

Supplemento da Rivista Comunità Italiana. Não pode ser vendido separadamente.



Editora Comunità

MOSAICO

I T A L I A N O

SOTTO L'EGIDA DELL'ISTITUTO ITALIANO DI CULTURA - RJ E DEI DIPARTIMENTI DI ITALIANO DELLE UNIVERSITÀ PUBBLICHE BRASILIANE

ANO XIII - NUMERO 145

Speciale Buzzati 2

febbraio 2016

Editoria Comunità
Rio de Janeiro - Brasil

www.comunitaitaliana.com
mosaico@comunitaitaliana.com.br

Direttore responsabile

Pietro Petraglia

Editori

Andrea Santurbano
Fabio Pierangeli
Patricia Peterle

Revisore

Cleo Cirelli
Giovanna Vettraino

Grafico

Wilson Rodrigues

COMITATO SCIENTIFICO

Andrea Gareffi (Univ. di Roma "Tor Vergata"); Andrea Santurbano (UFSC); Andrea Lombardi (UFRJ); Cecilia Casini (USP); Cristiana Lardo (Univ. di Roma "Tor Vergata"); Daniele Fioretti (Univ. Wisconsin-Madison); Elisabetta Santoro (USP); Ernesto Livorni (Univ. Wisconsin-Madison); Fabio Pierangeli (Univ. di Roma "Tor Vergata"); Giorgio De Marchis (Univ. di Roma III); Lucia Wataghin (USP); Mauricio Santana Dias (USP); Maurizio Babini (UNESP); Patricia Peterle (UFSC); Paolo Torresan (Univ. Ca' Foscari); Roberto Francavilla (Univ. di Genova); Sergio Romanelli (UFSC); Silvia La Regina (UFBA); Wander Melo Miranda (UFMG).

COMITATO EDITORIALE

Affonso Romano de Sant'Anna; Alberto Asor Rosa; Beatriz Resende; Dacia Maraini; Elsa Savino (in memoriam); Everardo Norões; Floriano Martins; Francesco Alberoni; Giacomo Marramao; Giovanni Meo Zilio; Giulia Lanciani; Leda Papaleo Ruffo; Maria Helena Kühner; Marina Colasanti; Pietro Petraglia; Rubens Piovano; Sergio Michele; Victor Mateus

ESEMPLARI ANTERIORI

Redazione e Amministrazione
Rua Marquês de Caxias, 31
Centro - Niterói - RJ - 24030-050
Tel/Fax: (55+21) 2722-0181 / 2719-1468
Mosaico italiano è aperto ai contributi e alle ricerche di studiosi ed esperti brasiliani, italiani e stranieri. I collaboratori esprimono, nella massima libertà, personali opinioni che non riflettono necessariamente il pensiero della direzione.

SI RINGRAZIANO

"Tutte le istituzioni e i collaboratori che hanno contribuito in qualche modo all'elaborazione del presente numero"

STAMPATORE

Editoria Comunità Ltda.

ISSN 2175-9537

Centodieci e lode: Dino Buzzati 1906-2016 – 2

Il secondo Speciale che «Mosaico Italiano» dedica a Dino Buzzati ospita anche in questo caso contributi di taglio eterogeneo. La screziatura analitica che se ne è ottenuta muove dalla interessante lettura degli aspetti dell'ironico – quando non propriamente del comico – che innervano il corpus buzzatiano e che Cristiana Lardo ha sondato con lettura paziente e finezza di sguardo critico: se anche *I miracoli di Val Morel*, sorta di testamento del nostro scrittore, sono nient'altro che uno scherzo poetico, come parve subito anche a Montanelli, si concluderà che molto di Buzzati, dai contributi più noti a quelli più periferici, è segnato da un brio tutt'oggi sospetto.

Proprio sui *Miracoli* si sofferma il contributo di Roberta Coglitore: la studiosa approfondisce itinerari critici già brillantemente affrontati in passato giungendo, in questa nuova occasione, a un esame puntuale e ragionato dei meccanismi ipertestuali sottesi alle tavole votive di Buzzati, a una definizione della "composizione iconotestuale" ottenuta dallo studio delle didascalie che rivelano, infine, la forza di mediazione fra immagini e parole.

Singolare e accattivante, non meno che rigoroso e avveduto, è il saggio che ci consegna Valentina Polcini: il fantastico buzzatiano, cifra stilistica che guadagna un credito crescente fra gli studiosi del bellunese, può svelare un "tappeto ecocritico" degno di attenzione. A Polcini il merito di aver portato alla luce aspetti dell'antropomorfismo buzzatiano che precludono a un vero e proprio percorso educativo sulla natura: da Bàrnabo a Benvenuto, la vista dei fenomeni naturali è autentico esercizio di osservazione e di riguardo. Le montagne e i venti che le spazzano – la vita stessa di Buzzati – ci offrono, così opportunamente studiati, l'occasione per una lettura nuova di testi e personaggi stabilmente presenti nell'immaginario del lettore buzzatiano.

Ugualmente attestato in Buzzati è il motivo delle finestre. Itala Tambasco offre al panorama degli studi buzzatiani un primo contributo finalmente organico sul tema. Il lavoro della giovane studiosa è tanto più apprezzabile quanto indirizzato a un riflessione in controluce coll'archetipo dell'inferno dantesco, che agisce come inevitabile *monstrum* mentale dell'inurbazione contemporanea: i viluppi dell'architettura meneghina, le vite dannate che vi si narrano, trovano nelle finestre quel "sipario" che si apre sulla scena di un Ade moderno.

Infine, ho inteso collocare al centro del numero – come una gemma incastonata nella preziosa cornice degli studi consegnati a questo Speciale – l'intervista con Lorenzo Viganò. Fra le domande e le risposte di un incontro davvero piacevole, emergono la passione dello studioso del mondo buzzatiano e la competenza nella lettura di momenti e aspetti della parabola culturale del nostro scrittore. La nuova edizione del *Bestiario* curata dallo stesso Viganò è l'ultimo, importante contributo fra i tanti che hanno garantito, a cavallo dei due secoli, un considerevole ampliamento degli studi su Dino Buzzati.

Antonio R. Daniele

Buona lettura

Indice

Comico, parodia, ironia: i toni lieti di Dino Buzzati <i>Cristiana Lardo</i>	pag. 04
Delle impossibili verità Le funzioni delle didascalie ne <i>I Miracoli di Val Morel</i> di Dino Buzzati <i>Roberta Coglitore</i>	pag. 10
“Dino Buzzati, un rivoluzionario” “Antonio R. Daniele incontra Lorenzo Viganò”	pag. 16
Antropomorfismo ed ecologia in Dino Buzzati: un percorso di lettura ecocritico nel fantastico buzzatiano <i>Valentina Polcini</i>	pag. 21
Oltre le finestre: L’Inferno di Buzzati <i>Itala Tambasco</i>	pag. 28
RUBRICA	
Francesco Alberoni Educazione sessuale	pag. 38
PASSATEMPO	pag. 39

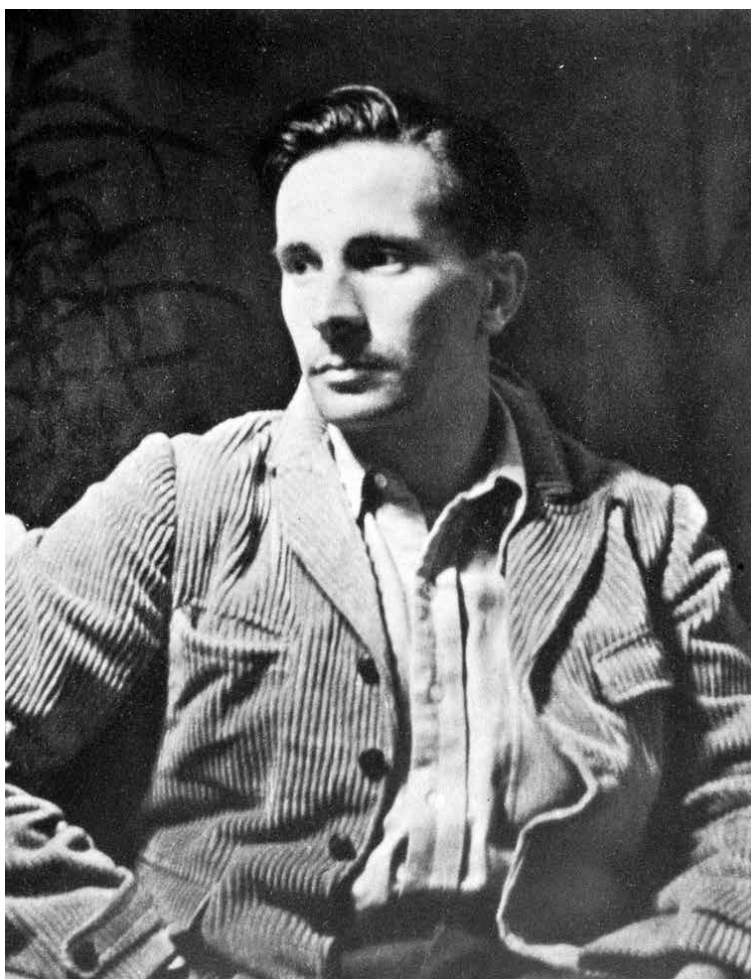
Comico, parodia, ironia: i toni lieti di Dino Buzzati

Cristiana Lardo

In un pensiero inedito sulla sua agenda, tra le pagine degli ultimi mesi, Buzzati scrive:

Ci vorrà naturalmente una guida che conduce ai posti da salutare. Uno spirito, lo spirito del tempo, non triste, anzi scherzoso guai se non scherzasse. Oppure un cane. Questo per dar luogo ai dialoghi. Oppure, più semplice, le cose stesse si mettono a parlare. Sì, forse questa è la soluzione migliore¹.

Parlare di scherzo o di toni leggeri in uno scrittore giudicato da sempre come un esempio del tragico novecentesco, sia pure in una sua interpretazione tutta particolare, nella sua contiguità con il fantastico², è una lettura forse spiazzante. Buzzati è sempre stato considerato uno scrittore indubbiamente tragico: «A volere indicare quali siano i caratteri fondamentali dell'opera buzzatiana, non può non comparire tra i più evidenti il *côté tragico*»³. Non si può non essere d'accordo, evidentemente: le storie di Buzzati hanno spesso una fine tragica, i personaggi hanno sempre a che fare con una realtà decisamente spigolosa e incomprensibile.



¹ Di cui riferisce Lucia Bellaspiga nel suo saggio *Dio che non esisti, Ti prego*, Ancora, Milano 2006, p. 182.

² Nota Antonia Arslan: «attraverso la dilatazione dello spessore reale, aggiungere una dimensione al mondo che conosciamo» (Antonia Arslan, *Dino Buzzati tra fantastico e realistico*, Modena, Mucchi 1993).

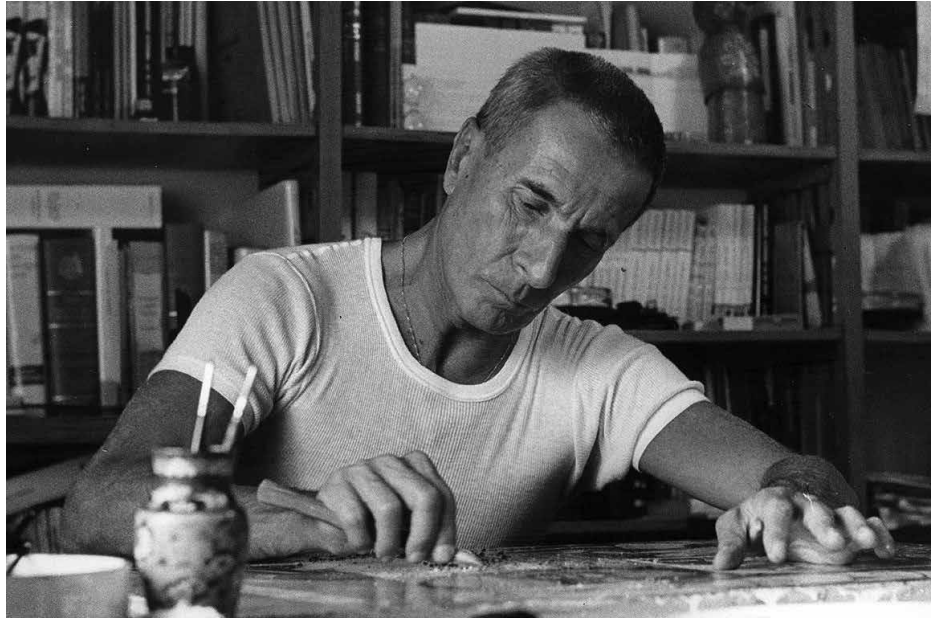
³ Annalisa Carbone, *Declinazioni fantastiche del tragico*, in «Tutto è degno di riso». *Declinazioni del tragico nella letteratura italiana tra Ottocento e Novecento*, a cura di Antonio Saccone, Liguori, Napoli 2012, p. 116.

Ci sono molti luoghi delle sue opere, tuttavia, in cui Buzzati fa sorridere e talvolta ridere il suo lettore. Come se l'ultima parola e l'aria che pervade ogni narrazione travalicassero, guardassero oltre, non coincidessero per nulla con un orizzonte sempre, costantemente drammatico.

È lo stesso Buzzati a parlarne nell'*Autoritratto*, un dialogo fatto con il critico Yves Panafieu pochi mesi prima della morte, pubblicato nel 1971 da Mondadori e vera "miniera" – talvolta anche presa troppo alla lettera – per il lettore di Buzzati⁴. Alla domanda: «Ritieni di aver avuto nella tua fanciullezza un temperamento introverso o estroverso?», Buzzati risponde: «direi piuttosto estroverso... ero allegro. Non ero uno che mettesse giù i muscoli... Anzi, ero piuttosto vivace...»; e quando Panafieu chiede: «E quando adesso ti trovi con dei fanciulli, cosa cerchi di dare loro, o di dire loro?», la risposta è: «Mi sforzo di "imbozzarli", come si dice in Veneto. Vale a dire di ispirare loro il gusto degli scherzi più infernali». «Ti piace tanto lo scherzo?». «Sì... Anzi, nelle scuole ci dovrebbe essere una cattedra di scherzo. Il mondo è talmente sprovvisto di questo spirito, ormai!... purché lo scherzo non faccia male a nessuno, evidentemente...»⁵.

Scherzare, allora; che non significa togliere importanza e peso alle cose e agli universi narrati. Anzi, forse, tra tono ilare e gusto dell'antifrasi, la parola "scherzo" per Buzzati è come se fosse la spia del fatto che ci vuole maggiore attenzione, che quello che sta dicendo è più vero ancora, che il lettore sta arrivando a questioni importanti.

In che senso la cosa artistica ti serve a migliorare la tua vita? Mi rallegra. No... non è la parola esatta. Mi fa vivere in un mondo dove io mi trovo bene. Il massimo, per me, è la letteratura che nobilmente – non con dei trucchetti ridicoli – mi porta



alla commozione: Gli scrittori che io massimamente venero sono coloro i quali mi hanno commosso. Lo scopo precipuo della letteratura narrativa è quello di dare gioia al lettore.

*Quindi il concetto di una letteratura multiforme, avendo ogni lettore una certa sua maniera di trovare il piacere e la gioia? Infatti. Sì. Lo riconosco. Ma come principio generale, però, deve secondo me divertire e possibilmente commuovere*⁶.

«Non c'è niente di peggio, quando uno si prende sul serio!»⁷. Di "scherzo" parla anche Indro Montanelli nella prefazione della prima edizione dei *Miracoli di Val Morel*⁸; e molti dei suoi racconti anticipano e mantengono un tono lieto e divertito, che proprio per questo è ancora più commovente.

E se la silloge dei *Miracoli* allora è uno scherzo tutto speciale, il "solito" scherzo alla Buzzati – «uno spirito non triste, anzi scherzoso. Guai se non scherzasse» – possiamo chiamare a testimone anche una celebre poesia di Buzzati, intitolata appunto *Che scherzo*: «E se poi venisse davvero? / [...] / Se il regno della fiaba e

del mistero / si avverasse? Se accanto al fuoco / al mattino si trovassero i doni / [...] / che nessuno di voi ha comperati?»⁹.

Scherzo, ironia, satira, comico sono istanze che in Buzzati non costituiscono mai un abbassamento del tono. E allora vale la pena di vedere quali sono le sue sfumature preferite, sempre stando dalla parte del riso.

«Ti succede di praticare l'ironia?». «Ah, io teoricamente avrei voglia di praticarla sempre... Anche ai funerali, se possibile»¹⁰: Buzzati, tra i suoi toni¹¹, non ha mai escluso l'ironia: attraversandola in molte delle sue possibili declinazioni. La critica ora, forte di tanti contributi che restituiscono a Buzzati la sua statura e – probabilmente – la sua capacità di anticipare tempi e gusti, può tornare a parlare anche del *côté* "leggero", ilare, talvolta addirittura comico e comunque sempre ironico della sua scrittura. Convivono, fianco a fianco, tragicità e umorismo, *delectare* e *movere*, lacrime e riso, senza che né l'una né l'altra istanza prevalga e soffochi l'alternativa.

Dobbiamo però anticipare una considerazione, confermata in modo trasversale da diverse lettu-

4 Yves Panafieu, *Dino Buzzati: un autoritratto*, Mondadori, Milano 1971.

5 *Ivi*, p. 69.

6 *Ivi*, p. 207.

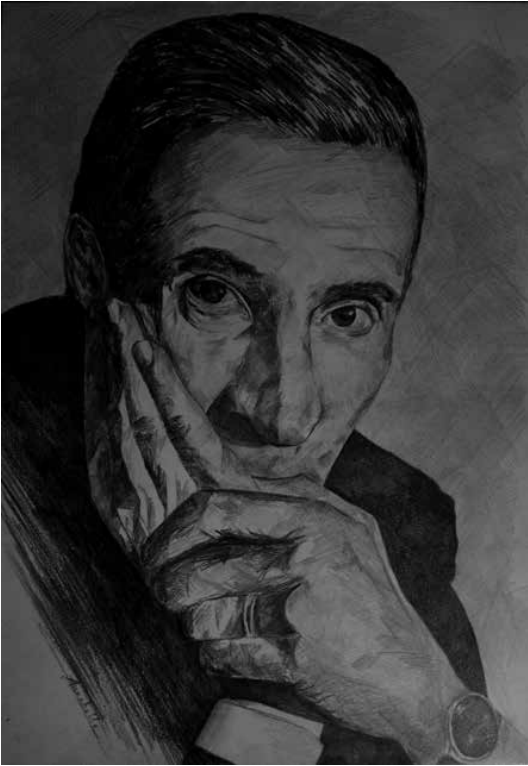
7 *Ivi* p. 209.

8 «Si proponeva di comporre un album di scherzi, e invece ha scritto col pennello la sua poesia più bella. Vi ha preposto una spiegazione che vorrebbe essere una burla, e che invece è uno dei suoi magici racconti» (in Dino Buzzati, *I miracoli di Val Morel*, Mondadori, Milano 2012, p. 5).

9 Dino Buzzati, *Il capitano Pic e altre poesie*, Neri Pozza, Venezia 1982, pp. 93-94.

10 Yves Panafieu, *op. cit.*, p. 69.

11 A questo proposito, un'ipotesi: il narratore dei *Miracoli* è un uomo che si chiama Toni Della Santa. E se, con il suo solito gusto del paradossale, Buzzati avesse dato al nome una valenza doppia? Se fosse anche "toni della santa", in senso letterale?



re critiche *d'antan*, che deve essere contestualizzata a partire dalla situazione storico letteraria durante la quale opera Dino Buzzati, ascrivibile al sospetto con cui la critica degli anni cinquanta, sessanta e settanta guarda la narrativa umoristica, o quantomeno, se è lecita la categoria, la letteratura “non seria”¹². Se la letteratura fa ridere, essa è necessariamente confinata in una serie inferiore, come se la categoria della «commozione» non includesse il divertimento. L'ironia di Buzzati ha libero sfogo in racconti, elzeviri, *pièces* teatrali e radiofoniche; in opere e in prove che insomma si potrebbe definire “minori”, fuori dal canone che lo ha santificato, mentre nei romanzi (e in molti racconti) resta solo in controluce. Resta da appurare, quindi, se la misura minore – e più libera – abbia consentito all'autore il libero sfogo della sua *vis comica* o se, piuttosto, Buzzati abbia confinato “a forza” la sua vena ludica, destinandola a sedi alle quali, pro-

tabilmente, la critica avrebbe posto meno attenzione, essendo raccolte, di per sé, deliberatamente meno “importanti”. Come dire: la sede del tragico è quella “alta”; la sede del comico resta quella dove meno si concentrano i riflettori.

Una produzione diversa, quindi, è quella che registra la maggior frequenza di scherzi letterari, situata nelle opere più “periferiche”, almeno secondo l’“indebita” gerarchia stabilita da una critica allora poco benevola. Scrive al proposito Anna Pozzi:

Leggendo e studiando con attenzione e senza pregiudiziali remore le opere di Dino Buzzati è possibile significativamente assumere una nuova prospettiva critica e ermeneutica: il narratore-giornalista osserva, indaga e racconta la sua esperienza del reale attraverso il ricorso ad un divertito sovvertimento parodico. E per divertito sovvertimento parodico si vuole intendere un sistema di percezione prima e di narrazione successiva del mondo, attuato e regolato attraverso la scrittura, quindi con la finzione letteraria, per giungere alla trasfigurazione della coscienza profonda del reale con l'aspro sorriso di chi discerne nell'esistenza quel ‘male di vivere’, che è condizione mentale di attesa perenne e si rinnova nella comprensione della fine inequivocabile, della morte con cui far i conti, sin dall'inizio, dalla nascita¹³.

Non dissimile sembra essere l'analisi di Renzo Pavese: «In Buzzati vige il paradosso ironico del reale o il reale dell'inverosimile in veste ironica, o anche, se si vuole, l'inverosimile del reale in veste ironica»¹⁴. Molte sono le prove narrative che vedono prevalere i toni ironici, in tutte le sue sfumature: l'ironia delicata di alcuni racconti (come *Le tentazioni di Sant'Anto-*

nio) convive con la satira pungente di altri (come *Il critico d'arte*) e con quello che viene chiamato humour nero (*Se sono grasso che male c'è*).

Negli ultimi tempi la critica buzzatiana ha registrato una cosa importante:

Buzzati è un autore che si rivela consapevole del proprio strumento linguistico-espressivo, come delle implicazioni ideologiche del fare letterario: e questo, malgrado l'*understatement* quasi leggendario che lo caratterizzava, e che gli ha nuociuto presso taluni critici, troppo disposti a prendere alla lettera le sue dichiarazioni provocatorie. Non è il monotono artigiano di mille storie tutte uguali, eternamente obbedienti agli stessi, rudimentali schemi costruttivi: bensì un raffinato sperimentatore di forme narrative, e più in generale di forme espressive ‘ibride’, situate al confine tra letteratura e arti figurative¹⁵.

Non è solo l'*Autoritratto* a fornire indicazioni sulla competenza e le affinità letterarie di Dino Buzzati. Tra il 1947 e il 1971 Dino Buzzati, sporadicamente, recensiva libri¹⁶. A disagio nei panni del critico letterario, Buzzati nelle sue schede in terza pagina (di spalla, al solito) dava prova di lettore attento, che sa descrivere per il pubblico «cosa c'è dentro, come è fatto, quanto costa, quanto pesa, se è adatto o meno per essere regalato a una signora»¹⁷ e cose simili. Un «cronista di libri», insomma, come amava definirsi, rifiutando categoricamente la definizione di “critico”. Un’«affabile divulgazione»¹⁸ che si intensificava soprattutto nel periodo natalizio, in cui il «Corriere» proponeva articoli sulle strenne da regalare.

Alcuni libri, però, venivano recensiti d'ufficio da Buzzati, data la sua competenza in materia. Libri sulla recentissima storia e sulla

12 «Fu allora che mi persuasi d'essere affetto da una forma di infantilismo psichico. Mi si configurava una sorta di scissione della personalità, quasi schizofrenica. Come studioso apprendista, avviato alla carriera accademica, mi spettava occuparmi di autori e opere da trattare con ogni riguardo. Ma, intanto, continuavo ad avere il gusto dei fumetti, dei libri umoristici, dei romanzi d'avventure. Una specie di vizio solitario» (Vittorio Spinazzola, *L'immaginazione divertente*, Rizzoli, Milano 1995, p. 12).

13 Anna Pozzi, *Il divertito sovvertimento parodico di Dino Buzzati: «Il libro delle Pipe» e «Egregio signore, siamo spiacenti di...»*, in «Sinestesiaonline», n. 10, dicembre 2014, <http://www.rivistasinestesia.it/sinestesiaonline.html>

14 Renzo Pavese, *Il bozzetto ironico di Dino Buzzati*, in AA. VV., *La forma breve nella cultura del Novecento – Scritture ironiche*, Edizioni Scientifiche italiane, Napoli 2000, p. 170.

15 Stefano Lazzarin, *Il Buzzati “secondo”*. Saggio sui fattori di letterarietà nell'opera buzzatiana, Vecchiarelli, Manziana 2008, p. 7.

16 Cfr Giulio Carnazzi, *Buzzati critico: raccontare i libri degli altri*, in *Buzzati giornalista Atti del Convegno internazionale*, a cura di Nella Giannetto, Mondadori, Milano 2000, p. 261.

17 *Ibidem*.

18 *Ivi*, p. 262.

guerra, libri che parlano di alpinismo, data l'esperienza diretta e le letture intensissime sull'argomento; i libri sugli animali, soprattutto sui cani, vera passione di Buzzati¹⁹, e ancora guide su ristoranti e luoghi notevoli della città di Milano.

C'è una cronaca-recensione, però, che sembra essere particolarmente significativa. Si tratta di una cronaca in forma di raccontino per parlare di un'antologia pubblicata da Garzanti nel dicembre 1959, dal titolo *Umoristi del Novecento*. La recensione, o cronaca, o racconto, ha per titolo *Ottantanove risate più una, eventualmente*²⁰.

Buzzati scrive:

Leggevo da tre sere – è un libro molto grosso – “Umoristi del Novecento” pubblicato adesso da Garzanti. In tre sere non l'avevo letto tutto, certamente però una buona parte, saltando qua e là. Me ne ero in un certo senso appassionato, in confidenza non è facile trovare un libro altrettanto divertente. Di più: pensavo che fosse giusto parlarne sul giornale.

Bene, la terza sera, più che sera era notte ormai stagionata – le due e mezzo, due e tre quarti –, alzo gli occhi dal libro e nella penombra della stanza, perché il lume era concentrato sul mio letto, scorgo una massa di persone.

Quante? Al momento non riuscii a farmene un'idea. La mia camera da letto è grande, per dormirci è addirittura esagerata, tanti anni fa mi esercitavo addirittura al golf. Eppure era stipata. Non mi capacitavo come ci potessero stare in tanti: pochissimi seduti, gli altri in piedi o accovacciati sul pavimento o appollaiati in cima alle librerie. Poi seppi quanti erano. Ottantanove esattamente. Fra tanti, una sola donna. Qualcuno vecchio, in maggioranza di età matura, vestiti per lo più civilmente. C'erano delle barbe, dei baffi, dei vestiti d'altri tempi.

Alle due e mezzo di notte, sorprese simili non fanno poi eccessiva impressione. A me,



almeno. Me ne sono capitate anche di peggio. Certo, mi domandavo chi fossero, che volessero da me. Alzai il paralume della lampada così da illuminarli. Vidi le facce. E subito capii.

Semplicemente erano usciti dal libro. Gli ottantanove umoristi del Novecento contenuti nell'antologia, che, con l'indegno sottoscritto inclusovi, facevano novanta. [...] Per primo riconobbi Campanile, che mi fissava, per la verità, con occhi buoni e malinconici. Poi vidi Petrolini, Marotta, Calvino, Guareschi, Mosca, Zavattini, naturale che per primi avvistassi i compaesani.

La nottata “disturbata” del cronista narratore continua. In piedi, o ammassati in tanti sul divano, gli umoristi dell'antologia ci sono tutti. E tutti hanno la stessa domanda ossessiva da fare: chiedono «se è vero che lei ha intenzione di recensire il libro». E poi, alla risposta affermativa dell'imbarazzato cronista, chiedono tutti: «E così, nel complesso, noi l'abbiamo divertita?». Anche gli umoristi, insomma, sono afflitti dalle ansie di qualsiasi scrittore...

Scusatemi - dissi -. Ma io [...] pensavo che voi, illustri principi dell'umorismo mondiale, foste i massimi depositari del senso dell'humour, la facoltà cioè di

non prendere troppo sul serio neppure se stessi, una delle espressioni più alte, se non la più alta, suppongo, dell'intelligenza umana!

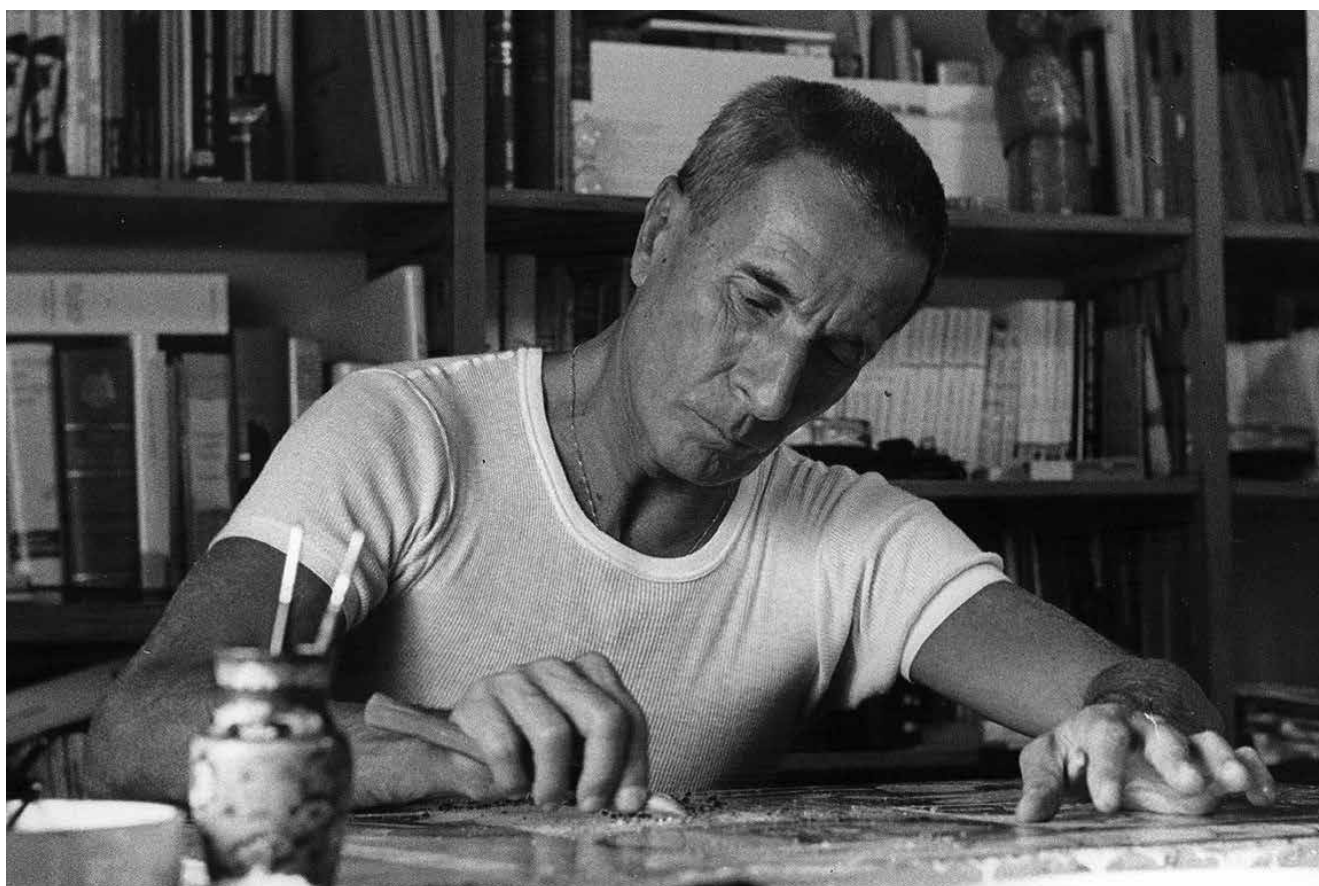
«Ah, no, caro signore – invece un tipo alquanto simpatico che a occhio e croce poteva essere Jerome K. Jerome. – Una cosa è lo scritto, altra è la vita. Inoltre lei, signore, mi sembra poco informato. Il senso dell'humour, nell'esistenza pratica, lei lo può chiedere agli uomini di Stato, ai vescovi, ai calligrafi, ai macellai. Pretenderlo da noi, che già lo riversiamo sulla carta, è un poco troppo».

– Come non detto – feci. E tacqui.

Anche loro, dunque? I signori dello spirito che scrivendo sorvolano irridendo la miserabile umanità, anche loro, per il miraggio di una recensione sul giornale, si erano scomodati, perfino uscendo dalla tomba?

Gli autori antologizzati nel volume recensito sono novanta. Il curatore Giambattista Vicari ha incluso anche lui, il grande “tragico”: Dino Buzzati. Recensendo il volume, quindi, è un po' come se Buzzati rivendicasse la sua appartenenza alla “comunità” degli umoristi: riconoscendo il suo schieramento dalla parte del riso – dando naturalmente per scontato il desiderio

19 A proposito: è degli stessi anni una appassionata difesa dei diritti degli animali (da animalista *ante litteram*) a opera di Guglielmo Bonuzzi, etologo e scrittore che ha in quegli anni inaugurato campagne a favore dei diritti degli animali.
20 In «Corriere della Sera», 23 dicembre 1959.



di sottrarsi, per pura pudicizia, a una specie di “autorecensione”, cosa che il defilato e schivo Buzzati non avrebbe mai fatto, come una eventualità (la recensione porta il titolo *Ottantanove risate più una, eventualmente*) –. A Buzzati, allora, eventualmente, interessa far ridere. E infatti gli umoristi del suo stesso tempo lasciano nella sua narrativa una traccia più che consistente – altrettanto eventualmente –. D’altro canto, l’ironia, appunto, è sicuramente uno dei toni che informa tutta la sua narrativa: «Uno spirito scherzoso, guai se non scherzasse».

Ma l’umorismo di Buzzati ha delle connotazioni specifiche, apparentemente poco italiane, come del resto lui stesso afferma, sempre nell’*Autoritratto*:

Se io ti chiedessi cos’è, per te, il comico, cosa risponderesti? È una cosa che fa ridere. Vedi, in Italia, se c’è un palcoscenico, e viene fuori un che dice “culo”, la gente si mette a ridere. Tutta la comicità italiana in genere non ha niente a che fare con l’umorismo, per esempio. Ha a che fare con la beffa, ha a che fare col

gusto di vedere gli altri in condizioni mortificanti. Se uno pende un calcio nel sedere, la gente si mette ridere, in Italia. *Ti senti all’opposto, personalmente?* Indubbiamente. Il mio umorismo è più affine all’umorismo di tipo inglese, che per me è l’esempio massimo di umorismo.

Solo inglesi, quindi? Jerome, Chesterton, Wodehouse, Carroll e tutti gli altri scrittori umoristi inglesi non mancano, nella recensione al libro di Garzanti di cui si è parlato. Ma possiamo essere sicuri che la comicità e soprattutto l’umorismo italiano è tutto da escludere dal nostro orizzonte, in quanto infarcito per lo più di volgarità e di lepidezze più che altro ascrivibili moduli umoristici scatologici?

Riferimenti agli scrittori umoristici italiani, invece, ce ne sono tanti. Prendiamo ad esempio un brano del suo radiodramma *Una ragazza arrivò...*, uno di quei testi non direttamente ascrivibili al “canone Buzzati” tradito finora. Trasmesso per la prima volta alla radio, che era solo Rai, il 28 aprile 1959, con musiche di Gino Negri, *Una ragazza arrivò...* è la storia di Leonella

Dominedò, un’ambiziosa ragazza “sconfitta” dall’amore.

Il radiodramma si apre con la rappresentazione di un castello, nel futuro, in cui un cicerone mostra ai visitatori alcuni fenomeni sociali tipici del ventesimo secolo, fra cui, appunto, le scalate sociali di tipi umani. Tra i tanti esempi, l’attenzione si concentra sulla ragazza: bruttina, di famiglia modesta, bravissima negli studi; che però a poco a poco, con un incredibile sforzo di volontà, diventa bellissima, poi soprano al teatro dell’Opera, poi diva incontrastata, regina del mondo, oggetto dell’attenzione di potenti ma... Leonella si innamora di un oscuro contabile, si sposa con lui e diventa una brava madre di famiglia, che conduce un’esistenza modesta e molto felice. Leonella ha una figlia bruttina, brava a scuola, e la storia della ragazza che arriva al vertice sociale si ripete.

Opera decisamente divertente, assolutamente positiva, alterna incursioni nella parodia sociale – altro tema tipico del Buzzati ironico – («Striscia striscia lumacone / dalle panche agli sgabelli / dalle sedie alle poltrone / mitraglia di adulazio-

ne»²¹) a momenti di comicità, per così dire, libera e senza parodia di alcun genere, come l'incipit:

VOCE NASALE DI CICERONE Di qui, prego, signore e signori, attenti al gradino che manca, op! (*Rumore di passi*) Ne manca uno ogni cinque, è scientificamente dimostrato.

VOCE DI UN TURISTA UOMO Ma qui c'è un buio orbo. [...] Ma non ci si vede!

CICERONE: Ogni cinque gradini ne manca uno, il conto è presto fatto. A evitare capitomboli, contiamo insieme.

CORO (*ritmatissimo e marcato dai passi*) A ogni cinque gradini, cioè alla penultima sillaba del verso, c'è il salto. CòsimoNùbileavéva uno spléndidosàc-co.

UOMO Al tempo, fermi tutti! CICERONE Cosa c'è?

UOMO Non si può continuare, c'è un errore. Cosimo, evidentemente, sarà stato celibe e non nubile.

SUA MOGLIE Idiota, Nubile è il cognome.

VOCE DI DILEGGIO Che figura, che figura!

MOGLIE Vogliate scusare, da quando ci è morto il canarino mio marito è un po' giù di corda.

UN TURISTA (*vivamente interessato*) E quando avvenne, signora, l'increscioso decesso?

MOGLIE Sono ormai passati dodici anni, ma mio marito è inconsolabile.

Tono ilare, o meglio, comico, è la caratteristica anche di alcuni stralci e racconti che si lasciano andare al riso di per sé, senza mai nulla di crasso o di triviale. La cifra dell'umorismo buzzatiano – più frequente di quanto non ci si possa attendere da un grande "tragico", ma forse è proprio questo il segreto – sembra essere modulata su più generi di comico: dal non-sense alla parodia, dalla bonaria ironia al sarcasmo al vetriolo contro alcune categorie sociali e verso

alcune figure soprattutto appartenenti al modo delle lettere e del giornalismo²².

La comicità di Buzzati tradisce echi indiretti: la predilezione per scene corali (il cicerone e i turisti), per il dialogo serrato, per il gioco di parola, per le parole intese come tali nel significato per suscitare riso («Nubile è il cognome»). L'eco di autori come Achille Campanile, che sicuramente leggeva²³: e le parole che Enzo Siciliano dedica a Campanile possono benissimo attagliarsi agli inserti comici di Buzzati («In Campanile c'è l'eco di un futurismo disinnescato da qualsiasi miccia superoministica. È il futurismo che se la prende con la logica del linguaggio comune. Diciamo: invece che Marinetti, è presente il Palazzeschi del *Codice di Perelà* o dei *Lazzi, frizzi, schizzi, girigogoli e ghiribizzi*»²⁴). Così come è presente l'eco del suo amico e collega Giuseppe Marotta, soprattutto in certe descrizioni come questa:

A Napoli, per esempio, si spalancano sulle vecchie viuzze immensi portoni stemmati, scuri e taciturni, di là dei quali certo riposano segreti. Forse è uno di questi. Bisognerebbe che tu salissi lo scalone non lasciandoti impressionare dalla polvere, dalla sporcizia, dai topi, dagli scrostati muri. In cima c'è un uscio socchiuso. Spingilo. Entra. Con meraviglia vedrai scomparire l'abbandono, la povertà, la pudicizia, tutto ti apparirà allegro e lucente. «È arrivato! è arrivato» grideranno dalle profondità della dimora²⁵.

Lui, Marotta, individuava gli scritti di Buzzati come appartenenti alla biblioteca ideale, ai libri «senza i quali non si può vivere»²⁶. Buzzati, per conto, lo inserisce nella lista degli amici scomparsi nella pagina di diario che Lucia Bellaspiga riporta fra gli inediti che riproduce: scritti a mano ci sono i nomi degli amici (scrittori e giornalisti); sopra l'elenco, il disegno di una poltrona vuota.

Quella stessa poltrona è uguale a quella raffigurata nei *Miracoli*, nella tavola *I rinoceronti* (è la tavola n. 10), e la stessa poltrona torna anche nella tavola 31 (*I Vespilloni*), in cui tale Leontina Scuderi è attaccata da «calabroni giganteschi che nel secolo passato fecero la loro comparsa in Italia. Più che pericolosi, incutevano terrore. Non che una delle loro punture fosse cosa da poco. Ma non era mortale».

E se *I Miracoli di Val Morel* è la sua ultima opera che ripercorre tutta la sua vita letteraria e non solo ed è caratterizzata da un'apertura ilare alle cose, altrettanto in tutte le opere di Buzzati l'umorismo si affaccia sempre, magari soltanto in un inciso, a ribadire che ci vuole «uno spirito non triste, anzi scherzoso»: come guida per la letteratura, per la vita e oltre ad essa.



21 D. Buzzati, *Una ragazza arrivò...*, in *Teatro*, a cura di G. Davico Bonino, Milano, Mondadori 1980, p. 214.

22 Come nel caso dell'irresistibile racconto *Il critico d'arte*, troppo lungo per essere riportato in questa sede.

23 «A Campanile [...] ricordai come una notte, leggendo *Ma che cos'è questo amore?*, ero scoppiato in una tale risata che la mamma corse a vedere e voleva assolutamente chiamare un medico d'urgenza»: Dino Buzzati, *Ottantanove risate...*, cit.

24 Enzo Siciliano, *Introduzione a Achille Campanile*, Agosto, *moglie mia non ti conosco*, Milano, Rizzoli 1999. Quanto a Palazzeschi, si veda più avanti. (?)

25 Dino Buzzati, *Uno ti aspetta*, in *In quel preciso momento*, Milano, Mondadori, 2006, p. 43.

26 Nella rubrica «Valzer postale», di lettere al giornale che Marotta redigeva per «L'Europeo».

Delle impossibili verità

Le funzioni delle didascalie ne

I Miracoli di Val Morel di Dino Buzzati

Roberta Coglitore

Ne *I Miracoli di Val Morel* la composizione tripartita tipica dell'emblematica caratterizza la *dispositio* delle trentanove immaginarie pitture votive¹. La raccolta, a sua volta, è preceduta da dall'artificio più noto del romanzo storico, il ritrovamento del manoscritto, qui trasformato in taccuino di appunti e disegni. L'episodio viene raccontato nella cornice narrativa, intitolata *Spiegazione*, dove si tracciano le linee di un'articolata strategia di veridizione². Buzzati elabora un'operazione retorica molto complessa che mette in gioco i possibili regimi di verità di fronte ai fatti miracolosi, dalla ricostruzione storica delle fonti alla credibilità delle leggende popolari e regionali, dalla questione della fede religiosa alla propria esperienza artistica, personale e umana.

Sostenere, come è stato fatto finora, che i *Miracoli* abbiano utilizzato come modello la pittura votiva, il fumetto, l'illustrazione, il catalogo d'arte o anche la più complessa strategia emblematica,



¹ La prima edizione dal titolo *I miracoli inediti di una santa* (Milano, Edizioni del Naviglio 1970) conteneva una breve *Spiegazione*, trentaquattro tavole dell'omonima esposizione milanese e altrettante didascalie, raccolte nelle ultime pagine del catalogo della mostra. Nella seconda edizione *I miracoli di Val Morel* (Milano, Garzanti 1971), pubblicata nel formato quadrato, Buzzati aggiunse altre cinque tavole e riscrisse il racconto introduttivo. Va detto che il testo venne ripubblicato, oltre dieci anni dopo la morte di Buzzati, con sostanziali trasformazioni e con il titolo *Per grazia ricevuta* (Milano, Grandi Edizioni Italiane 1983). La recente riedizione de *I Miracoli* (Milano, Mondadori 2014), curata da Lorenzo Viganò, si basa invece sull'autentica edizione Garzanti.

² Stefano Lazzarin, *Il Buzzati 'secondo'*, cit., p. 113 e p. 115: «Che il fantastico sia parodizzato o rimpianto, che sia ridotto a serbatoio di immagini letterarie o adoperato all'interno di un codice allegorico che ne modifica radicalmente il significato in tutti i casi la posta in gioco è cospicua», si tratta di far credere al lettore che gli eventi raccontati siano reali, far valere cioè la cosiddetta "illusione referenziale" perché in Buzzati «il circuito della credenza si è inceppato».

o che da queste differenti forme artistiche e da queste pratiche sociali abbiano tratto soltanto alcuni elementi, motivi o modalità di composizione³, significa avallare comunque l'ipotesi di una complessa operazione *ipertestuale* di trasformazione o di imitazione di opere preesistenti e di generi accreditati dalla tradizione⁴.

In entrambe le arti Buzzati attua trasformazioni testuali o imitazioni di modelli, attingendo a tradizioni di forme miste e generi ibridi. Come ho altrove tentato di dimostrare l'imitazione della pittura votiva nel caso dei *Miracoli* potrebbe essere considerata la più evidente⁵.

Sin dal titolo, *I miracoli di Val Morel*, non v'è dubbio che si tratti di una trasformazione di un genere religioso, i repertori o i libri dei miracoli, dove, sia in forma verbale che visiva, venivano descritti e/o illustrati i miracoli di Cristo, della Madonna o più generalmente dei santi. Per rimanere al titolo, quelli buzzatiani sono miracoli raggruppati però in base alla loro localizzazione geografica e non sotto il nome di una santa, come prevede la tradizione dell'ex-voto.

Forse la prima titolazione del catalogo della mostra, *Miracoli inediti di una santa*, lasciava trasparire un tono ludico che il titolo definitivo manterrà in una forma più celata. Lì i miracoli attribuiti genericamente a una santa vengono dichiarati sconosciuti perché non ancora pubblicati, quasi che si trattasse di uno scoop giornalistico o di una rivelazione confidenziale. Mentre nel secondo titolo la trasformazione ricollega il dono miracoloso a un *topos*, a un luogo geografico invece che a un'entità divina o sacra, come avveniva nel primo. Sono sì dei miracoli, quindi per se stessi non appartengono a questo mondo, ma per qualche aspetto rimangono molto legati alla terra natale dell'autore.



Come nelle autentiche pitture votive le tavole buzzatiane conservano le iscrizioni che indicano la data, il luogo e l'orante, oltre alla sigla PGR, seppure con i necessari adattamenti dovuti alla trasformazione dell'oggetto da religioso – simbolo della testimonianza della fede e appartenenza alla comunità religiosa – a laico – espressione del fantastico, dell'erotico e del folcloristico.

Invece la composizione iconotestuale nella doppia pagina alternata – con l'immagine a destra e il testo verbale a sinistra – così come i titoli interni dei trentanove capitoli, non provengono dalla pittura votiva, semmai dall'emblematica, caratterizzata per tradizione da una terna di elementi: *inscriptio*, *subscriptio* e *pictura*, qui trasformati in titolo e numero, testo verbale e testo visivo.

Nei *Miracoli* la maggior parte dei titoli assume la funzione

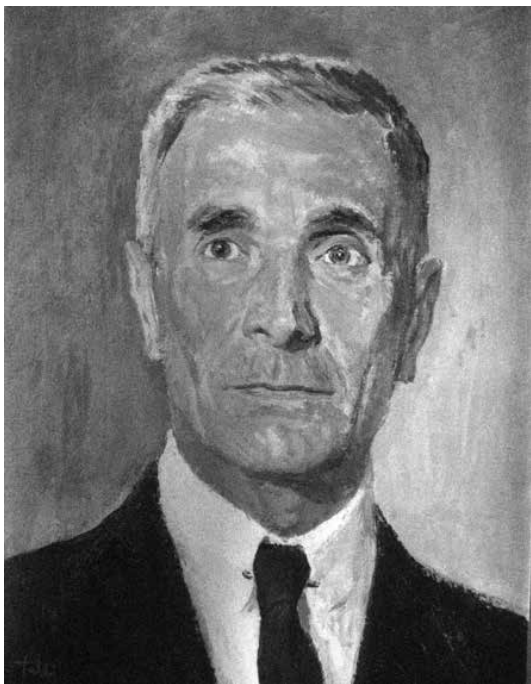
di nominazione dei personaggi, fornendo quasi un elenco delle forze del male che intervengono nell'immagine e nella didascalia di accompagnamento⁶. Si tratta dunque di soggetti che agiscono nella scena rappresentata e per i quali è stato necessario richiedere l'intervento della santa. Pochi soggetti nominati nei titoli, per esempio *La casellante* e *Cappuccetto rosso*, intervengono attivamente e positivamente nella scena e mettono l'accento sul personaggio buono che va salvato, ma sono delle eccezioni. Nei rimanenti casi si tratta invece di una sintesi della scena avvenuta, quasi un titolo giornalistico: *Fattacci al collegio*, *Una ragazza rapita*, *Attacco al vescovo*, *Caduta dalla Casa Usher*, *Serata asolana*. I titoli, normalmente non previsti nella pittura votiva, sono volutamente enigmatici rispetto alla strana natura dell'episodio miracoloso, non tanto invece rispetto alla pittura e

3 Cfr. Marie-Hélène Caspar, *Les Miracles de Val Morel. Un bestiaire fantastique?*, «Cahiers Dino Buzzati», 1979, 3, pp. 139-172; Ead., *A propos du paratexte buzzatien*, «Studi buzzatiani», 2000, 5, pp. 27-46; Anna Paola Zugni Tauro, *L'affabulazione fantastica ne "I miracoli di Val Morel"*, in Nella Giannetto (a cura di), *Il Pianeta Buzzati*, Milano Mondadori 1992, pp. 341-373; Patrizia Dalla Rosa, *Geografia e onomastica de "I Miracoli di Valmorel"*, in *Dove qualcosa sfugge: lingue e luoghi di Buzzati*, «Quaderni del centro Buzzati», 2004, 3, pp. 101-111; Ead., *Lassù... laggiù...*, Venezia, Marsilio editore 2013; Lorenzo Viganò, *Postfazione. Dino Buzzati e il miracolo della vita*, in Dino Buzzati, *I Miracoli di Val Morel*, Milano, Mondadori 2012, pp. 93-110; Antonio R. Daniele, *Dino Buzzati. Il segno nel disegno*, «Bollettino'900», 1-2, 2014; Cristiana Lardo, «Ci vorrà naturalmente una guida». Memoria e dialoghi nell'opera di Dino Buzzati, Roma, Edizioni Studium 2014; Valentina Polcini, *Dino Buzzati and Anglo-American Culture: The Re-use of Visual and Narrative Texts in his Fantastic Fiction*, Cambridge, Cambridge Scholars Publishing 2014.

4 Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, tr. it. di R. Novità, *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, Torino, Einaudi 1997.

5 Mi permetto di rinviare al mio *Storie dipinte. Gli ex voto di Dino Buzzati*, edizioni di passaggio, Palermo 2012 e *Le Pipe e gli Orsi, il Poema e i Miracoli: declinazioni del dispositivo letterario-pittorico nelle opere doppie di Buzzati*, «Studi buzzatiani», XIX, 2014, pp. 69-102.

6 I titoli sono *Il colombre*, *La balena volante*, *I dischi volanti*, *Il gatto mammoni*, *Il diavolo porcospino*, *Il labirinto*, *I rinoceronti*, *Il serpente dei mari*, *Il vecchio della montagna*, *Sorriso fatale*, *I gatti vulcanici*, *I ronfioni*, *Le formiche mentali*, *Il pettirosso gigante*, *Il formicone*, *Schiavo d'amore*, *L'uomo nero*, *Il robot*, *I diavoli incarnati*, *Il caprone satanico*, *Il tentatore*, *I vespilloni*, *L'orso inseguitore*, *I lupi*, *Schiava dei Mori*, *Il vampiro*, *La nube di bisce*, *La bottiglia*, *I marziani*.



alla didascalia, come vorrebbe la tradizione dell'emblematica.

Nei *Miracoli* le didascalie, quei brevi testi di accompagnamento che ritroviamo anche in molte altre pitture buzzatiane, assumono una funzione centrale, sia come elemento della tradizione emblematica che della pittura votiva. Se le funzioni principali delle didascalie consistono nel dare informazioni sull'immagine, guidare l'occhio dell'osservatore, fare da collegamento tra le immagini e le parti verbali del testo in cui sono inserite, creando così un tutt'uno omogeneo, la loro presenza è fondamentale in un'opera così complessa e ibrida come i *Miracoli* che utilizza forme, generi, discorsi e regimi di verità assai eterogenei.

Le didascalie buzzatiane dei *Miracoli* sono addirittura raddoppiate in esterne e interne all'immagine. Quelle interne assumono la voce dell'orante immaginario che ha invocato la Santa e seguono la tradizione della pittura votiva, mentre quelle esterne hanno la voce dell'osservatore e del critico d'arte e rispettano nella loro collocazione la tripartizione dell'emblematica. Per comprendere il ruolo di mediatore tra pittura e letteratura, tra ciascun ex voto e il racconto a

cornice, bisogna allora analizzare le forme e le funzioni delle iscrizioni e delle didascalie, come ebbe a dire Nella Giannetto in una delle sue intuizioni più felici⁷.

Le iscrizioni all'interno dei quadri di Buzzati sono fedeli alla tradizione votiva, secondo la quale è necessario un resoconto del momento della crisi per motivare la richiesta di intervento della divinità. Nella pittura votiva tanto più il momento è tragico e la sofferenza è grave, tanto più importante e urgente sarà l'invocazione e altrettanto il riconoscimento per la grazia ricevuta.

Per questi testi verbali Buzzati sceglie tra la finzione della prima persona, cioè di un narratore omo-diegetico che per ovvi motivi non può essere però l'autore stesso (ne *Le formiche mentali* «Io Angelo Dal Pont, tipografo...» e ne *I gatti vulcanici* «Come il mio paese fu salvo...») o l'oggettività della terza persona o del narratore eterodiegetico che di norma non potrebbe essere l'autore dell'ex voto. In entrambi i casi però lo stile adottato è quasi sempre documentale, finalizzato a registrare gli elementi essenziali dell'accaduto illustrato nella pittura, e l'intreccio dei personaggi della scena.

In merito ai personaggi alcune pitture non riguardano casi singoli e individuali ma gruppi o comunità (*Il Colombre*, *La balena volante*, *Fattacci al collegio*, *Il serpenton dei mari*, *La torre dei dottori*, *Serata asolana*, *I gatti vulcanici*, *Il pio riposario*, *La nube di bisce*, *I marziani*). Pochi riguardano una coppia di persone (*Una ragazza rapita*, *Schiavo d'amore*, *I lupi*).

Per quanto riguarda invece la conformità del momento nella rappresentazione verbale e visiva le varianti sono molto numerose. Così come viene rappresentato nell'immagine, l'iscrizione descrive l'episodio nel suo momento critico, quello di sofferenza del protagonista-vittima, come per esempio:

CAPITANO SIMONE LAK AL COMANDO DEL MARIA IMMACOLATA ASSALITO DAL GRAN COLOMBRE AL LARGO DI FORASTI ADDÌ 3 MARZO 1867

PGR DAL PONT SERAFINA ASSALITA DAL GATTO MAMMONE FAVERGA 1 LUGLIO 1926

NUNZIATINA O. TENTATA DAL DEMONIO

Altre volte invece l'iscrizione insiste sul momento finale, assumendo cioè il punto di vista dell'intervento della Santa-salvatrice, come per esempio:

CASA E PODERE DI PICHLER BENIAMINO MIRACOLOSAMENTE SOTTRATTI ALLA CATASTROFICA ALLUVIONE DELLA BALENA VOLANTE IN VALLE PELLEGRINA ANNO 1653

In altri casi la concordanza tra l'azione del testo verbale e quella del testo visivo non è perfettamente sincronica, il primo può completare l'azione raffigurata nel secondo, anticipando il finale che nella pittura non viene assolutamente rappresentato, vedi:

BICE GIRARDIN SOTTRATTA A UN INFAME ATTENTATO. MCMDXX

PRESCOTTI ANSELMO INCONTRA L'UOMO NERO ADDÌ 2 MARZO 1836 SALVATO DALLA SANTA PATRONA

1872 ROBERTA KLOSSOWSKY SCAMPATA A UN FORMICONE PGR

Oppure l'ex voto può rappresentare in pittura il momento tragico e insieme anche l'azione della Santa perché interviene un attimo prima della salvezza, che si porterà a compimento però solo nel testo verbale:

PGR USHER BERNARDINA COLTA AL VOLO DA SANTA RITA MENTRE PRECIPITA DALL'AVITA MAGIONE IN FIAMME BECKERSEA 1832

Invece in altri casi l'iscrizione si limita a dare indicazioni generiche che possono essere comprese solo se completate con l'immagine. Per esempio ne *La casellante* soltanto osservando l'immagine si

⁷ «Alle didascalie bisognerà dedicare prima o poi uno studio approfondito»: Nella Giannetto, *La parola scritta nei dipinti e nei disegni di Buzzati*, in *Dino Buzzati. Parole e colori*, a cura di L. Cavadini, Cernobbio, Comune di Cernobbio 2001, pp. 17-25, p. 18. Cfr. anche Nicoletta Comar, *La funzione paratestuale di titoli e didascalie*, in *Dino Buzzati. Catalogo dell'opera pittorica*, Gorizia, Edizioni della Laguna 2006, pp. 26-31.

comprende che la protagonista ha fermato un treno e soltanto dopo aver letto la didascalia si potrà capire quale pericolo era imminente:

DESASTRO SCONGIURATO
TRIBURZI GIACOMA CASELLANTE
SANPIERD. 10-10-1914

Oppure le iscrizioni possono essere completate soltanto nell'immaginazione a partire dall'osservazione della figura: ne *Il vampiro* la descrizione dell'intervento della santa è tronca, manca l'indicazione dell'atto che la santa ha compiuto per salvare la donna, si dice soltanto «LO FULMINÒ CON UN» e poi nel rigo sotto «CIVITANOVA CASTELLA 1770».

In altri casi l'iscrizione non si limita a una descrizione della scena rappresentata ma si tratta di un vero e proprio racconto dell'episodio, con un esordio uno svolgimento e una fine, come per esempio in *Serata assolana, I ronfioni, L'orso inseguitore*. Nel primo e nell'ultimo di questi tre casi inoltre la narrazione è disposta in righe parallele al disegno, quasi come le strisce di un fumetto. Nel secondo caso, mentre nella parte superiore, ben distinta da una linea demarcatrice, viene rappresentato il momento critico, mentre nella parte inferiore un riquadro circonda la scena del momento della salvezza e un altro invece è riservato alla narrazione della vicenda.

Generalmente infatti le iscrizioni vengono collocate nella tavola all'interno di un riquadro o una cornice, dove sono rappresentati anche il protagonista e la Santa, o ancora sotto una linea di demarcazione nella parte inferiore del quadro, oppure si tratta di parole riunite in una zona del quadro ma senza un contorno preciso (*La balena volante, I dischi volanti, Il gatto mammone, Il Serpente dei mari, La torre dei dottori, Caduta dalla Casa Usher, La casellante, Il robot, I lupi, Schiava dei Mori*) o in ultimo sparse su tutta la superficie del disegno (*Fattacci al collegio, Uomo in fuga, Le formiche mentali, Schiavo d'amore*).

Dunque ad osservare con attenzione le iscrizioni dei trentanove *ex voto* potrebbero essere considerate tutte casi particolari, infinite varianti della descrizione e dell'attestazione della grazia avvenuta.

Dall'altro lato le cosiddette didascalie, nella forma di note informative o microracconti, fanno da mediatore tra il titolo e l'immagine, secondo la collocazione formale dello schema tripartito dell'emblema. In alcuni casi le didascalie cercano di ricollegare la singola pittura votiva alla *Spiegazione* iniziale o all'intera opera.

Generalmente sono composizioni di elementi eterogenei per forma e funzione. Si tratta di poche righe difficilmente etichettabili sotto un unico genere: né racconto, né documento, né didascalia, né testo informativo, né commento o descrizione dell'immagine. Non hanno la concisione dei titoli, né quella delle iscrizioni, necessarie in tutte le pitture votive per esprimere il punto di vista di chi ha offerto l'*ex voto*, qui radicalmente trasformato nella finzione dell'opera.

La didascalia esterna infatti non esprime il punto di vista dell'orante o del protagonista della scena raffigurata ma quello di un osservatore esterno, con funzione di testimone o critico, ma sempre disposto a rintracciare le prove della verità dell'*ex voto*, considerato un oggetto rituale, una fonte storica, una memoria antropologica, quasi mai un'espressione di valore artistico. E così il narratore nel *ductus* argomentativo delle didascalie può raccontare l'episodio cui assiste il protagonista della scena, l'antefatto o la conclusione; può descrivere l'immagine rappresentata o sottolineare alcuni dettagli; può integrare e ricostruire la leggenda che gravita intorno all'episodio più o meno noto agli abitanti della valle bellunese; può addirittura far rivivere le emozioni provate dall'autore di fronte all'osservazione dell'*ex voto*, ma anche i dubbi e le incertezze provate dal narratore extradiegetico rispetto a

quanto viene rappresentato e alle notizie delle narrazioni valligiane. E può assolvere anche più di una delle funzioni ora elencate, mescolando il discorso della fede a quello informativo, quello folcloristico a quello erotico⁸.

Ognuno dei discorsi coinvolti propone infatti diverse funzioni veridittive. La didascalia rappresenta un'ampia gamma di credenze e verità: storiche, leggendarie, religiose, artistiche, personali. Attraverso le argomentazioni della didascalia la raccolta di pitture votive viene interrogata rispetto alle possibili strategie di veridizione messe in campo. Se nell'emblematica la *subscriptio* serviva per rendere la verità morale espressa in forma enigmatica dalla *pictura* e dal motto, allo stesso modo Buzzati utilizza l'esposizione del ragionamento induttivo per decifrare il carattere favoloso e fantastico delle immagini, estraneo alla tradizione dell'*ex voto*. Così le didascalie forniscono le prove di una ricerca sull'esistenza reale di ciascuna pittura votiva e del possibile valore di verità in esse contenuto e, di conseguenza, si situano nel territorio instabile del



⁸ Sull'erotismo delle immagini buzzatiane Radius commenta così: «Quasi un'educazione sessuale per adulti iniziata dallo scabroso per giungere al naturale. È certo che l'erotismo di Buzzati è coinciso con l'ondata di erotismo e pornografia che si è abbattuta sul mondo già detto tranquillamente civile. Non ha contribuito ad anticiparla: l'ha seguita»: Emilio Radius, *Leggendo i suoi quadri*, in Raffaele De Grada (a cura di), *Buzzati pittore*, catalogo della mostra, Milano, Palazzo Reale, 21 dicembre 1991- 29 gennaio 1992, Milano, Giorgio Mondadori 1991, pp. 18-104, qui p. 98.



credere, tra l'assurdità della fede testimoniata e la tangibilità di documenti inesistenti.

Nelle note esterne alle tavole si registra dunque anche una deriva pseudo fattuale, verso generi letterari non finzionali, quali autobiografia, cronaca, documento, diario. Si tratta di una vera e propria mescolanza dei registri di verità del discorso, che si colora dei sentimenti del narratore, osservatore dei dipinti e abitante delle valli, e si incrocia con la cultura e l'esperienza dello scrittore e pittore Buzzati. L'elemento non finzionale riporta il livello della narrazione verso forme più prosaiche costituite principalmente da una trascrizione della tradizione orale e popolare delle valli bellunesi. Nei testi che imitano le dicerie, le leggende, la vulgata popolare, al limite anche la cronaca locale o le informazioni dell'archivio comunale, Buzzati racconta come si sono svolti gli episodi, fornisce le prove e le testimonianze dei fatti oppure racconta le fasi della creazione del dipinto, spo-

standosi indistintamente tra la realtà e l'inverosimile, il paradossale e la fedeltà della rappresentazione, l'esperienza personale e il resoconto documentabile.

Per comprendere le differenze tra funzioni delle iscrizioni e delle didascalie propongo di iniziare da due casi singolari perché inversi. L'ex voto *Cappuccetto Rosso* non ha alcuna iscrizione ma soltanto la sigla PGR (fig. 1). Suo esempio speculare è *Uomo in fuga*, dove la didascalia è solo un rimando al dipinto (fig. 2).

In *Cappuccetto rosso* la didascalia spiega che riferendosi, come indicato nel titolo, alla nota favola non è necessaria alcuna iscrizione nella pittura, non esistendo nessuna data, né luogo dove viene ambientata la scena, così come non è necessario d'altronde rintracciare le fonti storiche di una narrazione finzionale, appartenuta alla tradizione orale e folcloristica. La tavola rappresenta la bambina che cammina nel bosco innevato e la santa che tiene per la coda il lupo impe-

dendogli di avvicinarsi alla bimba. La didascalia spiega che l'episodio non esisteva nel registro dei miracoli di Toni Della Santa ma soltanto tra le sue pitture:

Questo miracolo non figurava scritto nel registro del Della Santa, il quale tuttavia lo aveva raccontato in un suo piccolo dipinto. È fin troppo chiaro che si tratta di Cappuccetto Rosso inseguita dal lupo. La cartella in mano alla bambina sta a indicare che la piccola sta andando o tornando da scuola.

Non si tratta dunque di un miracolo della valle bellunese ma di un evento favoloso come quelli che accadono nel mondo delle favole. Tuttavia non è un episodio della nota favola, dove il lupo incontra Cappuccetto nel bosco, ma una sua trasformazione, dove l'aggressione del lupo, insieme alle sue metafore e alle conseguenti interpretazioni, non avverrà mai grazie all'intervento della santa. Se

9 «Da questa storia si impara che i bambini, e specialmente le giovanette carine, cortesi e di buona famiglia, fanno molto male a dare ascolto agli sconosciuti; e non è cosa strana se poi il Lupo ottiene la sua cena. Dico Lupo, perché non tutti i lupi sono della stessa sorta; ce n'è un tipo dall'apparenza encomiabile, che non è rumoroso, né odioso, né arrabbiato, ma mite, servizievole e gentile, che segue le giovani ragazze per strada e fino a casa loro. Guai! a chi non sa che questi lupi gentili sono, fra tali creature, le più pericolose!».

si ricorda la morale di Perrault⁹ o se si da ascolto alle interpretazioni psicoanalitiche della fiaba si comprenderà che la femminilità, e non solo Cappuccetto rosso, è messa in pericolo dal lupo e che ancora una volta l'intervento della santa è richiesto per arginare un'eccessiva e pericolosa sensualità o addirittura per salvare la donna dalla perversione e dalla prostituzione. L'eroticismo ritorna dunque centrale anche nell'apparentemente lontano mondo della fiaba.

Se la favola legittima la presenza di prodigi, come quello del lupo che si sostituisce alla nonna e al cacciatore che estrae il corpo della nonna per intero dalla pancia del lupo, non apparirà strano che nel mondo delle favole possa intervenire una santa che in volo afferra la coda del lupo evitando la successiva aggressione di Cappuccetto rosso. Santa Rita, non richiesta nella favola, interviene a sovvertire l'ordine della fantasia.

La didascalia non ascrive l'episodio ai miracoli della raccolta ma alla pittura di Toni Della Santa, personaggio fantastico della *Spiegazione*; indica i personaggi nella scena, compito svolto normalmente dalle iscrizioni; puntualizza un dettaglio e insieme gli fornisce i caratteri dell'ambiguità narrativa, riducendo la pertinenza veridica al momento impossibile della scena o a quello inesistente della favola. Siamo di fronte a una scena non credibile, non ascrivibile al regime di verità della storia o dell'esperienza vissuta, eppure la sigla PGR afferma che si tratta di una grazia ricevuta e la pittura mima la forma della testimonianza.

Così come in *Cappuccetto rosso* si annulla la funzione dell'iscrizione, data l'evidenza della scena, in *Uomo in fuga* si rende insignificante la presenza della didascalia. In entrambi i casi la funzione dell'una viene assolta dall'altra.

In *Uomo in fuga* l'esplicita didascalia «È tutto spiegato nel dipinto. Non c'è proprio altro da dire» assume la funzione di rimando all'iscrizione nel dipinto:

Era un ex voto in pergamena per grazia ricevuta ma talmente

vecchio, maculato, sbiadito che non si capiva a quale miracoloso evento alludesse. C'era una data: MDXXII. Della Santa intercedente solo un'ombra. Si intravedevano inoltre la confusa sagoma di una nuvola temporalesca di un castello di un uomo in fuga e una forma greve e minacciosa in movimento. Chissà.

Questa viene distribuita in parti diverse dell'immagine. Nella parte superiore della tavola viene descritto inizialmente la condizione di deterioramento dell'ex voto che il narratore ha avuto tra le mani. Il suo stato di conservazione, legato alla deperibilità della pergamena, ha reso impossibile distinguere con chiarezza le figure e il disegno. L'unica traccia certa è la data, il resto è sbiadito e confuso: una nuvola, un castello, un uomo in fuga e una forma greve di chissà quale mostruosità incumbente. Agli elementi della scena nominati vengono accostati i relativi disegni. E solo a questi ultimi vengono aggiunti Santa Rita e una sagoma di uomo.

La cifra veridica è data da quella parola conclusiva che allude all'imprecisione e all'impossibilità di fare chiarezza. Inutile fare appello a qualsiasi altra fonte o testimonianza, l'intero episodio viene avvolto nella incertezza del «chissà».

Ciò che accomuna entrambi gli episodi è l'imminenza del male che incombe e la santa che interviene a risolvere il dramma. Nel caso di *Cappuccetto rosso* l'iscrizione è nulla perché si tratta di una verità molto conosciuta e autoevidente, e dove la didascalia è tautologica, salvo a concludersi con un'incertezza su dettagli insignificanti. Nel caso di *Uomo in fuga* il narratore si accerta dello stato del documento, della sua materialità, ma si perde nell'indeterminatezza del contenuto della storia, dove sono scomparsi i nomi, i luoghi e l'intreccio e sono rimaste solo delle sagome sbiadite.

Nel fondo della più nota tra le favole, come nella più indeterminata delle storie il miracolo può essere rappresentato. Esso però



può esistere solo se si crede alla verità della fede, non ci sono altri elementi validi per il suo riconoscimento. Se non si crede, qualsiasi immagine che rappresenti il miracolo verrà considerata una qualunque pittura inverosimile.

Allora non vorrà apparire oltraggioso nei riguardi della più volte attestata laicità di Buzzati affermare che la didascalia e l'iscrizione, oltre ad essere esemplari connettori tra le arti, sostituiscono nei *Miracoli* il momento della preghiera – rappresentazione decisiva nella pittura votiva e volutamente assente nell'opera buzzatiana – se non appunto come orazione laica e invocazione della *Veritas*.

Si tratta di una ricerca della verità dei miracoli compiuti dalla santa, immaginari ma verosimili, che si fondono con le credenze della valle bellunese e con un'improbabile, ma metodologicamente corretta, ricerca documentale. Si tratta allora di una verità che viene sganciata dalle credenze e dai registri veridici dissonanti e che può essere accettata soltanto in forma personale e intima, attraverso una riscrittura autobiografica dell'ex voto.

E forse all'ex voto regalato al professor Giovanni Angelini, che lo ebbe in cura negli ultimi mesi della sua vita, e che non è compreso in quest'opera, si può rimandare per leggere la verità intima e utopica della raccolta:

SANTA RITA PER INTERCESSIONE DEL PROFESSORE GIOVANNI ANGELINI AFFRONTA E SGOMINA DOPO PAZIENTE LOTTA UNO SPIRITO MALIGNO DI INCERTA STIRPE SCESO A INSIDIARE TALE BUZZATI DINO IN QUEL DI SAN PELLEGRINO-BELLUNO, ESTATE, 1971¹⁰.

¹⁰ Alle trentanove tavole andrebbe aggiunta anche la tavola dipinta nell'estate 1971 per il dottor Angelini che ha avuto in cura l'autore negli ultimi mesi, cfr. Claudio Mares, *Conversazione con Almerina Buzzati*, in «Studi buzzatiani», n. 7, 2002, pp. 127-137.

"Dino Buzzati, un rivoluzionario"

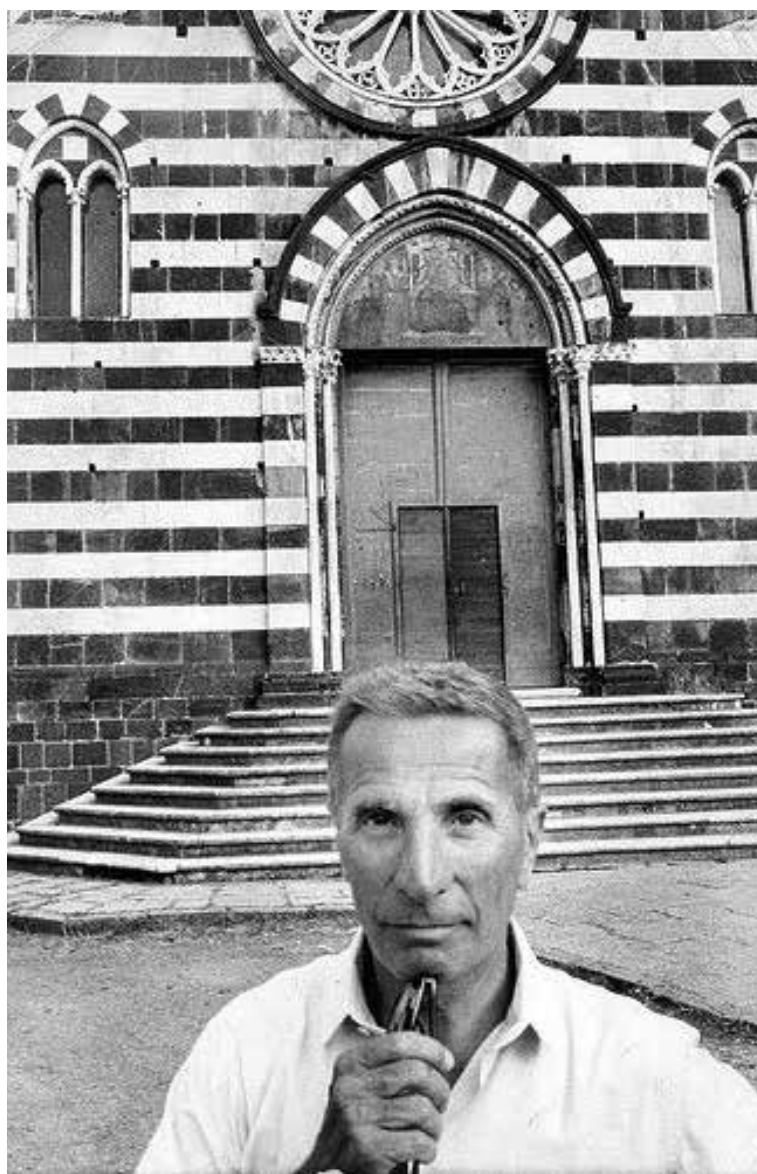
"Antonio R. Daniele incontra Lorenzo Viganò"

Buzzati ha cominciato a pubblicare quasi per caso ed è stato uno scrittore del tutto svincolato da scuole o correnti intellettuali. Quanto pesa tuttora questa "anormalia" in un autore che, nonostante l'interesse crescente, ancora oggi in Italia fatica ad avere, soprattutto nei manuali, un profilo autonomo?

Buzzati ha cominciato a pubblicare quasi per caso ma non è diventato un narratore "per caso". Fin da bambino e poi da adolescente – in tutti gli anni della sua amicizia con Arturo Brambilla – la narrativa e più ancora la voglia di raccontare storie, di costruire scenari e personaggi, sono state una parte fondamentale della sua vita, della sua formazione. Un bisogno: soddisfatto tanto attraverso la scrittura che la pittura. Le gare di poesia, di disegno, la composizione giovanile di un poema in endecasillabi ispirato all'Antico Egitto, la scrittura, a 14 anni, della prosa poetica *La canzone alle montagne*, forse il suo primo testo letterario, lo dimostrano.

È in quegli anni, grazie alle illustrazioni di Arthur Rackham, alla passione per la montagna, a Dostoevskij e alle storie raccontategli della tata tedesca che Buzzati costruisce il suo mondo poetico, la sua predisposizione al "fantastico".

Raccontare per Buzzati è un'inclinazione, ma anche un'esigenza. E una scelta. Si pensi alle cronache giornalistiche, alla terribile sem-



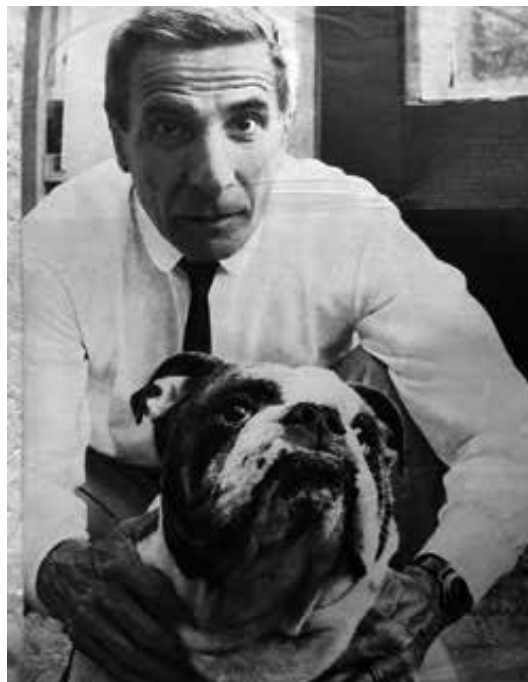
plicità con cui spiega ai lettori del «Corriere» il disastro del Vajont, nel 1963: «Un sasso è caduto in un bicchiere colmo d'acqua e l'acqua è traboccata sulla tovaglia. Tutto qui. Solo che il bicchiere era alto centinaia di metri e il sasso era grande come una montagna e di sotto, sulla tovaglia, stavano migliaia di creature umane che non potevano difendersi». Si pensi alla scena dell'eccidio di Rina Fort, la Belva di via San Gregorio a Milano, illuminata solo dalla lampadina di 25 candele rimasta accesa per tutta la notte a riflettere «i rigagnoli di sangue simili a polipi immondi», lampadina che sembra la stessa disegnata da Picasso per illuminare il bombardamento tedesco di Guernica del 1937. Si pensi, ancora, ai suoi quadri, alle sue *Storie dipinte* nelle quali la scena rappresentata sulla tela (a volte divisa in quadri come la pagina di un fumetto) è accompagnata da brevi scritti, didascalie-racconti che non si limitano a spiegare e a descrivere l'immagine cui si riferiscono, ma aggiungono elementi, indizi, retroscena o se ne distaccano completamente; non di rado «entrano» nel quadro stesso animando la scena rappresentata (*Ragazza che precipita*) o scorrendo sui lati della cornice, come un decoro (*Maiali volanti*). Si pensi, infine, al romanzo *Un amore*, nel quale la scrittura funziona quasi da terapia, da mezzo che Buzzati usa per liberarsi della propria ossessione. «L'unica, per salvarmi, è scrivere», annota sul diario nel marzo 1960. «Raccontare tutto, far capire il sogno ultimo dell'uomo alla porta della vecchiaia. E nello stesso tempo lei, incarnazione del mondo proibito, falso, romanzesco e favoloso, ai confini del quale era sempre passato con disdegno e oscuro desiderio».

«Che io dipinga o scriva», aveva spiegato nel testo *Un equivoco* e ripetuto più volte nelle interviste, «io perseguo il medesimo scopo, che è quello di raccontare delle storie». Un bisogno che ha accompagnato Buzzati per tutta la vita, alimentandosi continuamente, traendo linfa da se stesso. Il giornalismo ha ispirato la narrativa, la letteratura ha trasformato la cronaca.

A tutto ciò si aggiunga il personale piacere di comunicare con i lettori, di stabilire con loro una sorta di dialogo, di legame costruito proprio sul filo della narrazione,

del racconto dei fatti della vita. A Buzzati piace commuovere chi legge, catturarlo, smuovere dentro di lui emozioni e riflessioni, e per farlo si serve della letteratura, della pittura, ma anche della poesia, del teatro, della musica (le opere scritte con Luciano Chailly). E naturalmente del giornalismo, che rimane il lavoro cui ha dedicato la sua intera esistenza, la «quotidiana fanteria» come l'aveva definita Giulio Nascimbeni. Tanto da non lasciarlo mai, nemmeno quando, diventato scrittore famoso, avrebbe potuto limitare i suoi contributi ai commenti, agli elzeviri, a quelli che oggi si chiamano «corsivi». Invece no. Buzzati rimane legato al tavolo di redazione fino agli ultimi giorni di vita perché resta innanzi tutto un cronista, «quel» cronista che Franco Di Bella sveglia in una notte de 1969 perché vada a «coprire», come si dice in gergo giornalistico, la rivolta nel carcere milanese di San Vittore. E Buzzati, nonostante sia già malato e abbia oltre sessant'anni, ci va, mischiandosi ai cronisti alle prime armi. E scrivendo un articolo memorabile. Dino Buzzati dunque non diventa narratore per caso, ma per scelta, per un bisogno incontenibile di raccontare.

Per quanto riguarda il suo mancato riconoscimento nella storia della letteratura concordo soltanto in parte. Dino Buzzati, è vero, non ha mai appartenuto a correnti, a mode stilistiche («Sono del parere di Voltaire», ha detto più di una volta: «qualsiasi genere letterario è ammissibile tranne il genere noioso»); ha sempre seguito la sua ispirazione, la sua indole, non facendosi condizionare dagli altri. Ma rimanendo sempre coerente con se stesso. Un comportamento che lo ha certamente penalizzato, soprattutto nella seconda metà degli anni Sessanta, quando veniva visto come un conservatore, uno scrittore d'altri tempi fermo alle favole e legato ai suoi privilegi. Criticato perché i libri che dava alle stampe non avevano un contenuto sociale né politico, ma, appunto, raccontavano storie, costruivano mondi e scenari fantastici. Oggi possiamo dire che i suoi romanzi, i suoi numerosi racconti hanno retto al passare del tempo molto meglio di quelli dei suoi colleghi, perché rispetto a essi (che suonano spesso datati, stretti in un periodo preciso)



hanno saputo raccontare e interpretare la realtà in maniera più efficace. Più universale. Buzzati è un autore moderno, i temi che tocca sono temi eterni, che valevano ieri, valgono oggi e continueranno ad appartenere agli uomini anche nel futuro: l'attesa, il precipitare del tempo, il mistero, la morte. So che l'affermazione può suonare forte, ma penso che Buzzati più che un conservatore fosse, nonostante lo stampo di uomo ottocentesco, un rivoluzionario. Lo dimostra un'opera come *Poema a fumetti* (chi prima di lui si era azzardato a usare nel titolo di un libro la parola «fumetto», genere considerato basso, lontano da qualsiasi valore letterario?), ma anche *Un amore*, che invece, paradossalmente, fu criticato perché staccava il suo autore dal fantastico per calarlo nella realtà più vera, nella vita vissuta. Prova che Buzzati era un uomo libero e di grande onestà intellettuale.

A te dobbiamo la scoperta o la riscoperta del Buzzati “fantastico” e dello scrittore di “nera”, cioè quello che tu stesso hai chiamato “l'altro mondo” buzzatiano. Si vede che il tuo interesse e la tua passione per l'autore travalicano il fatto puramente culturale e che Buzzati entra nella tua vita come un sentimento acuto. Come ci si accosta a Buzzati?

Quando si parla di Dino Buzzati non si parla soltanto di un uomo, ma di un universo. Perché non c'è



un solo Buzzati, ma ce ne sono tanti: il giornalista, lo scrittore, il pittore, il drammaturgo, il poeta, il fumettista, il librettista d'opera, il costumista. E ognuno può scegliere il proprio, colui cui si sente più vicino, più affine. Perché ogni Buzzati è una porta per entrare nel suo mondo. Penso che sia questo il modo migliore per avvicinarsi a un autore – e a un uomo – così poliedrico e nello stesso tempo così unico e personale. Ogni Buzzati rimanda a un altro Buzzati e tutti sono strettamente legati fra loro.

Così è accaduto a me. Sono rimasto conquistato da questo autore, dalla sua narrativa, dalla sua prosa dopo aver letto *Le notti difficili*, l'ultima raccolta di racconti. Un libro cupo, doloroso, nel quale la morte, che ormai gli camminava accanto, è presente in ogni pagina. Un libro denso, nel quale ci sono tutti i temi fondanti della sua poetica. Ricordo che quando lo leggevo era come se mi riflettessi in un specchio: le sue paure, le sue ansie, le sue speranze erano le mie paure, le mie ansie, le mie speranze, le stesse che anch'io vivevo e ancora vivo. Buzzati me le presentava, le svelava a me che le percepivo, le intuivo, ma non riuscivo a riconoscerle, a metterle a fuoco. Da lì la mia passione si è allargata e si è approfondita, e dopo lo scrittore ho conosciuto il giornalista e poi il pittore, e poi l'autore di teatro e via via gli altri. Ogni Buzzati aggiungeva un tassello al quadro della sua – e della mia – vita.

A volte purtroppo, soprattutto nelle scuole, se ne ha un'impressione sbagliata. Si legge – male

– *Il deserto dei Tartari*, senza cioè spiegarlo, senza metterlo in relazione all'uomo e alla sua esperienza giornalistica, e così si finisce per avere del suo autore un'immagine che non corrisponde a quella reale, come di uno scrittore ostico, "pesante". Non è così. Ne ho la prova ogni volta in cui mi capita di parlarne nelle scuole, tanto agli studenti delle medie che delle superiori. Allora succede che i ragazzi si sorprendano e mi dicano «Ma io non pensavo che Buzzati scrivesse così, che trattasse questi temi, che fosse così vicino a me, alla mia vita, alle mie aspirazioni e alle mie paure». E allora chiedono chi è, perché ha scritto quel racconto; si appassionano ai suoi disegni, alle cronache giornalistiche. Chiedono informazioni sulla sua vita. E allora *Il deserto dei Tartari* diventa una sorta di romanzo di formazione, che accende una luce sul loro presente e futuro.

Dal delitto di Novi Ligure in poi, la nera italiana è diventata un "elemento narrativo" della neotelevisione. Ma c'è l'ambizione alla narrazione realista delle prime serate e dei plastici e la ricostruzione tinta di mistero alla Lucarelli, più discreta e soffusa. Cerco di figurarmi Buzzati in tutto questo: tu come lo vedresti?

Dino Buzzati, come ho scritto, aveva una "vocazione" per la "nera", per raccontare quei fatti e fattacci di sangue che dopo la Seconda guerra mondiale cominciarono a occupare le pagine dei giornali (quando addirittura non veniva a essi dedicato un intero rotocalco, come nel caso di *Crimen* di Salvato Cappelli). Se durante il ventennio fascista le notizie di delitti e rapine erano state bandite dai giornali per rappresentare un'Italia esemplare, all'indomani della Liberazione diventano invece un vero e proprio genere, un filone seguitissimo che caratterizza tanto gli anni della ricostruzione che quelli del boom economico. E Buzzati (con Orio Vergani, Arrigo Benedetti, Alfonso Gatto, Tommaso Besozzi, giusto per ricordarne alcuni) è tra le firme che danno uno spessore letterario alla cronaca nera. Che, appunto, la trasformano in "genere". Diceva Guido Vergani che Buzzati aveva una sensibilità e un colpo d'occhio unici, che aveva la capacità «di andare sull'evento, descrivere l'even-

to e mettere l'evento dentro alla vita». Perché coglieva ciò che gli altri non vedevano. E lo sapeva raccontare in un modo che proiettava il lettore nella scena descritta; attraverso gli occhi e le parole di Buzzati, il lettore la riviveva, ne sentiva i silenzi, gli odori. Ne provava in prima persona la drammaticità. «Buzzati faceva parlare i sentimenti», ha detto Gaetano Afeltra, «quei sentimenti che nemmeno la televisione oggi riuscirebbe a rappresentare».

E credo che sia proprio questo il punto: non posso dire come valterebbe plastici e talk show con criminologi, avvocati, esperti della scientifica, ricostruzioni spettacolari, chiacchiericcio, ma so, leggendo i suoi articoli, che non c'è mai una riga che cede allo scandalistico), al morboso, che vuole impaurire o solleticare la curiosità splatter del lettore. Credo che Buzzati fosse d'accordo con quello che affermava Dostoevskij, ovvero che il delitto è una chiave per entrare nell'animo umano; per questo il suo obiettivo era innanzi tutto capire i sentimenti che stavano dietro un fatto di sangue o una tragedia, che avevano armato la mano di Rina Fort o di Pia Bellentani, o avevano investito l'Italia intera dopo la caduta dell'aereo del Torino sul colle di Superga. Per lui il fatto non era mai fine a se stesso, ma rimandava sempre all'individuo e al suo rapporto con la morte.

A parte quelle di Carlo Lucarelli, con il quale ho avuto il piacere di lavorare nelle prime tre edizioni di *Blu Notte* alla fine degli anni Novanta, Lucarelli che ha saputo, da scrittore, trattare come gialli anche i fatti più neri, nel pieno rispetto dello spettatore, delle vittime e di tutte le persone coinvolte, penso che l'approccio delle altre trasmissioni al delitto, al fatto di sangue, all'indagine che ne scaturisce sia molto distante, se non addirittura opposto, a quello seguito da Buzzati.

Buzzati è stato anche un attento osservatore dei mutamenti sociali del Paese, ma con quel distacco che gli permetteva di sublimare la cronaca in racconto, addirittura in poesia. Eppure su questo versante fu attaccato e qualcuno avrebbe voluto che egli si immischiasse di più con la politica: Giorgio Bocca gli diede del "reazionario", un «Cretinetti che si balocca con le sue favole» per non perdere i suoi

privilegi; Francesco Moroni criticò il suo celebre articolo sul Vajont e ne vide solo un «ozioso esercizio di stile». In realtà a quegli esercizi di stile dobbiamo tanto, però possiamo apprezzarli solo se non facciamo di Buzzati un mezzo di teoresi sociale. Cosa ne pensi?

In parte ho già risposto a questa domanda. Premesso che sono convinto che non si possa piacere a tutti, e che ognuno abbia il diritto di esprimere le proprie opinioni, la prova dei fatti è poi quella che conta. Oggi (ma non solo da oggi) Buzzati è un autore tradotto e letto in tutto il mondo, oggetto di studi, convegni, saggi; presente nelle antologie scolastiche, tema di tesi di laurea, di pubblicazioni – queste pagine ne sono una prova. Un autore frequentato dal cinema, un pittore al centro di mostre, un giornalista portato a esempio.

È vero: spesso quando vengono stilati gli elenchi dei grandi scrittori italiani del Novecento Buzzati non compare, inspiegabilmente. Ma la sua assenza sta diventando assordante. Detto questo non penso che la cosa lo infastidirebbe più di tanto.

Come ho già scritto qualche riga fa, Buzzati è sempre andato per la sua strada, seguendo il filo delle proprie emozioni, fedele a se stesso e alla propria poetica anche quando poteva sembrare il contrario. Per questo non penso che si possa parlare di “esercizi di stile” né in assoluto né tantomeno alla Queneau. Il già citato articolo sulla tragedia del Vajont non è un articolo costruito a tavolino, al contrario è un pezzo sofferto, disarmato, sincero. Un articolo-confessione, uno di quei rari casi in cui è permesso al giornalista di parlare in prima persona (licenza ormai abusata). «Stavolta per il giornalista che commenta non c'è compito da risolvere, se si può, con il mestiere, con la fantasia e col cuore», dichiara nell'attacco. «Stavolta per me, è una faccenda personale. Perché quella è la mia terra, quelli i miei paesi, quelle le mie montagne, quella la mia gente. E scriverne è difficile. Un po' come se a uno muore un fratello e gli dicono che a farne il necrologio deve essere proprio lui». Non vedo esercizi di stile in queste righe; vedo un giornalista che attraverso il proprio dolore, il proprio smarrimento racconta il dolore e lo smarrimento di un paese a Paese. E gli sono sufficienti

queste poche righe per rendere la portata della tragedia.

Per il suo rigore, il doverismo, la passione per la vita militare, persino per la sua immagine – il viso affilato, i capelli cortissimi, la piega perfetta dei pantaloni, le camicie dal collo austro-ungarico – Buzzati è stato spesso visto come un uomo legato al passato; al contrario era un uomo che conosceva perfettamente il tempo in cui viveva, perché lo raccontava, ogni giorno, sulle colonne del «Corriere della Sera». Conosceva i lettori e sapeva interpretarne i gusti (fu lui a fare scrivere a Indro Montanelli sulla «Domenica de Corriere» il primo articolo di divulgazione storica, da cui sarebbe poi scaturita la sua nota *Storia d'Italia*). Aveva, come ogni uomo, passioni, odi, dubbi e convinzioni, ma questo non significa che non fosse calato nel suo tempo. Anzi. Quando la cronaca veniva toccata dal mondo fantastico rimaneva sempre cronaca. Magari “La ‘cronaca’ di Dino Buzzati”, come recitava una sua rubrica sul «Corriere d'informazione», ma cronaca.

Né ho mai avvertito alcuna teoresi sociale nel suo lavoro. Ne sono una prova le antologie, come quella dedicata alla “Nera”, appunto, o ai racconti di Natale (*Il panettone non bastò*) o al suo rapporto con le montagne (*I fuorilegge della montagna*). Gli articoli e i racconti raccolti, che attraversano oltre quarant'anni di vita italiana (e non solo), testimoniano sia letti uno dopo l'altro che nel loro insieme la trasformazione della società in anni di grandi cambiamenti. Il passaggio dai delitti che dividevano l'Italia in innocentisti e colpevolisti all'omicidio anonimo, al «fattaccio sudicio e balordo da sottoscala, fermentato dalla svogliata putrefazione delle anime», dai piccoli furti alla malavita organizzata fino ai primi vagiti del terrorismo; il mutamento delle montagne, dalle cime inviolate alla costruzione delle funivie fino alla conquista del K2, dallo sci alpino allo skilift; la trasformazione del Natale da festa semplice e familiare a trionfo consumistico nel boom economico. E così via, dalla cagnetta Laika lanciata sullo Sputnik all'uomo sulla Luna (articoli quelli del primo sbarco degli astronauti che gli valsero il premio giornalistico Mario Mas-sai). «Il giornalista è uno storico del presente», ha detto Umberto Eco,

definizione che a Buzzati calza perfettamente.

Vittorino Andreoli ha detto qualche anno fa che, tutto sommato, Buzzati era un “bambino” che quando cercava di capire, incontrava “il tragico”. Oggi, dove già in giovane età tutto viene spiegato e la presunzione di capire è altissima, un discorso sul tragico, e magari sulla morte, non appassiona ma annoia e infastidisce. Cosa può dire Buzzati a un giovane lettore dei nostri tempi?

Le parole di Vittorino Andreoli, che ebbe la fortuna di conoscere Dino Buzzati e di intrattenere con lui alcune conversazioni alla fine degli anni Sessanta – invito chi non l'avesse già fatto a leggere la sua prefazione al bel libro di Lucia Bellaspiga *Dio che non esisti ti prego* (Ancora), saggio prezioso per capire e approfondire il rapporto dello scrittore bellunese con la religione, con il “credere” – le parole di Andreoli, dicevo, sono molto profonde nella loro apparente semplicità. E toccano un aspetto fondamentale della poetica buzzatiana: il rapporto con il mistero, il mistero della vita e della morte. Che Buzzati indaga, racconta, svela attraverso scritti e dipinti; mostrandoci un mondo parallelo, un “altro mondo”, un “mondo secondario”, come lo ha definito la studiosa Nella Giannetto, dove passato e presente si confondono e realtà e fantasia sfuggono dal loro significato;





un mondo che non conosciamo e per questo ci fa paura, che è solo un po' più in là e Buzzati, scostando il velo che ci separa da esso, ci lascia intravedere.

Usando la parabola, la metafora, giocando sul paradosso, sulla provocazione, sull'assurdo, egli pone il lettore di fronte agli aspetti più oscuri dell'esistenza, lo ammonisce, lo mette in guardia. Gli fa capire che niente è come sembra e che da un momento all'altro potrebbe accadere qualcosa che rovescerà le normali consuetudini, annullandole. Ci pone insomma di fronte ai nostri fantasmi, alle paure e alle ombre che ci inseguono e che spesso rifiutiamo di riconoscere e accettare.

Buzzati suggerisce, insinua, sveglia dal torpore rassicurante per porci dei dubbi o per dare ai nostri stessi dubbi un volto, una voce. Come è facilmente intuibile tutto questo porta in superficie insicurezze e fragilità. Inquietudini che i giovani cui la domanda si riferisce, vivono quotidianamente, ma con normalità e distacco; un distacco, a mio avviso, soltanto apparente, però. Abituati a un rapporto "in diretta" con il tragico, e più ingenerale con le tragedie, dal crollo delle Torri gemelle alle decapitazioni degli ostaggi, dagli attentati nei musei, nei locali pubblici, nei luoghi del divertimento ai disastri naturali, i giovani digitali, nati e cresciuti nell'era dell'informazione globale, di Internet, dei social network sembrano forti, preparati al male, al pericolo, all'ignoto, all'inevitabile, ma in fondo non lo sono. La rappresentazione esplicita del

male, il rapporto ravvicinato con la paura sembrano averli anestetizzati: resi insensibili al dolore, ai drammi, alle sofferenze. Dico sembra perché spesso è ciò che non si vede e non si conosce, ciò che quei fatti nascondono, a spaventare. Proprio come accade con i racconti di Buzzati, che spaventano e smuovono emozioni sotterranee, intime, segrete difficili magari da mettere a fuoco, ma che non è possibile ignorare. Di fronte a uno scritto di Buzzati il giovane lettore non è uno spettatore, come di fronte a un video, a un terminale che può riprodurre all'infinito l'aereo che si schianta sul grattacielo di New York, ma diventa egli stesso un personaggio della storia che sta leggendo, ne rimane coinvolto, e la situazione immaginata, vissuta attraverso le pagine del libro entra in lui più in profondità dell'immagine vista e rivista in tv.

Non penso quindi che se un giovane si avvicina a Buzzati ne possa rimanere annoiato; infastidito probabilmente sì, di quel fastidio che scombuscola, inquieta – perché, come si diceva all'inizio, lo riflette. Ma che, in una parola, lo forma. Perché gli insegna a guardare la realtà, ma anche ciò che le sta dietro.

Scrivendo Andreoli nella prefazione cui si faceva riferimento: «C'era sempre qualcosa di esplicito, ma anche di segreto in ciò che diceva [Buzzati], di misterioso. È anche quanto si trova nei suoi scritti, nei suoi racconti, nei suoi romanzi. Quando si cerca di riferirne il contenuto, ci si accorge che non si è detto quasi nulla, perché manca quell'ineffabile che c'è ma sfugge».

Il leggendario Colombe, cani, conigli, scarafaggi e tante altre bestie... Il rapporto di Buzzati con gli animali è una delle chiavi della sua narrativa. È stata pubblicata la nuova edizione del *Bestiario* da te curata, l'ultimo contributo fra i tanti che ti dobbiamo. Questa riedizione ha una ragione particolare?

La prima edizione di *Bestiario* venne pubblicata da Mondadori nel 1991 a cura di Claudio Marabini, e raccoglieva scritti sia letterari che giornalistici dedicati allo zoo personale di Dino Buzzati. La nuova edizione lo ha ampliato da uno a due volumi, includendo una serie di nuovi articoli, elzeviri, racconti rintracciati apposta all'interno della sua produzione, alcuni dei quali mai più pubblicati dalla pri-

ma apparizione sulle colonne del «Corriere della Sera», del «Corriere d'Informazione» o come prefazione a libri dedicati a questo argomento. Un'antologia, *Il Bestiario di Dino Buzzati* (sempre edita da Mondadori) che racconta il rapporto dell'autore con gli animali, a cominciare dai cani con cui aveva un'intesa particolare (ne possedette otto nella sua vita). Un rapporto stretto, intimo, di rispetto e di cuore; basato e sviluppato su un'intesa profonda che cresce e si consolida con il passare degli anni. Tanto a livello personale che letterario. Come uomo Buzzati sa coglierne e sentirne quelle qualità – dalla dolcezza alla devozione, dalla fedeltà alla purezza – che ne fanno dei compagni prediletti, degli esempi di comportamento cui ispirarsi e dai quali imparare; come scrittore se ne serve per evidenziare ed esaltare le nostre contraddizioni e i nostri difetti – la meschinità, la crudeltà, l'egoismo con cui spesso li trattiamo –, ammonendoci e invitandoci a riflettere sul bene e sul male, e su quell'arroganza che spesso porta l'uomo a sentirsi un essere superiore.

Un rapporto nel quale si possono distinguere due periodi: il primo giovanile, durante il quale la sua empatia nei loro confronti e i suoi sentimenti "zoofili" – come si diceva ancora – non sono ancora sbocciati, tanto da portarlo a dedicarsi con soddisfazione alla caccia; il secondo, legato alla maturità, durante il quale il suo atteggiamento cambia radicalmente e lo porta a instaurare con le creature delle altre specie un legame stretto e intenso, schierandosi sempre per la loro tutela.

Un libro illuminante e nello stesso tempo doloroso: illuminante perché accende un riflettore su un altro aspetto del carattere del Buzzati uomo, mostrandone una volta in più il senso etico e morale, e una sensibilità mista a tenerezza difficile da immaginare dietro al suo rigore di stampo ottocentesco – qualità che ne fanno un animalista *ante litteram*; doloroso – soprattutto per chi gli animali li ama e li possiede – perché contiene anche racconti crudi, a tratti crudeli, costruiti apposta dall'autore per svegliare la nostra coscienza e metterla, spietatamente, di fronte a quei comportamenti "inumani" di cui spesso non ci si rende conto o che si preferisce ignorare.

Antropomorfismo ed ecologia in Dino Buzzati: un percorso di lettura ecocritico nel fantastico buzzatiano

Valentina Polcini

L'universo fantastico di Buzzati, nella sua dimensione narrativa come in quella figurativa, pullula di creature antropomorfe: animali, elementi naturali, entità astratte e oggetti, a cui l'autore attribuisce tratti fisici oppure psicologici e comportamentali propri degli esseri umani. Questo espediente letterario concorre a definire la componente allegorica del fantastico buzzatiano, dominato da atmosfere nostalgiche e angosciose ma altresì da toni ironici e non di rado cinici. Partendo da questa semplice constatazione, vorrei proporre un percorso di lettura alternativo dell'antropomorfismo buzzatiano, osservandolo cioè attraverso la lente della critica letteraria ecologica o ecocritica¹. Considererò, dunque, l'antropomorfismo sì come elemento fondante del fantastico di Buzzati e perciò utile per comprenderne meglio i temi e gli aspetti formali, ma soprattutto come sonda per indagare più in profondità lo slancio "ambientalista"² che pure è forte in molti suoi lavori.

Dopo aver illustrato brevemente alcuni esempi di antropomorfizzazione di entità astratte e oggetti, mi soffer-



1 Mi riferisco al complesso di teorie critiche sviluppatesi negli Stati Uniti a cavallo tra gli anni '80 e '90 del Novecento e conosciute nel mondo anglosassone come *ecocriticism* o *environmental criticism*. Alla base dell'ecocritica c'è la convinzione che la letteratura sia, al pari di altre discipline, portatrice di valori ecologici e perciò valido strumento di educazione ambientale.

2 Le virgolette sono d'obbligo dato che, per dirla con Sipione, «i momenti determinanti per la genesi e la consolidazione di una cultura ambientale sono stati piuttosto lontani dal percorso biologico di Buzzati, spentosi nel 1972» (Marialuigia Sipione, *Il verde inchiostro di Bino Buzzati*, in *Alla fine... una riga si potrà salvare. Dino Buzzati 1906-1972. Quarante ans après*, a cura di C. Vignali, «PRISM», 12, 2014, p. 67). Ciò non esclude, tuttavia, che l'opera di Buzzati si presti a un'interpretazione ecocritica; che si possa, in altre parole, leggere i suoi testi con un approccio teso a «eviscerarne potenzialità etico-educative, mostrando di volta in volta i valori di cui il testo stesso si fa veicolo in relazione alle problematiche dell'etica ambientale» (Serenella Iovino, *Ecologia letteraria. Una strategia di sopravvivenza*, Milano, Edizioni Ambiente 2006, p. 18).



merò sulle valenze che la personificazione della natura e degli animali assume in *Barnabo delle montagne* (1933), *Il segreto del Bosco vecchio* (1935) e, più estesamente, ne *La famosa invasione degli orsi in Sicilia* (1945). Il mio intento principale è di contribuire all'interpretazione del sentimento di Buzzati della e per la natura – su cui già molto è stato scritto. Più precisamente, mostrerò come, declinando questo espediente narrativo secondo i temi a lui cari e smantellando con l'ironia taluni stereotipi del genere fantastico, Buzzati esprima una visione ecologica di ampio respiro, contraddistinta da un ribaltamento del punto di vista antropocentri-

co e dall'attenuazione del confine netto fra umano e animale.

Per quanto concerne la personificazione di entità astratte, Buzzati se ne serve nel suo celeberrimo racconto *Il mantello* per caratterizzare uno dei protagonisti, la morte: un giovane soldato torna a casa dalla guerra scortato da una misteriosa «figura che camminava su e giù lentamente; era tutta intabarrata e dava sensazione di nero»³. L'ansia crescente della madre (dal cui punto di vista è narrata la storia), culmina nell'acquisizione della dolorosissima presa di coscienza di una separazione già avvenuta: il funesto individuo in attesa fuori casa altri non è che la morte, che

ha accompagnato il fantasma del figlio per un ultimo saluto. Rifacendosi, invece, alla tradizione dei racconti natalizi di Charles Dickens, in più occasioni Buzzati attribuisce sembianze umane allo Spirito del Natale. Due esempi sono *Lo strano Natale di Mister Scrooge*, in cui lo spirito appare sotto forma di uno steward di una nave da crociera e rincorre il misantropo Scrooge in fuga dal Natale, e *Una torta e una carezza*, in cui lo spirito, dotato di parola, per esprimere tutta la sua indignazione nei confronti del consumismo che ha corrotto i valori della festa⁴.

Ugualmente legato alla letteratura natalizia è *Lo stacco di Natale*,

³ Dino Buzzati, *Il mantello* (1958), in *Sessanta racconti*, Milano, Mondadori 1994, p. 72.

⁴ Per un approfondimento sull'uso della personificazione e di altri espedienti del fantastico nei racconti di Natale di Buzzati, rinvio al Capitolo 5 (*Re-inventing the Christmas Spirit: Buzzati and The Christmas Story Tradition*) del mio *Dino Buzzati and Anglo-American Culture: The Re-use of Visual and Narrative Texts in his Fantastic Fiction*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars 2014, pp. 133-166.

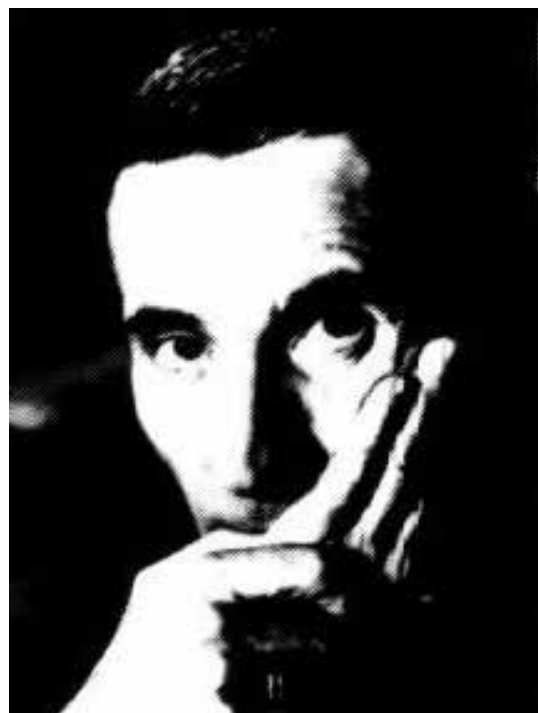
un caso buzzatiano di personificazione di oggetti. La morte di una commerciante la sera della vigilia di Natale è narrata in prima persona attraverso gli “occhi” e la “voce” della vetrina del suo negozio. Uno stratagemma tramite il quale Buzzati riesce a rendere l’atmosfera di profonda malinconia e solitudine che spesso pervade le festività. Oppure ancora, in *Suicidio al parco*, Buzzati denuncia l’ossessione per l’automobile come simbolo di autoaffermazione sociale e sessuale, immaginando una donna che si trasforma nella macchina di lusso agognata dal marito. Una moglie reificata o, se si vuole, un’automobile “ginomorfa” che «ad ogni tocco, palpitava giovanilmente, guizzando»⁵.

Ma è nell’antropomorfizzazione di animali ed elementi naturali che l’immaginazione di Buzzati trova terreno assai fertile⁶. Le montagne, anzitutto. Spazio archetipico dove avvengono i passaggi cruciali dell’esistenza umana, come l’iniziazione e la morte, esse non sono mai sfondo paesaggistico inerte, bensì sono rappresentate come un organismo vivente a tutti gli effetti. Del resto, Buzzati, nato nella villa di famiglia ai piedi delle Dolomiti bellunesi, ritornerà sempre alle montagne nel corso della sua vita. Queste sono altresì punto di partenza (col primo romanzo *Barnabo delle montagne*) e riferimento costante nella sua opera. Ed è dall’assidua frequentazione

delle montagne, nella vita reale e nell’immaginazione letteraria, che si sviluppa la profonda empatia di Buzzati con la natura, empatia di cui l’antropomorfismo buzzatiano, in tutte le sue sfaccettature, è una spia evidente⁷. Come scrive Patrizia Dalla Rosa, «a partire da elementi concreti del paesaggio, [Buzzati] non ha fatto che cogliere epifanie universali sul mistero del vivere e del trascorrere di tutto e [...] anche su una sorta di coesistenza di tutto»⁸.

Non è per nulla da sottovalutare l’idea di coesistenza di tutti gli esseri del creato, viventi e non, su cui Buzzati vuol farci riflettere, poiché richiama la nozione di ecosistema alla base degli studi di ecologia letteraria, ossia di sistema complesso in cui le comunità degli esseri viventi interagiscono reciprocamente e con il loro ambiente fisico⁹. Gli scritti di Buzzati che rientrano nella categoria della letteratura ambientale (*onature writing*) offrono di fatto una visione etica dell’«interdipendenza tra le forme di vita»¹⁰, problematizzando i presupposti stessi su cui si fonda la nostra concezione del rapporto tra specie umana e natura.

Se è vero che l’antropomorfismo, espediente retorico tipico della narrazione favolistica e pratica consolidata in Buzzati¹¹, è legato alla «natura intrinsecamente antropocentrica del linguaggio umano, che rappresenta di fatto un mondo di solito percepito secondo la nostra



scala di riferimento, la nostra portata, i nostri interessi e desideri»¹², è altrettanto vero che, nell’ottica dell’ecologia letteraria, esso acquista una specifica valenza educativa, quella cioè di formare o consolidare nei lettori la coscienza ecologica. Nella definizione di Lawrence Buell, la scelta di un poeta di personificare un uccello o un albero può essere vista come «la proiezione del desiderio umano di creare empatia tra natura e umanità; o, al contrario, potrebbe essere fatta nell’interesse di drammatizzare le rivendicazioni o le difficoltà del mondo naturale»¹³.

5 Dino Buzzati, *Suicidio al parco* (1966), in *Il colombre e altri cinquanta racconti*, Milano, Mondadori 2007, p. 274.

6 Arslan ha colto questa proficua predilezione buzzatiana per l’antropomorfismo degli animali scrivendo: «Nella maggior parte delle novelle più riuscite, c’è quello che si può definire il bestiario di Buzzati: personaggi che sono bestie antropomorfizzate di vario tipo, tali però da incarnare ossessioni od emozioni che lo scrittore riesce a portare a livello artistico proprio attraverso questa formula» (Antonia Arslan, *Dino Buzzati tra fantastico e realistico*, Modena, Mucchi 1993, p. 30). Cfr. anche Pierino Gallo, *Le modalità dell’immaginario: antropomorfismo e fantastico in due racconti di Dino Buzzati*, in «Il Fiacre», 9 (settembre 2009), pp. 51-56.

7 Non indugio oltre sui molteplici significati che le montagne assumono nelle pagine di Buzzati: al riguardo esiste una sterminata letteratura critica. Voglio però rinviare al già citato articolo di Marialuigia Sipioni, *Il verde inchiostro di Bino Buzzati*, che, tra l’altro, offre spunti di riflessione ecocritica sulle montagne buzzatiane.

8 Patrizia Dalla Rosa, *Lassù... laggiù... Il paesaggio veneto nella pagina di Dino Buzzati*, Venezia, Marsilio 2013, p. 19 (corsivi miei).

9 Il naturalista statunitense Aldo Leopold, uno dei padri del pensiero ecologico e propugnatore della *land ethic*, «evidenzia per primo la necessità di fuoriuscire dall’ottica individualistica della centralità umana nella natura, e invita a sostituirla con una prospettiva olistica, bio-comunitaria: una prospettiva, cioè, che consideri la natura non come fonte del benessere materiale umano, ma come un tutto [...], il cui equilibrio è sorretto dall’equilibrio tra le diverse forme di vita che lo compongono. La comunità umana è perciò superata e compresa nella bio-comunità, la comunità dei viventi» (Serenella Iovino, *Filosofie dell’ambiente: natura, etica, società*, Roma, Carocci 2008, p. 15).

10 Iovino, *Ecologia letteraria*, cit., p. 16. Sul concetto di coesistenza e interdipendenza tra gli esseri che abitano il nostro pianeta, la studiosa rimarca che «a ogni alterazione del mondo naturale segue, come una reazione a catena, una serie di ripercussioni sul mondo umano, ripercussioni che sono, oltreché biologiche, economiche, politiche e sociali» (*ibid.*, p. 29).

11 Come ricorda Toscani: «A chi lo interroga sui frangenti della sua narrativa, Buzzati cita Andersen e i Grimm, la meraviglia antropomorfa delle loro visioni, delle loro avventure» (Claudio Toscani, Introduzione a Dino Buzzati, *Barnabo delle montagne* (1933), Milano, Mondadori 1994, p. 8). Il riferimento è senz’altro alla predilezione, che Buzzati sviluppò da ragazzino, per l’opera dell’illustratore inglese Arthur Rackham (1867-1939), di cui amava in particolar modo la «capacità di rappresentare le atmosfere misteriose, gli spiriti delle montagne e dei boschi, le vecchie case incantate, le nuvole, le nebbie, i sortilegi del Natale» (Dino Buzzati, *Testimonianza di due amici*, introduzione a Arturo Brambilla, *Diario*, Milano, Mondadori 1967, p. 22). In seguito, Buzzati dichiarerà di essersi ispirato proprio a Rackham per la personificazione della natura nel *Segreto del Bosco Vecchio*: «In quanto è, anche per me, un recupero culturale, credo di doverlo soprattutto a quel gran disegnatore che è stato Rackham. Faceva degli alberi meravigliosi su cui, quando veniva tagliato un ramo e rimaneva come una ceppaia a metà tronco, egli faceva delle facce, personalizzando così moltissimo l’albero, o l’arbusto...» (Yves Panafieu, *Dino Buzzati: un autoritratto. Dialoghi con Yves Panafieu*, luglio-settembre 1971, Milano, Mondadori 1973, p. 27). Per approfondimenti su Buzzati e Rackham, rinvio a Valentina Polcini, *Buzzati e Rackham: una lettura intertestuale e intersemiotica di «Barnabo delle montagne» e «Il segreto del Bosco Vecchio»*, in «Studi Buzzatiani», 13 (2008), pp. 27-47, e a Ead., *Dino Buzzati and Anglo-American Culture*, cit., pp. 40-72.

12 Timothy Clark, *The Cambridge Introduction to Literature and the Environment*, Cambridge, Cambridge University Press 2011, p. 192 (traduzione mia).

13 Lawrence Buell, *The Future of Environmental Criticism: Environmental Crisis and Literary Imagination*, Oxford, Blackwell 2005, p. 134 (traduzione mia).

Queste due istanze sono presenti nei romanzi giovanili di Buzzati, *Bàrnabo delle montagne* e *Il Segreto del Bosco Vecchio*, nei quali la narrazione del percorso iniziatico dei due protagonisti, il guardaboschi Bàrnabo e il piccolo Benvenuto, s'intreccia al tema della perdita dell'armonia tra esseri umani e natura. La rottura dell'equilibrio eco sistemico è causata dal cieco egoismo dell'uomo, dalla sua sete di potere o di denaro, dalla sua presunzione di predominio sulle altre specie e dal cambiamento di mentalità dovuto al consumismo e al progresso tecnologico. L'antropomorfizzazione della natura in queste opere intensifica il sentimento di nostalgia nei confronti di un passato in cui la rispettosa convivenza tra uomo e natura era la regola e non l'eccezione, un passato che Buzzati connota in termini mitici proprio perché andato perduto e non più ripristinabile¹⁴.

A tale riguardo, in *Bàrnabo*, è emblematica la scomparsa degli spiriti dei boschi, un tempo visibili agli uomini; inoltre, il timore reverenziale per le montagne, una volta considerate esseri maestosi e potenti, è stato sostituito dall'aggressività degli interventi di antropizzazione. La "voce" del vento scandisce le varie fasi della vicenda dei guardaboschi e fa da controcanto al dramma psicologico di Bàrnabo, dimesso dal corpo forestale per un atto di vigliaccheria durante un'imboscata e allontanato dalle montagne. E non è casuale che sia un animale non umano, una cornacchia ferita salvata da Bàrnabo, a vegliare fedelmente su di lui per tutto il periodo dell'esilio in pianura, con una costanza e un'empatia che nessuno dei suoi camerati ha saputo dimostrare.

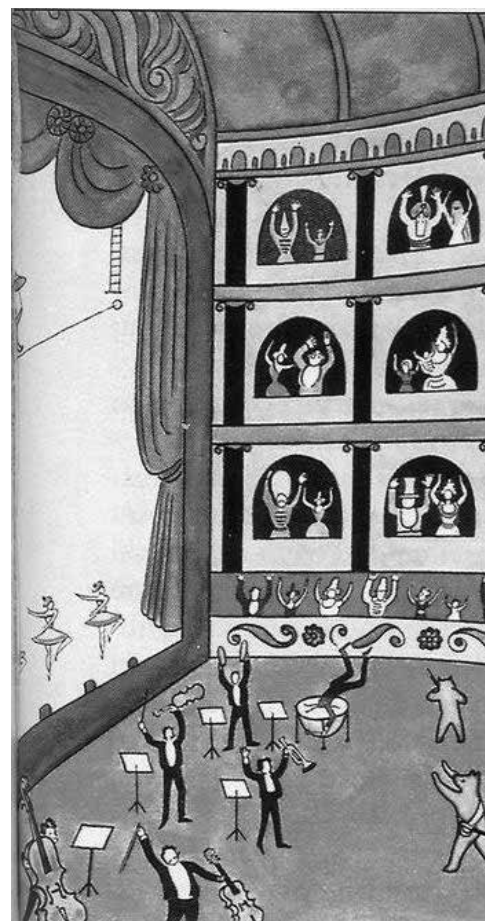
Nel *Segreto*, invece, il magico "Bosco Vecchio" è messo a repen-

taglio dalle bramosie affaristiche del vecchio colonnello Sebastiano Procolo, che minaccia raderlo al suolo. È però contrastato dal secondo ereditiere del bosco, Benvenuto, in cui è riposta l'ultima speranza di sopravvivenza di questo ecosistema: poiché ancora bambino, egli è in grado di comunicare con le creature del bosco; anzi, è in tutto e per tutto una di esse, sino a quando, verso la fine della storia, si compirà per lui il passaggio all'età adulta¹⁵. Dalla gazza parlante, al vento animato Matteo, ai geni degli alberi, il Bosco Vecchio è popolato da creature antropomorfe¹⁶. Tutte si schierano contro Procolo per la salvaguardia del Bosco Vecchio. In particolare, i geni degli alberi, esseri metamorfici, ciascuno dei quali vive in un tronco e «di raro ne sorte in forma di animale o di uomo. Sono esseri semplici e benigni, incapaci di insidiare l'uomo»¹⁷; tra questi il Bernardi, un genio che ha preso sembianze umane al fine di infiltrarsi nella commissione forestale e persuadere gli uomini a non tagliare il bosco.

Nel *Segreto*, Buzzati usa l'antropomorfismo sia per suscitare empatia nel lettore sia per dare voce alla natura insidiata dall'uomo. Si evidenzia una visione rigidamente dualistica e oppositiva del rapporto uomini-natura, dove i primi hanno il ruolo di sfruttatori, distruttori e carnefici, mentre la seconda è vittima impotente. Tale dualismo è evidente in almeno due passaggi del romanzo. Il primo riguarda i geni degli alberi, la cui forza «non poteva in alcun modo opporsi a quella degli uomini»¹⁸. Il secondo è relativo all'episodio in cui gli uccelli del Bosco Vecchio si riuniscono in assise per processare il colonnello Procolo¹⁹; sebbene lo giudichino colpevole di aver agito contro il bosco e di aver attentato alla vita di suo nipote, il gufo che presiede

l'assemblea trae la seguente conclusione: «Tutti sappiamo che una sentenza di condanna non potrà mai essere eseguita; disgraziatamente finora non possiamo esercitare sugli uomini coercizioni di sorta»²⁰. La loro unica speranza è che tale verdetto, giunto alle orecchie di Procolo, produca un effetto sulla sua coscienza.

Significativamente, nella *Famosa invasione degli orsi in Sicilia*, apparsa un decennio dopo *Segreto*, l'antropomorfismo buzzatiano è portatore di una visione ecologica che supera le rigide dicotomie bene/male, natura buona/uomo cattivo. La veste narrativa della favola illustrata per bambini sembra offrire a Buzzati la possibilità di



14 Su Buzzati e la salvaguardia della montagna come spazio mitico, cfr. Dalla Rosa, cit., pp. 126-129.

15 Lepri mette assieme le varie istanze che s'intrecciano in questo romanzo quando scrive che: «Benvenuto otterrà la salvezza del bosco e la redenzione di Sebastiano in un'allegoria che rappresenta non solo un percorso di iniziazione e di crescita dall'infanzia all'età adulta, ma anche, in tempi non sospetti, un accorato invito alla cura dell'ambiente e alla riflessione ecologista» (Chiara Lepri, *Infanzia e linguaggi narrativi in Dino Buzzati*, in «Studi sulla formazione», 2, 2013, p. 131).

16 Ricordo a proposito il fondamentale studio di Marie-Hélène Caspar, *Merveilleux et anthropomorphisme dans Il segreto del Bosco Vecchio de Dino Buzzati*, «Cahiers Dino Buzzati», 2 (1978), pp. 139-161.

17 Dino Buzzati, *Il Segreto del Bosco Vecchio* (1935), introduzione di Claudio Toscani, Milano, Mondadori 1993, p. 33.

18 *Ibid.*, p. 34.

19 Quella degli uomini sottoposti a processo dagli animali cui hanno fatto in qualche modo del male può essere senz'altro letta come un'allegoria del senso di colpa ecologico. Si tratta di un'immagine che Buzzati ha ripreso a distanza di anni, rielaborandola graficamente e con una buona dose d'ironia, ne «I rinoceronti», una delle tavole illustrate che compongono *I Miracoli di Val Morel* (1971), nella quale un certo marchese «è processato e condannato a morte dai rinoceronti da lui uccisi in gioventù. Quindi graziato per intercessione di Santa Rita la quale ebbe poi a pentirsi amaramente» (Dino Buzzati, *I miracoli di Val Morel*, Milano, Mondadori 2012, pp. 32-33).

20 Buzzati, *Il Segreto del Bosco Vecchio*, cit., p. 123.

mettere in scena un modello più dinamico e complesso del rapporto umanità-natura, nonché di riflettere sulle sue implicazioni più nascoste e controverse.

Lorenzo Viganò considera *La famosa invasione* come l'opera spartiacque che segna un "prima" e un "dopo" nella coscienza ambientale di Buzzati, soprattutto per quel che riguarda il suo rapporto con gli animali. Se negli anni giovanili non c'è in Buzzati un sentimento di empatia verso il mondo animale, tanto egli è dedito alla caccia, al ritorno dalla guerra (che lo ha visto direttamente coinvolto come corrispondente in Africa per il *Corriere della Sera* e come inviato sulle navi nel Mediterraneo), egli avrebbe

sviluppato un rifiuto verso «qualsiasi dimostrazione di intolleranza, di violenza, di crudeltà nei confronti di tutti gli esseri viventi, siano uomini o animali»²¹. Un cambiamento radicale di cui *La famosa invasione* sarebbe la «prova tangibile»²². Concordo dunque con Viganò nel ritenere che nella storia degli orsi buzzatiani avvenga «il primo vero incontro-scontro tra animali e uomini»²³. Anzi, è mia convinzione che in quest'opera Buzzati si spinga oltre la netta contrapposizione «tra il mondo puro e semplice [degli orsi], e quello vizioso e corrotto [degli uomini]»²⁴. Uscendo dai vincoli di tale retorica binaria basata su categorie di giudizio oppostive come buoni/cattivi, bene/male, innocenza/corruzione, Buzzati disegna una realtà in cui uomini e orsi sono posti sullo stesso piano, ossia sono visti come animali di specie diverse ma pur sempre animali, che vivono all'interno di un ecosistema e che sono ugualmente mossi da impulsi istintivi come quello di sopravvivenza, di conservazione della specie e di vendetta.

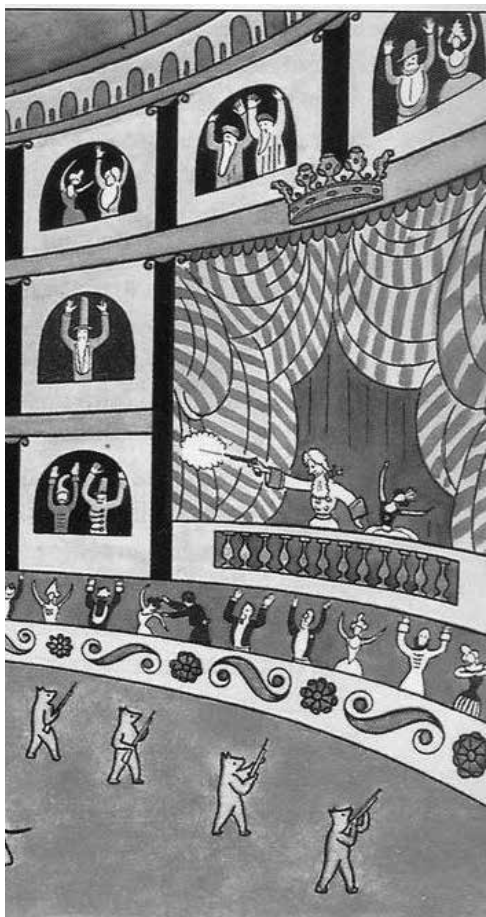
Nella *Famosa invasione* l'antropomorfismo irrompe prima di tutto a livello visivo. Scorrendo le pagine illustrate, si notano alberi con occhi, bocca e braccia, e costoni di roccia che rivelano sguardi guardinghi sotto frange di capelli di ghiaccio. Gli orsi sono sempre disegnati in posizione bipede e con atteggiamenti umani, di cui il più stravagante è quello di maneggiare vari tipi di armi, comprese quelle da fuoco; poi, nell'ultima parte della storia, appaiono completamente "civilizzati": indossano vestiti, vivono in case sontuose con tutti i comfort, si cibano come gli uomini, per giunta ubriacandosi e facendo bisbocce, costruiscono statue, guidano treni e vascelli.

L'antropomorfismo fisico è dunque affiancato da uno di tipo

psicologico-comportamentale. Altri elementi al riguardo sono forniti nella presentazione dei personaggi che precede la narrazione. Per esempio, il Vecchio della Montagna, «genio potentissimo delle rocce e dei ghiacciai»²⁵, è raffigurato come la sagoma di una montagna su cui si profilano un volto umano e un braccio con l'indice ammonitore. Agli orsi sono attribuite caratteristiche della personalità umana: Re Leonzio è coraggioso, buono, intelligente, orgoglioso, credulone, ambizioso; Orso Salnitro è «[s]empre elegante, parlatore distinto, gli piacerebbe salire alle alte cariche dello Stato»²⁶. Ancora un dettaglio significativo in questa passerella di personaggi alla soglia del racconto: la presenza di personaggi "ibridi", come il Lupo Mannaro o l'orco Troll, e del Granduca col suo «gran naso a becco»²⁷, un tratto zoomorfo, quest'ultimo, da non tralasciare in quanto primo segnale di quel confine fluido tra umano/animale e animale/umano che Buzzati intende rappresentare (e che, come si è visto, pertiene ai geni degli alberi nel *Segreto*).

Legato al binomio antropomorfismo-zoomorfismo è il motivo della metamorfosi²⁸, che qui Buzzati inserisce in concomitanza con un altro tema a lui caro, quello della decostruzione ironica degli stereotipi del fantastico e della *ghost story* in particolare²⁹. Tra i personaggi della *Famosa invasione* vi sono i «Fantasmi vari», "vari" perché sono spiriti sia di uomini sia di orsi defunti, così caratterizzati:

È difficile distinguere gli uni dagli altri. Infatti, quando si trasformano in spettri, gli orsi perdono il pelo e il muso si accorcchia; cosicché poca è la differenza da quelli umani; i fantasmi degli orsi sono però più grossetti³⁰.



21 Lorenzo Viganò, *Dino Buzzati, un animalista «ante litteram»*, introduzione a *Il «Bestiario» di Dino Buzzati*, vol. 1, Milano, Mondadori 2015, p. xiv.

22 *Ibid.*

23 *Ibid.*, p. xv.

24 *Ibid.*

25 Dino Buzzati, *La famosa invasione degli orsi in Sicilia*, Milano, Mondadori 2002, p. 12.

26 *Ibid.*, p. 10.

27 *Ibid.*, p. 9.

28 Carnero dedica un paragrafo alla "metamorfosi da essere umano ad animale" nel contributo "Il bestiario di Dino Buzzati: animali reali e fantastici nei racconti e negli articoli (seconda parte)", *Studi buzzatiani*, 4 (1999), pp. 51-77. Per ulteriori approfondimenti sull'argomento si rimanda alla monografia di Cinzia Posenato, *Il «Bestiario» di Dino Buzzati*, Bologna, Inchiostri Associati 2009.

29 Su questo aspetto cfr. Stefano Lazzarin, «Buzzati e la tradizione del fantastico», in *Il Buzzati «secondo». Saggio sui fattori di letterarietà nell'opera buzzatiana*, Manziana, Vecchiarelli 2008, pp. 82-116.

30 Buzzati, *La famosa invasione degli orsi in Sicilia*, cit., p. 12.



È nascosto tra queste righe un indizio del confine fluido o attenuazione delle differenze tra animali umani e non umani e, soprattutto, di una visione ecologica ed inclusiva del rapporto tra creature di specie differenti³¹, che sarà ripreso nel capitolo terzo del libro, quando il mago De Ambrosiis, per vedetta, conduce gli orsi al castello infestato di Rocca Demona con l'intento di spaventarli a morte. Ma ciò non

accade perché gli orsi vedono negli spettri creature come loro, al più un po' bizzarre perché hanno indosso lenzuoli bianchi. Più che ingenuità, come la definisce la voce narrante, la reazione degli orsi di fronte ai fantasmi denota l'atteggiamento di chi si pone sullo stesso piano dell'altro, di chi non guarda il diverso da una prospettiva di preconcetta superiorità, come si evince da questo passaggio:

Proprio perché semplici e ingenui, gli orsi guardarono quelle strane apparizioni con curiosità e nient'altro. Perché spaventarsi? Non avevano né denti, né zanne, né unghie. E le loro voci sembravano quelle della civetta³².

Ed è per questo che: «Ballarano, cantarono e si vollero bene, orsi e fantasmi»³³.

Nell'episodio del castello infestato, Buzzati mette in scena la diretta conseguenza di questo atteggiamento di inclusività, cioè la possibilità di una rispettosa convivenza («Rifugiatisi al castello, [gli orsi caduti in battaglia] si erano fatti subito amici i fantasmi degli uomini e vivevano in buona compagnia»)³⁴. Il motivo della metamorfosi *post mortem* che smusale differenze³⁵ fa risaltare ancor più la presa di posizione antropocentrica degli esseri umani, incapaci di vivere in armonia col resto del creato, anzi fondamentalmente ostili a tutte le creature non umane, comprese quelle innocue scaturite della fantasia³⁶. Quest'ultimo è un aspetto tipicamente buzzatiano. Giocando ironicamente su alcuni stilemi del genere fantastico (come la casa infestata, le presenze sovranaturali e il rintocco della mezzanotte), Buzzati vuole far riflettere su temi quali il prevalere della razionalità dovuto al progresso tecnologico e la conseguente chiusura nei confronti dell'immaginario e dell'ignoto, la fondamentale corruzione dell'animo umano, degli adulti in particolare, oppure ancora – come è il caso nella *Famosa invasione* – sul nostro rapporto con l'ambiente e con le altre forme di vita.

La vicenda degli orsi può essere divisa in un primo e in un secondo atto. Se nel primo gli orsi costituiscono il modello positivo di cui abbiamo parlato, nel secondo, dopo essere scesi a valle e aver instaurato il loro governo sugli uomini, essi

31 A questo indizio ne aggiungo un altro disseminato nel testo. Si racconta che, per volere del Granduca, i soldati avessero ammazzato tutte le creature che abitavano sulle montagne: «erano vecchi taglialegna, pastorelli, scoiattoli, ghiri, marmotte, perfino uccelletti innocenti» (Buzzati, *La famosa invasione degli orsi in Sicilia*, cit., p. 19). È un elenco in cui, non a caso, compaiono indistintamente animali umani e non.

32 *Ibid.*, p. 36.

33 *Ibid.*, p. 38.

34 *Ibid.*, pp. 37-38.

35 Parlando di *Barnabo e Segreto*, Sipione rileva «un uso insistito dello "sguardo obliquo", ovvero la livellazione delle differenze tra esseri umani e non umani [...]» (Sipione, cit., p. 71).

36 Buzzati denunciò questo atteggiamento dalle colonne del «Corriere della Sera» quando scrisse: «È vero. Quando compare un animale libero e felice, il primo impulso della nostra gente è di ammazzarlo» (Dino Buzzati, *Un orsacchiotto salverà le aquile e le foche italiane*, 1968, in *Il «Bestiario» di Dino Buzzati*, a cura di Lorenzo Viganò, cit., vol. 2, p. 217). Numerosi poi sono i racconti di Buzzati in cui gli uomini uccidono senza apparente motivo creature non umane; tra questi spiccano *L'uccisione del drago*, *La macchina* e *Il babau*.

diventano corrotti come questi ultimi. Ma facciamo un passo indietro. Sin dall'inizio della narrazione ci si accorge che non solo gli orsi sono protagonisti ma che la storia è narrata dal loro punto di vista³⁷. Attraverso questo espediente Buzzati capovolge da subito la prospettiva antropocentrica del racconto³⁸, che in seguito però viene ulteriormente ribaltata. Cosa, questa, che permette a Buzzati di operare quel superamento del semplicistico modello binario orsi buoni vs uomini cattivi di cui si è detto sopra e di mostrare il lato oscuro ma nel contempo più "vero" degli orsi. Di fatto, l'immagine degli orsi che ci viene restituita alla fine della storia non è quella di creature idealizzate (magari anche da una certa vena retorica di stampo ambientalista), cioè di esseri idilliamente e monoliticamente buoni soltanto perché appartenenti al mondo naturale che va salvaguardato. Al contrario, gli orsi sono animali che, proprio come gli uomini, agiscono seguendo i propri istinti e il "tornacento" della propria specie.

Come nella tradizione favolistica, la voce narrante della *Famosa invasione* prende le distanze dalla realtà grazie alla regressione spazio-temporale, portando il lettore indietro «nel tempo dei tempi / quando le bestie eran buone e gli uomini empi» e quando «la Sicilia non era / come adesso ma in un'altra maniera»³⁹. Dichiarando la bontà degli animali e la malvagità

degli uomini, questo *incipit* pone un rovesciamento rispetto al comune orizzonte morale dei lettori, che è naturalmente di carattere antropocentrico. Tuttavia, quando gli orsi decidono di scendere in pianura per istinto di sopravvivenza (gli inverni sulle montagne sono diventati troppo rigidi) e per vendetta (Re Leonzio vuole vendicare il rapimento di suo figlio da parte degli uomini), ci si accorge che il loro comportamento non è poi così "buono" come era stato preannunciato. Nella loro avanzata, gli orsi di fatto non esistono a uccidere animali e uomini e a distruggere tutto quanto è loro d'intralcio. Finché non giungono alle porte della città:

Ma gli orsi venivano avanti per la strada della valle, cantando le loro rozze canzoni, e pensavano che le battaglie fossero ormai finite. Le porte di quella grande città – si immaginavano – sarebbero state loro aperte, il popolo sarebbe venuto incontro portando focacce e vasi pieni di miele. *Delle brave e buone bestie come loro! Perché gli uomini non avrebbero dovuto fare subito amicizia?*⁴⁰.

Si potrebbe dire che la corruzione degli orsi inizia proprio qui. Oppure, a dirla tutta, non si tratterebbe poi nemmeno di corruzione bensì del semplice fatto che, in quanto orsi, essi guardano il mon-

do da una prospettiva "orsocentrica" e sono quindi per natura portati a ritenere "buone", giuste o giustificabili tutte le loro azioni, fin tanto che giovano al bene individuale o della specie. Nulla di diverso, dunque, dalla nostra prospettiva antropocentrica. Buzzati opera dunque un doppio ribaltamento del punto di vista. Perciò, piuttosto che leggere la parabola degli orsi in Sicilia come un passaggio dalla bontà iniziale alla loro antropizzazione e corruzione, è più utile soffermarsi, come abbiamo fatto, sulla morale ecologica, composita e nient'affatto ingenua, che si può trarre da questa favola.

Per concludere, l'interpretazione dell'antropomorfismo buzzatiano in chiave ecocritica fa emergere un'evoluzione di pensiero avvenuta nei dieci anni che separano i romanzi giovanili dalla *Famosa invasione*. Protagonista di *Barnabo* e del *Segreto* è la natura incantata che va difesa dalla minaccia dell'uomo in quanto spazio che apre spiragli sul grande mistero della vita e che si rivela propizio per la crescita interiore. Nella *Famosa invasione*, invece, questa visione idilliaca decade. Non vi è più uno spazio mitico da preservare o di cui conservare la memoria (come fa *Barnabo*): il distacco dall'ambiente naturale è ormai un fatto acquisito. Prevale, pertanto, una visione disincantata di tutti gli esseri viventi e delle fredde leggi che regolano la loro esistenza sul pianeta.



37 A questo proposito, puntualizza Lepri: «L'ottica del mondo animale, com'era avvenuto anche con *La fattoria degli animali* di Orwell, uscito in Italia due anni dopo *La famosa invasione*, consente l'assunzione di una prospettiva altra, rovesciata, capace di mettere a nudo le contraddizioni di una società e di un'epoca: come nella tradizione favolistica, gli animali antropomorfi invitano alla riflessione sui comportamenti umani, senza perdere, nel caso di Buzzati, i toni leggeri dell'ironia» (Lepri, *Infanzia e linguaggi narrativi...*, cit., pp. 133-134).

38 Questo capovolgimento di prospettiva ricorre anche in racconti narrati dal punto di vista di elementi naturali e animali, quali *I topi*, *Le mosche*, *La terribile Lucietta*, *L'opportunist*, *Temporale sul fiume*, *Vecchio facocero*.

39 Buzzati, *La famosa invasione degli orsi in Sicilia*, cit., p. 17.

40 *Ibid.*, p. 51 (corsivi miei).

Oltre le finestre: L'Inferno di Buzzati

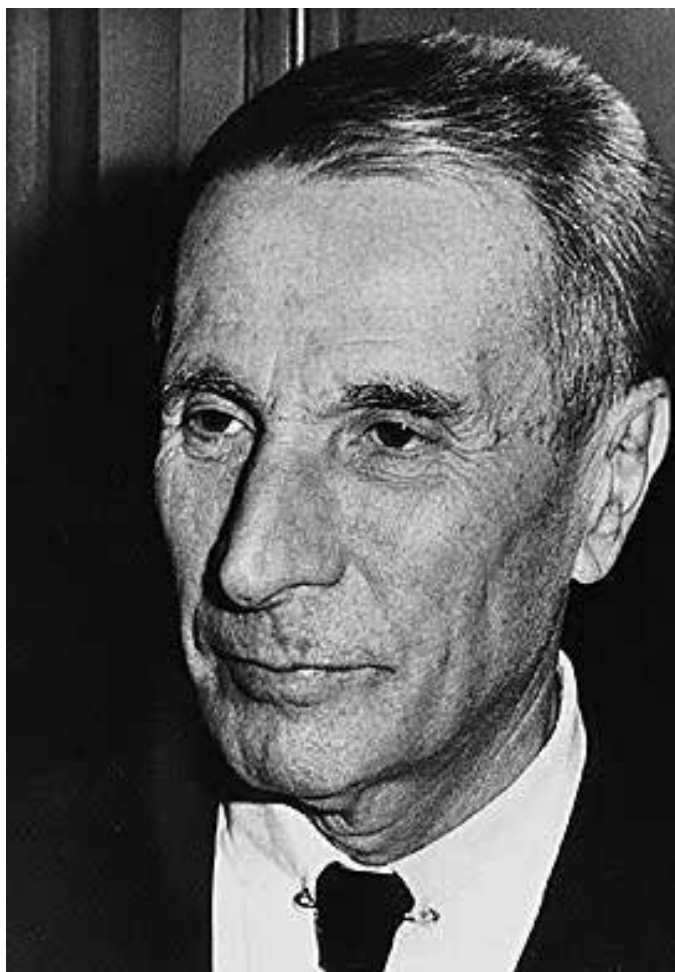
Itala Tambasco

«Di là dai vetri le sei fatidiche finestre, in queste miserie grigie sta la nostra vita» (*La polpetta*).

Ogni epoca ricostruisce il proprio oltretomba e lo identifica, di volta in volta, con la rappresentazione ad essa più affine. Se Dante smarrisce inspiegabilmente la “diritta via” introducendo in un’atmosfera surreale, al limite tra sogno e realtà, il proprio Inferno, a Buzzati basterà aprire una porta¹ o semplicemente affacciarsi a una finestra per riconoscere il ritmo ammaliante e implicitamente devastante del vizio e del peccato moderni².

Alla sistemazione ordinata e ben catalogata dei peccati, Buzzati contrappone la caotica e totale privazione di un ordine e il contrappasso finisce per identificarsi con il ritmo martellante ed inafferrabile della vita che sembra offrire solo la possibilità del peccato. Bene compendia questo assunto Monica Fekete quando sostiene che «il libero arbitrio offre solo la scelta tra il male e il male»³.

Viaggio agli inferni del secolo si propone come una sorta di antimodello della *Commedia*; l'autore-protagonista rimanda esplicitamente all'archetipo dantesco e introduce una serie di riferimenti visivi e olfattivi attraversando la porta dell'Ade metropolitano. Sul tavolino del signor Torriani, presagio della specularità dei due viaggi, c'è l'edizione della *Divina Commedia* illustrata dal Doré⁴:



1 In *Viaggio agli inferni del secolo* il protagonista/autore si introduce nel regno infernale semplicemente varcando una porticina «L'Inferno a Milano? La porta dell'Ade nella capitale del miracolo economico?» (Cfr. Dino Buzzati, *Viaggio agli inferni del secolo*, ne *Il Colombre e altri cinquanta racconti*, Milano, Mondadori 2005, p. 412).

2 Si tengano presenti almeno i seguenti lavori: Giovanna Ioli, *Dino Buzzati*, Mursia, Milano 1988; Nella Giannetto, *Il coraggio della fantasia. Studi e ricerche intorno a Dino Buzzati*, Milano, Arcipelago 1989; in *Il pianeta Buzzati*, Atti del convegno Internazionale Feltre e Belluno, 12-15 ottobre 1989, a cura di Nella Giannetto, Milano, Mondadori 1992.

3 Monica Fekete, *L'“oltretomba” buzzatiano*. Lettura di *Viaggio agli inferni del secolo*, in «Narrativa», 23, 2002, pp. 73-84; (la citazione è a p. 77).

4 Dino Buzzati, *Viaggio agli inferni del secolo*, cit., p. 413.

Era aperta là dove si vedono da lontano Dante e Virgilio i quali, tra roccioni sinistri, si avviano alla bocca nera dell'abisso [...] pareva di distinguere un coro sconnesso di grida e parole umane fittissime [...] misto al miserere delle vecchie accidentate e intossicate macchine dell'uomo; c'era puzza di zolfo, ma [...] niente fiamme, il fuoco piuttosto era negli occhi di quelli sciagurati⁵.

Non c'è alcuna differenza tra i dannati e i vivi. Entrambi hanno le stesse facce e gli stessi vestiti: il loro linguaggio, per così dire, è un miscuglio di urla sconnesse. La selva oscura, i cerchi concentrici e gli imbuto infernali sembrano sparire in questa descrizione, tanto più se si considerano le bellissime diavolesse⁶ che prendono il posto dei messi luciferini immaginati dal sommo poeta.

L'Inferno buzzatiano finisce per identificarsi con uno dei tanti quartieri milanesi e i dannati con i suoi abitanti. E come ogni quartiere che si rispetti ci sono anche abitazioni, «vecchie e di modernissime, dai sette ai quindici piani, in media, né belle né brutte, con quasi tutte le finestre accese, dietro le quali si scorgevano uomini e donne seduti a lavoro»⁷. In questo contesto architettonico grigio e informe l'autore confina la sua personalissima idea di Inferno. I moderni e altissimi palazzoni tutti uguali, corredati di finestre accese, finiscono per diventare un motivo ricorrente – quasi una sorta di *métaphore obsédante*, per dirla con Mauron⁸ – della scenografia di Buzzati, al punto che persino un atto unico si intitolerà emblematicamente *Le finestre*⁹. Esse assumono spesso un ruolo risolutivo nella narrativa buzzatiana e finiscono per identificarsi con lo schermo



che si interpone tra l'uomo e la città, tra l'uomo e l'Inferno¹⁰. Dalla vetrata del decimo piano di uno di questi palazzoni, pertanto, si staglia l'Ade metropolitano:

Vidi allora di sotto la città con una precisione meravigliosa, fino alle estreme lontananze. Declinando la opaca e livida luce del giorno si erano illuminate le

5 Ivi, p. 418.

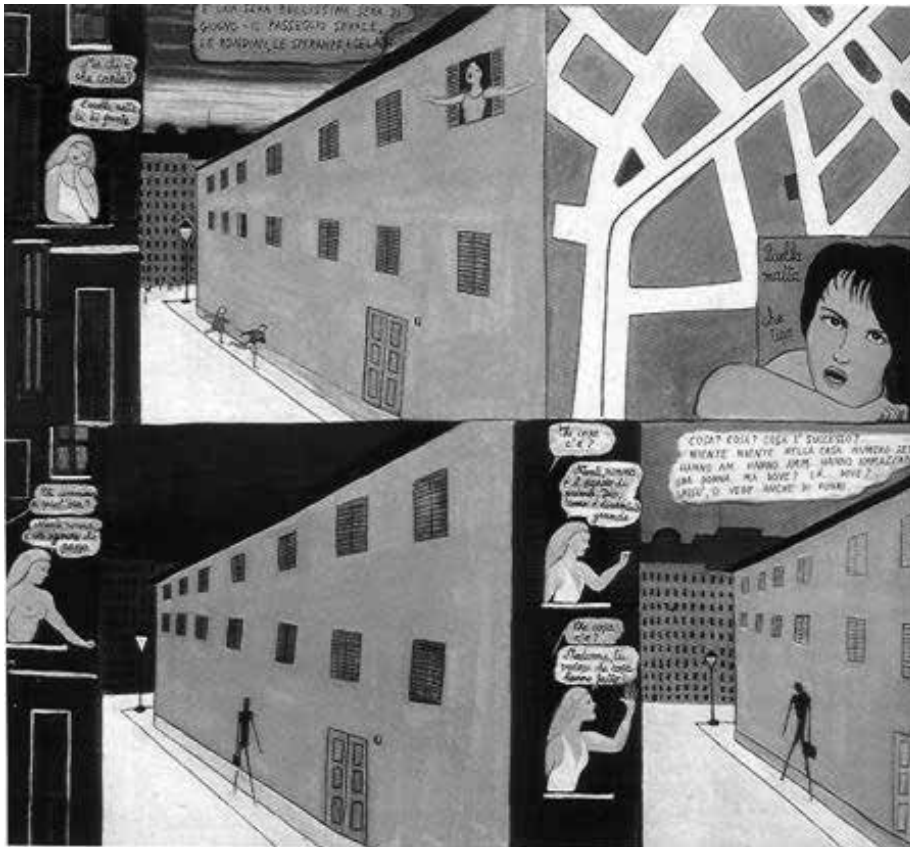
6 L'autore sceglie questo titolo per il terzo capitolo, a indicare le moderne inviate luciferine, incaricate di infliggere pene ai viventi. Cfr. Dino Buzzati, *Viaggio agli inferni del secolo*, cit., p. 421.

7 Ivi, p. 422.

8 Charles Mauron, *Des métaphores obsédantes au mythe personnel. Introduction à la psychocritique*, Paris, éditions José Corti 1963.

9 L'opera fu pubblicata e rappresentata per la prima volta a Spoleto nel 1959, in occasione del Festival dei Due Mondi. Per il rapporto di Buzzati con il teatro cfr. Dino Buzzati, *Teatro*, a cura di Guido Davico Bonino, Milano, Mondadori 1980, p. 21; Antonia Arslan, *Dino Buzzati tra fantastico e realistico*, Modena, Mucchi 1993; Edoardo Esposito, *Le modalità della scrittura buzzatiana per il teatro*, in «Alla fine... una riga si potrà salvare!», *Dino Buzzati (1906-1972) quarante ans après*, Textes réunis et présentés par Cristina Vignali. Introduction de Cristina Vignali, Université de Lorraine, Éditions Chemins de Tr@verse 2014, pp. 124-138; Paolo Puppa, *Buzzati e il teatro*, in *Atti del convegno internazionale Feltre e Belluno, 12-15 ottobre 1989*, a cura di Nella Giannetto, Milano, Mondadori 1992, pp. 307-318; Silvia Zangrandi, *Dino Buzzati. L'uomo, l'artista*, Bologna, Pàtron 2014, pp. 97-100.

10 Potremmo ritenere la finestra un espediente narrativo caratteristico della narrativa buzzatiana. Cfr. Gérard Genette, *Figure III. Discorso del racconto*, trad. di Lina Zecchi; collana: Piccola Biblioteca Einaudi, Torino, Einaudi 1956. Umberto Eco, *Lector in fabula*, Milano, Bompiani 1979; Cesare Segre, *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Torino, Einaudi 1985; Tzvetan Todorov, *Poetica della prosa: le leggi del racconto*, (trad. it. di Elisabetta Cenciarelli), Roma-Milano, Theoria 1989; Fabio Vittorini, *Il testo narrativo*, collana: Le bussole, Roma, Carocci 2006.



finestre [...] in questa immensa coppa di luce si agitavano gli uomini, questi microbi incalzati dal galoppo [...] la spaventosa macchina da essi costruita girava macinandoli ed essi non fuggivano, anzi, facevano ressa per buttarsi nel cavo degli ingranaggi [...] gli occhi vedevo, con quella luce dentro fatta di bisogno, di desiderio, sofferenza, ansia, avidità di lucro e paura [...] i gesti convulsi, le facce tese e affaticate, aspre le voci.¹¹

Al di là di questa breve premessa, riteniamo inutile proseguire nella direzione Dante-Buzzati e nell'individuazione di nessi ed elementi di intertestualità, già preannunciati intenzionalmente dall'autore nell'esplicito riferimen-

to incipitario, oltre che nel titolo stesso. Ci pare importante, partire dal ruolo giocato dall'architettura urbana che anima gli inferi del nostro secolo e, più in generale, buona parte della narrativa buzzatiana. Leggendo Buzzati si ha la sensazione che già i palazzoni alti e possenti, così come i condomini pullulanti di vite umane, incarnino di per sé l'idea personalissima di Inferno che lo scrittore si era prefigurato. Nelle metropoli moderne, infatti, gli esseri umani vivono in uno stato di solitudine e alienazione e gli edifici contribuiscono a intensificare l'angoscia per il fatto che occultano nel loro ventre storie di inferni privati e prigionie mascherate che tolgono aria, luce e libertà. D'altronde Buzzati non aveva mai nascosto un certo ribrezzo al

cospetto del moderno scenario architettonico di quelle case «una attaccata all'altra, verticalmente grigie, rigide, sature di vite umane [...] sipari tremendi, uno sull'altro asserragliati»¹². Le stesse immagini prendono corpo anche in una poesia dall'emblematico titolo, *L'incremento automobilistico* in cui l'autore evidenzia la «triste triste città dura/ Senza giardini né forma umana, / sarebbe mai nato qui San Francesco?»¹³.

Ad infastidire lo scrittore non è tanto la prospettiva esterna della moderna architettura – l'autore ne risulta affascinato nella rappresentazione del palazzo Pirelli¹⁴ e in alcune descrizioni dei grattacieli di Manhattan¹⁵ – quanto le conseguenze a cui essa porta: «dalla parte davanti erano uno spettacolo bellissimo ma [...] esiste anche l'altra parte della casa, la parte di dentro, le viscere, le budella, i segreti dell'uomo»¹⁶. La mancanza di condivisione e la carenza di rapporti sinceri e autentici tra gli uomini comportano alienazione e indifferenza a dispetto dell'apparente vicinanza¹⁷.

Riconobbi una quantità di persone, i compagni di lavoro coi quali viviamo gomito a gomito per decine d'anni e non sappiamo, non sapremo mai cosa sono, i coinquilini che da decine d'anni dormono ogni notte di là del muro a una cinquantina di centimetri e ne udiamo perfino il respiro ma non sappiamo non sapremo mai cosa sono¹⁸.

Affacciato alla finestra del proprio Inferno, il peregrinus Buzzati fa irruzione nelle vite altrui raccontando storie virtuali, appena intuitive, sulla cui base decide di dare coerenza interpretativa non solo a ciò che vede, ma anche a ciò che non vede. Il quotidiano

11 Cfr. Dino Buzzati, *Viaggio agli inferni del secolo*, cit., pp. 432-433.

12 Id., *Un amore*, Milano, Mondadori 1965, p. 34.

13 Id., *L'incremento automobilistico*, in *Le Poesie*, Vicenza, Neri Pozza 1982, p. 38.

14 Si veda in proposito il saggio di Giulio Iacoli, *Critica della vertigine. Le forme dell'architettura nei reportage di Buzzati*, in «Studi Buzzatiani», 10, 2005.

15 Cfr. Dino Buzzati: un autoritratto. *Dialoghi con Yves Panafieu*, (Luglio-settembre 1971), YP éditions, Paris 1995, pp. 38-57. Va precisato, tuttavia, che nel brevissimo racconto *L'Elefantiasi*, pubblicato per la prima volta nel 1971, quindi due anni prima dell'intervista con Panafieu, l'autore sembra adombrare un'idea diversa rispetto all'architettura di New York. Nel racconto egli inventa una singolare «formicola siderofaga» che circola nelle vie di Manhattan, cibandosi degli scheletri d'acciaio dei moderni grattacieli. Un'intera colonia di questi singolari insetti è pronta a divorare ogni singolo grattacielo al punto da far presagire la scomparsa della città nel giro di pochi anni. Cfr. Dino Buzzati, *L'Elefantiasi*, in *Le notti difficili*, Milano, Mondadori 1998, p. 249. Si vedano anche, a proposito dell'idea buzzatiana di architettura, Veronica Tabaglio, «Non è dell'uomo vivere orizzontalmente»: le montagne di Buzzati, in «Critica letteraria», 2013, 4, pp. 748-766; Patrizia Dalla Rosa, «Al di sopra dei lucernari e delle guglie»: gli altrove intravisti da Dino Buzzati, in «Narrativa», 2002, 23, pp. 127-143; Bruno Mellarini, «Ogni volta un po' più in là». Il viaggio, il mito e l'«altrove» nei racconti di Buzzati, in «Studi buzzatiani», 2013, 18, pp. 11-27.

16 Dino Buzzati, *Viaggio agli inferni del secolo*, cit., p. 440.

17 Recitano così alcuni versi della lirica *La partenza, le partenze*: la casa è vuota / [...] Io spacco, io batto, io deflago / E nessuno geme o protesta / Nessuno né di sopra né di sotto / Solitudine silenzio pace lontananza generale [...] / Essere soli appartati nei boschi, felici [...] / Qui c'è un vuoto che si crepa. Cfr. Dino Buzzati, *La partenza, le partenze*, in *Le Poesie*, cit., p. 95.

18 Dino Buzzati, *Viaggio agli inferni del secolo*, cit., p. 445.



rappresenta il confine che intercorre tra gli uomini e lo spazio di condivisione sembra davvero ridursi al limitato spettacolo offerto dalle finestre-sipari attraverso le quali è possibile interpretare le storie di vita altrui. Separati da pochissimi metri, gli abitanti del palazzo infernale vivono nella più totale solitudine i propri drammi¹⁹ e mentre «una madre si è messa a lavare il suo bambino morto perché se ne vada bello pulito»²⁰, al piano di sotto «è acceso un transistor che emette musica swing»²¹. Un tizio, infine, si affaccia al davanzale della sua finestra e «sorride, chi più tranquillo di lui?». Nessuno interromperà la madre sofferente e nessuno le negherà di compiere quel gesto estremo,

annunciato solamente da un tonfo «seguito da un grande silenzio a forma di mostro con la lunghissima coda». ²² Nulla, nemmeno la morte, è meritevole di attenzione e ossequio da parte del cittadino del mondo moderno perché ogni giorno, sembra dire neanche troppo in filigrana Buzzati, chiusi tra le mura domestiche, si sfiorano inconsapevolmente le tragedie altrui e si fondono con i drammi personali. Ci pare essere proprio questo il punto nodale della questione: Buzzati identifica in questa mancata solidarietà l'aspetto più immorale dell'Ade moderno: tanti, vicinissimi microinferni viaggiano parallelamente senza mai incontrarsi, privati come sono di qualsiasi sentimento di comparte-

cipazione e di umanità. Insomma, una *mise en abyme* dell'incapacità umana di partecipare al dolore altrui. Tutto il resto è ipocrisia²³. Costituisce una riprova di questo assunto un commento inviato al «Corriere» sull'efferato omicidio di Rina Fort, nota come la 'belva di san Gregorio'²⁴: «la città intera vegliò inconsapevole sulla mamma e sui tre bambini morti senza sacramento, abbandonati sulle gelide piastrelle in tutta la loro corporale miseria»²⁵. Ad ossessionare l'autore è l'incapacità di prevedere il male, la prospettiva di uno squarcio improvviso nel quotidiano, quel senso di fatalità sinistra e ineluttabile mista all'impossibilità di credere che si possa compiere un gesto così brutale a

19 Non è un caso che il titolo del quinto capitolo sia proprio *Solitudini*. La solitudine è una tematica ricorrente nella letteratura buzzatiana. Ne costituisce una riprova la nota riflessione del suo romanzo più celebre, *Il Deserto dei Tartari*: «Forse tutto è così, crediamo che attorno a noi ci siano creature simili a noi e invece c'è il gelo, pietre che parlano una lingua straniera, stiamo per salutare l'amico, ma il braccio ricade inerte, il sorriso si spegne, perché ci accorgiamo di essere completamente soli» (Dino Buzzati, *Il Deserto dei Tartari*, Milano, Mondadori 1995, p. 45).

20 Dino Buzzati, *Viaggio agli inferni del secolo*, cit., p. 443.

21 *Ibidem*.

22 *Ibidem*.

23 Buzzati rivela l'inadeguatezza dell'uomo verso l'autenticità dell'immedesimazione; essa sembra essere unica prerogativa del rapporto madre-figlio. «Vedi: per me l'importanza della madre – e credo sia lo stesso per molti altri – è questa: quando muore lei ci si accorge che è l'unica persona al mondo che veramente partecipa del nostro dolore». (Cfr. *Dino Buzzati: un autoritratto. Dialoghi con Yves Panafieu*, cit., p. 20).

24 Buzzati dedicò ben 14 articoli a Rina Fort, che uccise a sprangate la signora Pappalardo (moglie dell'amante) e i suoi tre figli, a Milano il 29 novembre del 1946. Si veda, in proposito, l'interessante contributo di Antonio R. Daniele, *Omicidi "in stile Buzzati"*. Quando l'uomo uccide per troppa umanità, in «Fronesis», 21, Nov. 2015, pp. 43-70. Dello stesso autore vedi la voce «Fort, Caterina (surnommé Rina)», in *Dictionnaire de la Méchanceté*, a cura di L. Faggion e Ch. Regina, Parigi, Max Milo 2013, pp. 138-139.

25 Dino Buzzati, *Un'ombra gira tra noi*, «Il Nuovo Corriere della Sera», 3 dicembre 1946; poi in *La «nera» di Dino Buzzati, I, Crimini e Misteri*, a cura di Lorenzo Viganò, Milano, Mondadori 2002, p. 45.



pochi metri di distanza da chi, inconsapevole, consuma una tazza di the o ascolta musica swing senza sentirsi partecipe del crimine:

L'altra sera noi eravamo a tavola per il pranzo quando, poche case più in là, una donna ancora giovane massacrava con una spranga di ferro la rivale e i suoi tre figlioletti. Non si udì un grido. Negli appartamenti vicini continuavano, fra il tintinnio di posate e stanchi dialoghi i

pranzi familiari come nulla fosse successo, e poi le luci ad una ad una si spensero, solo rimase accesa nel cortile quell'unica finestra al primo piano²⁶.

Guardando le finestre dello stabile numero 40 di via San Gregorio, i passanti pensarono «che lassù forse un bambino era ammalato, o una mamma era rimasta alzata tardi a lavorare, o altra scena dietro quei vetri di notturna intimità domestica; e invece l'è tutto era

silenzioso e immobile»²⁷.

Questa dicotomia tra ciò che agli altri sembra rispetto a ciò che veramente è si trova sintetizzata anche in *Tre colpi alla porta*:

E sotto diecimila piani sotto,
nel buio
lui sanguina, lui si dibatte, lui
non riesce a dormire
lui è un po' inquieto
lui è leggermente nervoso²⁸.

Le finestre costituiscono un elemento importante anche nell'iconografia dell'autore e si scorgono sullo scenario della maggior parte dei suoi dipinti. Esse non fungono semplicemente da sfondo, ma costituiscono parte attiva del messaggio tanto pittorico quanto narrativo, ammesso che i due universi creativi possano essere considerati separatamente nel corpus artistico²⁹. Ogni vetrata, infatti, non è mai uguale ad un'altra: ne deriva che le schiere di finestre presenti nei dipinti sono sempre asimmetriche e sproporzionate, accese o spente, adombrate o illuminate da un chiaroscuro poco rispettoso delle regole pittoriche. In definitiva, ogni finestra acquista rilievo in quanto portatrice di un messaggio, o meglio rivelatrice di situazioni umane, specchio dell'anima domestica. Esplicativo, in tal senso, è il noto aneddoto legato alla elaborazione del racconto *Sette Piani* che Buzzati rivela apertamente:

Prima di entrare dal dentista [...] ero rimasto per un po' nella sala d'aspetto, era una casa del centro di Milano, casa moderna ma di quelle case squallide con un cortile. La giornata era grigia e davanti a questa finestra aperta senza tende si vedeva la casa di fronte (cioè la parete del cortile) con finestre tutte uguali una all'altra, tutte senza tende, tristi, vuote, come se dietro non ci fosse nessuna vita.³⁰

Sempre nell'intervista, lo stesso Panafieu coglie l'insistenza

26 Nella scarna nudità dei fatti è opportuno riflettere su un aspetto apparentemente secondario, quello dell'assenza delle grida. Non saprei se sia giusto interpretare questo dato come una fredda constatazione o piuttosto come un provocatorio riferimento a chi, abitando a pochi metri, avrebbe potuto fare qualcosa se solo avesse sentito urlare (Cfr. Dino Buzzati, *Un'ombra gira tra noi*, «Il Nuovo Corriere della Sera», cit.).

27 Cfr. *Un'ombra gira tra noi*, in *La «nera»* di Dino Buzzati, p. 45.

28 Dino Buzzati, *Tre colpi alla porta*. Precaria situazione di mio fratello postino, in *Le poesie*, cit., p. 55.

29 Si vedano almeno, al riguardo, Roberta Cogliatore, *Storie dipinte: gli ex voto di Dino Buzzati*, Palermo, Edizioni di passaggio 2012; Nicoletta Comar, *Dino Buzzati: Catalogo dell'opera pittorica*, Mariano del Friuli, Edizioni della Laguna 2006; Antonio R. Daniele, *Dino Buzzati. Il "segno" nel "disegno"*, in «Bollettino'900», 1-2, 2014 (URL: <http://www.boll900.it/>); Dino Buzzati, *Parole scritte, disegnate e dipinte*, a cura di Maria Teresa Ferrari, Seren del Grappa, BDS 1998.

30 Cfr. Dino Buzzati: *un autoritratto. Dialoghi con Yves Panafieu*, cit., p. 80.

dello scrittore su questo elemento architettonico e gliene chiede conto³¹. Le finestre, quindi, acquisiscono un autonomo statuto letterario e diventano elemento di contiguità tra l'uomo e il mondo, talvolta linea di confine tra normalità e anormalità, salute e malattia, come avviene nel racconto *Sette Piani*, cui seguirà la trasposizione teatrale *Un caso clinico*. Anche la degenza di Giuseppe Corte nella clinica finisce per diventare una vera e propria *descensio ad inferos* e l'incedere del protagonista verso i piani inferiori rappresenta l'avvicinamento alla morte.

Sopraggiunto al settimo piano della casa di cura, infatti, Corte «raggiunge la finestra e guardò fuori non per osservare il panorama ma nella speranza di scorgere, attraverso le finestre, altri ammalati dei piani inferiori»³². Un breve colloquio con un vicino di stanza, affacciato a sua volta a una finestra, diventa risolutivo per l'andamento della vicenda. Sarà lui ad indicare al protagonista le singolari regole del moderno edificio che, in qualche modo, mantiene inalterata l'equazione altezza-salute. Pare quasi che l'allontanamento

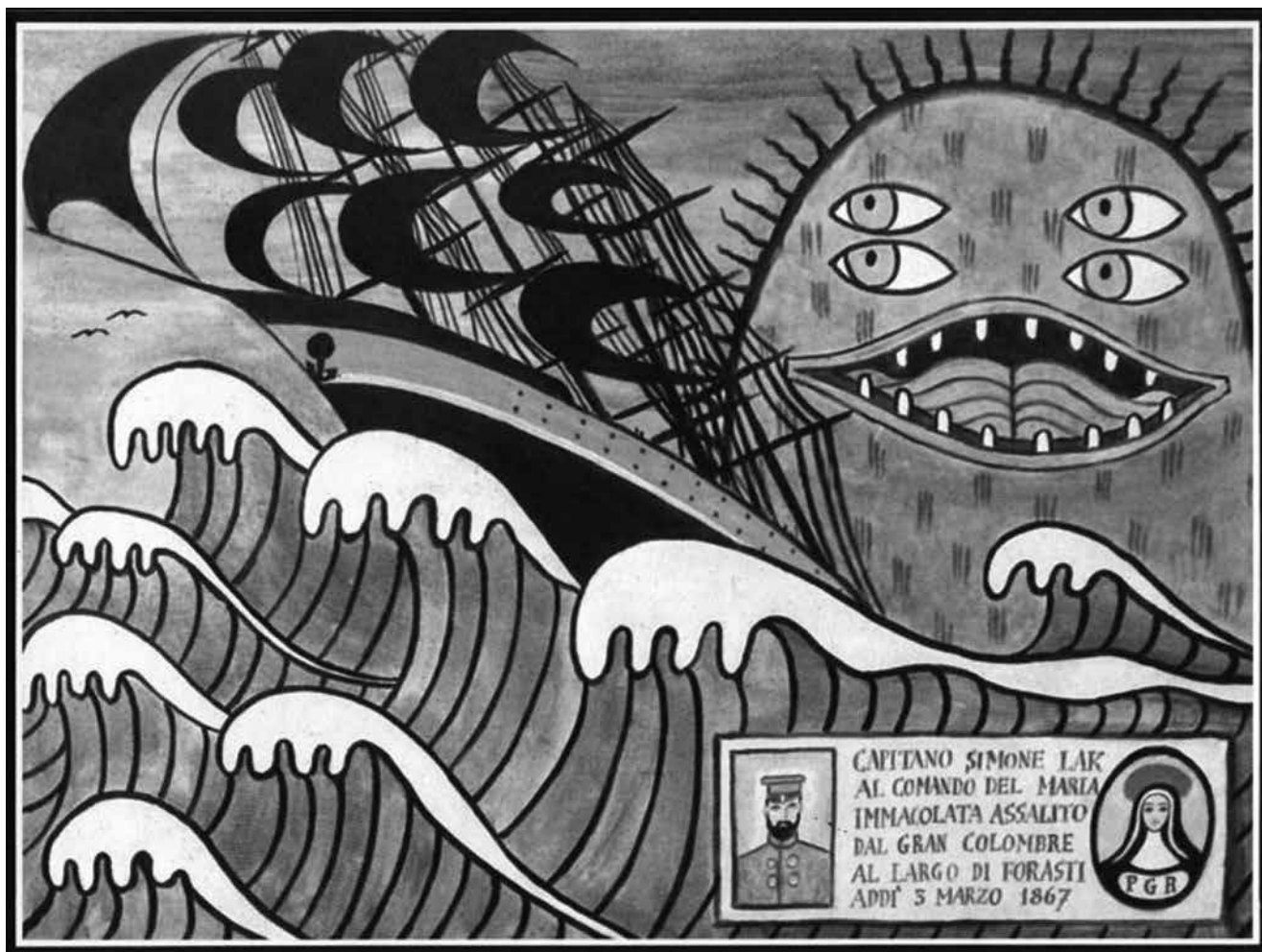
del protagonista dalla finestra denoti il suo graduale avvicinamento alla malattia e all'alienazione che lo conduce dritto alla morte. Se nei primi momenti del racconto guardare attraverso la finestra costituiva un rituale per mantenere un certo contatto con il mondo 'normale', giunto al quinto piano Giuseppe Corte «non amava più come nei primi giorni affacciarsi alla finestra [...] e si sentiva rimescolare tutto da uno strano brivido alla vista delle finestre del primo piano, sempre nella maggioranza chiuse, che si erano fatte assai più vicine»³³. Non



31 Ivi, pp. 43-44: «La finestra è molto efficace per dare il senso di due ambienti ben separati [...] per separare due ambienti estremamente diversi, per esempio una stanza di una casa borghese e il male di fuori. [...] La moltiplicazione delle finestre esprime la miriade e la varietà delle vite concentrate in breve spazio».

32 Dino Buzzati, *Sette Piani*, in *La Boutique del Mistero*, a cura di Claudio Toscani, Milano, Mondadori 1995, p. 25.

33 Ivi, p. 30.



è un caso, pertanto, che le finestre del primo piano siano chiuse e con le persiane abbassate, quasi a indicare metonimicamente la morte dei malati che hanno compiuto la loro personale discesa. Giunto al terzo piano, infatti, «dalla finestra non si scorgevano più tetti e neppure le case delle città»³⁴, ma solo l'ospedale. Ancora in salute, dai piani alti, Corte guardava, con un'intensità morbosa, oltre la finestra, cercando di immaginare i «funebri segreti»³⁵ di quel terribile primo piano, dove gli ammalati erano condannati inevitabilmente a morire.

Giunto al primo piano, la separazione tra il personaggio e il mondo dei vivi è definitivamente annunciata proprio dalle persiane della sua stan-

za che «obbedendo ad un misterioso comando [...] scendevano lentamente, chiudendo il passo alla luce»³⁶.

La finestra, frontiera tra luogo chiuso e mondo di fuori, delimita pertanto l'opposizione tra Inferno e Paradiso, quest'ultimo abitato dalla gente sana del mondo 'normale'³⁷. Oltre la finestra lo sguardo porta lontano, oltre l'insoddisfazione domestica e l'inautenticità della vita, talvolta oltre la propria malattia ed immobilità. In tale direzione il ragionamento si amplia e induce a una riflessione in forza della quale la malattia fisica del protagonista rientra in una più ampia prospettiva di malattia sociale.

Ci sia ora consentita una digressione relativa al fascino dato dalle

finestre e dalla spersonalizzazione/ alienazione che evoca Manhattan. Questi due aspetti sapientemente combinati compaiono, come si è visto, in Buzzati, ma anche in uno dei film cult degli anni Cinquanta, *Rear window* (*La finestra sul cortile*³⁸) di Alfred Hitchcock; la cultura metropolitana, l'immobilità, l'alienazione domestica e i comportamenti dominanti della New York del dopoguerra – quelli in cui Buzzati visse la fase più prolifica dei suoi racconti – ispirano anche uno dei film più riusciti del grande regista. Il trasferimento oltreoceano del cineasta inglese conferisce un'impronta notevole all'ambientazione scenografica della sua produzione cinematografica³⁹. Il

34 Ivi, p. 36.

35 Ivi, p. 28.

36 Ivi, p. 38.

37 Questo aspetto risulta maggiormente rimarcato nella trasposizione teatrale, dove, a differenza del racconto, l'autore lascia emergere anche il dato contraddittorio dell'inutile affanno quotidiano e la fretta dell'uomo moderno che si tradurrà in contrapposizioni in *Viaggio agli inferni del secolo*. Si veda Dino Buzzati, *Un caso clinico*, Milano, Mondadori 1953, in riferimento alle pp. 158-163.

38 *Rear window* (*La finestra sul cortile*, USA, Paramount Pictures 1954, colore) è un film di Alfred Hitchcock con James Stewart, Grace Kelly, Raymond Burr, Thelma Ritter, Wendell Corey. 39 In riferimento al film si tengano presenti i seguenti lavori: Cosetta Saba, *Alfred Hitchcock. La finestra sul cortile*, Torino, Lindau 2001; Massimo Bucchi, *La finestra sul cortile*, Roma, Minimum fax 1998; François Truffaut, *Il cinema secondo Hitchcock*, Milano, Il Saggiatore 1997; Alberto Abruzzese, Bruno Restuccia, *Hitchcock nella produzione di linguaggi*, in *Atti del convegno internazionale di studi «Premio Fiesole ai maestri del cinema»*, a cura di Roberto Salvadori, Firenze, La Casa Usher 1981.



film è ambientato nella periferia di Manhattan, che dal punto di vista architettonico e paesaggistico ha impressionato non poco Buzzati, forse più di quanto immaginiamo se, nel vedere il film, si ha davvero la sensazione di trovarsi sul 'set' dei suoi racconti, o meglio ancora, in uno dei suoi dipinti dove lo scrittore si insinua nelle case, nel privato, e sprigiona la propria fantasia descrivendo in sequenze a riquadri ciò che accade. Spesso le protagoniste sono giovani sensuali, audaci, calate in storie di agguati, di supplizi e assassini, di piacere masochistico. Tutta la vicenda appare come la trasposizione in immagini di ciò che l'occhio del protagonista vede attraverso la sua finestra. La condizione diegetica di Jeff (James Stewart) costretto all'immobilità da una temporanea malattia dovuta ad un'ossessione spasmodica per il suo lavoro di fotoreporter, è assimilabile a quella del degente, ex uomo d'affari, di *Un caso clinico* o del giornalista che sfida l'Inferno in *Viaggio agli inferni del Secolo*. Il rapporto fra lo spazio interno e quello esterno è giocato dentro un

set chiuso tra un *loft* e un cortile. Questo spazio e la condizione di immobilità del protagonista danno la misura ai piani e ai campi di presa.⁴⁰ Jeff è uno spettatore che, come il giornalista di *Viaggio agli inferni*, dalla propria camera che dà su un cortile interno vede altre finestre, superfici su cui passano dei 'film' paralleli. Tutto ciò che si scorge sugli schermi-finestre si dà a vedere in 'regime di focalizzazione esterna'⁴¹, perché l'informazione stessa è schermata; nulla è dato sapere dei personaggi che abitano quei piani se non attraverso le loro immagini viste all'interno della cornice delle finestre. Jeff trascorre le sue giornate in uno stato di avvilito immobilità, concentrato sull'ipotesi di un presunto omicidio consumato nell'appartamento dei Thorwald, mentre negli altri appartamenti tutto procede regolarmente. Interessante, anche in questo caso, è la prospettiva restituita da chi le storie le osserva dall'esterno. Di fatto produce un certo sgomento il dato che a pochi metri di distanza si consumino contestualmente i drammi qu-

tidiani e questa prospettiva può scaturire solo dall'osservazione data da un punto di vista esterno. Parallelamente alla morte della signora Thorwald, conclusione estrema di una crisi matrimoniale, ai piani attigui si consuma la tragedia personale di un compositore in crisi, mentre una coppia di novelli sposini trascorre gran parte del tempo nel letto coniugale e una ballerina piuttosto procace prova i suoi passi pensando al fidanzato lontano. Nella scena finale due imbianchini stanno verniciando le pareti dell'appartamento ormai vuoto dei Thorwald. Avanti il prossimo, è il caso di dire: lo spettacolo sarà sempre lo stesso ed il copione si ripeterà. La suggestione che restituisce la scena finale del film pare la medesima cui era approdato Buzzati: la sensazione è che si è soltanto burattini che animano appartamenti moderni («scatole della vita») con i propri drammi di cui nessuno si interesserà. Il tempo che passa cancellerà ogni cosa e le vite umane a stento si sfioreranno attraverso uno sguardo distratto alla finestra.

New York deve aver contribuito non poco ad infondere anche in Buzzati questa avvilito concezione della moderna socialità. Se ne accorse anche Panafieu che denotò esplicitamente una certa affinità tra il racconto *Viaggio agli inferni* e le suggestioni newyorchesi dell'autore. Delle confidenziali rivelazioni sui due viaggi oltreoceano colpisce subito la netta contrapposizione tra l'entusiasmo per la portata estetica di questa città e lo scoramento per la disarmante indifferenza dei suoi cittadini. «La cosa che mi ha più impressionato a New York è che c'è – come in tutte le grandi città – un po' anche a Milano ma senza paragone con New York, questa gente che va per le strade senza vedere gli altri, non dico senza guardare [...] dà un senso di alienazione e di disinteresse assoluto per il prossimo»⁴².

Sarà opportuno vedere ora quale particolare *focus* Buzzati sceglie per il suo atto unico *Le Finestre*⁴³. Di per sé la commedia non

40 Cosetta Saba, *Alfred Hitchcock*, cit., p. 32.

41 Ivi, p. 33.

42 Cfr. Dino Buzzati: un autoritratto. *Dialoghi con Yves Panafieu*, cit., p. 41.

43 Dino Buzzati, *Le finestre*, in «Corriere d'informazione», 13-14 giugno 1959 poi nel volume Dino Buzzati, *Teatro*, a cura di Guido Davico Bonino, cit., pp. 255-65. Cfr. inoltre, Laura Lusini, «Le finestre»: l'esperienza di Buzzati drammaturgo in un breve flash di teatro, in «Studi Buzzatiani», 6, 2001, pp. 39-50.

entusiasmò critica e pubblico ma è utile analizzarla perché, calata nel nostro contesto, contribuisce ad alimentare la convinzione che la finestra giochi un ruolo importante nell'immaginario dell'autore⁴⁴.

Al centro della rappresentazione c'è Carlo, un ragazzo destinato alla perdizione e osservato alla finestra dai genitori, dai vicini di casa e dall'innamorata. L'esistenza del giovane si consuma in pochi, rapidi flash non rappresentati sulla scena, ma riflessi nelle parole pronunciate dai personaggi. Da Carlo, insomma, non sappiamo nulla se non quello che ci restituiscono gli altri protagonisti. Il dato interessante è che tutti lo osservano dall'esterno e ciascuno si fa un'idea individuale ed alterata della realtà. Gli attori sono allo stesso tempo spettatori e commentatori della vicenda; solo Carlo agisce autonomamente sulla scena. Per capire quale struttura abbia concepito Buzzati è il caso di riflettere sulla didascalia iniziale che, in accordo con la notevole riduzione tipica dell'intera struttura della *pièce*, è piuttosto breve e riporta poche indicazioni:

La scena rappresenta un pezzo di facciata di casa, a filo del sipario, con un balcone e alcune finestre. Al balcone sono sedute Giuliana e Anita. Dietro, in piedi, Massimo, marito di Giuliana. A una finestra sono affacciate Piera e Paola. Ad un'altra finestrella è affacciata Laura. Ad altre finestre affacciate altre persone, dipinte. Tutti immobili, statuari, finché non viene il loro turno di parlare.⁴⁵

Allo spettatore non è dato sapere dei personaggi e delle loro vite se non limitatamente allo spettacolo offerto dalla prospettiva delle singole finestre. La fissità dei protagonisti rende contorti i dialoghi e in particolar modo nel finale si assiste a un vero e proprio crescendo in forza del quale si ha una sovrapposizione di rumori e

interferenze inascoltate che generano un cortocircuito fra l'illusione di Giuliana, convinta della perfezione del figlio, e l'inevitabile scontro con la realtà di un giovane ormai deviato. A pagarne le spese sarà Carlo, vittima delle convenzioni errate della madre, che finisce in manette a causa della sua cecità: dallo spazio limitato della finestra Giuliana, infatti, non si è accorta che il ladro è in realtà il figlio che cerca di introdursi nell'appartamento del cortile di fronte. Caduta ogni illusione, sarà proprio lei a chiamare la polizia. Bene compendia questa *débâcle* Luisini quando sostiene che «l'arresto del giovane Carlo, anche se propriamente non comporta una morte fisica, equivale ad una morte sociale»⁴⁶. Come si è già dimostrato, più in generale, per *Viaggio agli inferni*, anche in questo caso la vicinanza, in particolar modo quella familiare, impedisce di vedere le cose per quelle che re-

almente sono. In tale prospettiva solo la finestra – e cioè un oggetto inanimato – offre la possibilità di uno sguardo schietto e di una visione oggettiva della realtà.

Il 'dentro' smette di essere il rassicurante luogo della normalità domestica: valga a titolo di esempio anche la poesia *Un istanza al prefetto* in cui si avverte tutta l'urgenza di chiudersi nel guscio: «c'era la fretta / di chiudersi fra qualche muro / pur di non restare ancora un minuto / in balia del gorgo»⁴⁷. Come si evince anche dalla produzione lirica, non c'è pace né dentro né fuori e le finestre rappresentano un'illusione di separazione⁴⁸ fra lo spazio esterno e l'abitazione quale «orgogliosa, cretina scatola della vita»⁴⁹.

L'Inferno si configura sia come entità esteriore che interiore ed entra nelle case e nelle vite in maniera violenta: senza chiedere il permesso squarcia voragini ben



44 Nel corpus della produzione teatrale la finestra si insinua come elemento cruciale anche ne *Il Mantello*. Tanto nel racconto quanto nel copione teatrale la finestra diventa canale di presagi di morte. Cfr. D. Buzzati, *Il mantello*, Milano, Ricordi 1960. Lo spartito è posseduto in Italia dalla Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze e dalla Biblioteca e Archivio musicale dell'Accademia nazionale di S. Cecilia di Roma. L'omonimo racconto comparve dapprima sul «Corriere della Sera» il 14 luglio 1940, poi in *Sette messaggeri* e infine in *Sessanta racconti*. Cfr. Rossella Palmieri, «Perdonatemi se sono venuto così. Non potevo fare a meno». Il «Mantello» di Buzzati tra racconto, dramma e opera lirica, in *Speciale Buzzati 1. In memoria di Almerina Buzzati*, «Mosaico Italiano», XIII, 143, dicembre 2015, pp. 18-23.

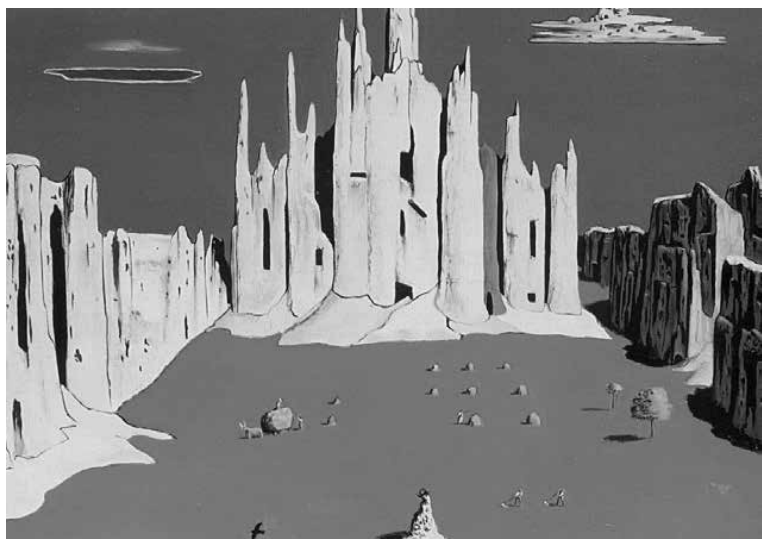
45 Dino Buzzati, *Le finestre*, cit., p. 259.

46 Laura Lusini, «Le finestre», cit., p. 46.

47 Dino Buzzati, *Un istanza al prefetto*, in *Le Poesie*, cit., p. 37.

48 Come viene argomentato da Y. Panafieu, *Un autoritratto*, cit., p. 11: «il concetto della casa per me è quello di una fortezza domestica, entro la quale cercano di penetrare le sventure dal di fuori».

49 Dino Buzzati, *Il Colombre*, in *Viaggio agli inferni del secolo*, cit., p. 446.



più ampie delle finestre. In tale prospettiva si inserisce anche *Il logorio*, lettura dissacrante della tranquillità domestica violata dal trambusto infernale del traffico milanese che entra letteralmente in casa e si mischia al suono sfiancante del telefono che squilla di continuo⁵⁰. La collisione fra interno ed esterno, nell'ultima parte del racconto, è ontologicamente impossibile ed anche la deformità della strada che entra in casa attraverso le finestre viene mostruosamente ingrandita. Simbolicamente la finestra non riesce a tenere fuori l'Inferno perché esso è ovunque: per strada, dentro casa, dentro di noi⁵¹.

Dalla finestra del mio ufficio vedevo gli uffici del vitreo palazzo di fronte. Al primo, secondo, terzo piano, a tutti i piani, uomini e donne seduti, che prendevano in mano dei fogli, che scrivevano sui fogli, che applicavano all'orecchia la cornetta del telefono e aprivano e chiudevano la bocca, poi deponavano la cornetta, poi la riprendevano e l'applicavano

all'orecchia, aprendo e chiudendo la bocca, e quando più ripetevano queste manovre tanto più preoccupato diventava il loro naso e così le rughe della fronte e il labbro superiore che si appesantiva a vista d'occhio⁵². Mi resi conto che anch'io stavo seduto, prendevo in mano dei fogli, scrivevo qualcosa, sollevavo la cornetta del telefono e così via; e mio malgrado diventavano sempre più preoccupanti anche il mio naso, fronte, labbro superiore, tutto quanto⁵³.

Buzzati, infatti, non si limita a puntare il dito contro gli uomini che, indistintamente, animano questa danza macabra dell'indifferenza: egli stesso ne fa parte e non se ne può sottrarre. L'altro diventa, pertanto, il campo di osservazione nel quale mette anche se stesso⁵⁴. La separazione dal mondo in quanto protezione dalla brutalità della vita e dalla bestialità altrui è pura illusione perché negli atteggiamenti degli altri si riflette il nostro modo di agire.

In definitiva, la finestra non asurge a ruolo di separazione bensì di unione, o meglio di trasposizione degli inferni individuali in una sorta di 'aldilà' sociale e collettivo fino a diventare specchio nel quale si riflettono miserie e peccati⁵⁵.

Ancora, nel palazzo di fronte, in occasione del suo *Viaggio agli inferni*, dalla propria finestra lo scrittore scorge a stento la sagoma di un uomo «spento, perduto, naufrago»⁵⁶ in piedi davanti ad uno specchio, diritto e curvo, orgoglioso e sconfitto. Invano tenta di chiamare la sagoma amica dalla sua finestra: «l'idiota che con la destra fece un cenno quasi per dire andate andate [...] ero io»⁵⁷.

È solo uno dei tanti processi di autoanalisi cui il poeta si sottopone restituendo la sensazione che spesso l'isolamento tra le quattro mura domestiche separa sì dal moderno Inferno, ma alimenta anche tragedie personali. Con il tono confidenziale che gli è proprio – al punto che è difficile distinguere il Buzzati personaggio dallo scrittore – egli rivela che «poi, alla sera, quando nella solitudine immensa della mia casa ritorno col pensiero sulla trascorsa giornata, io mi spavento [...] dunque l'Inferno è penetrato in me»⁵⁸.

Non c'è via di scampo, dunque, non un barlume di speranza. Il vero Inferno è l'esistenza che siamo chiamati a vivere, giorno dopo giorno, nell'attesa che l'imprevedibile accada e noi, dentro le nostre case; dalle finestre lo vedremo passare. È una suggestione di non poco conto che proprio nell'anno della morte di Buzzati Calvino restituisca ne *Le città invisibili* la personale visione «dell'Inferno dei viventi»⁵⁹. Non siamo distanti, insomma, dalle buzzatiane «aride solitudini»⁶⁰.

50 Cfr. Dino Buzzati, *Il logorio*, in *Le notti difficili*, cit., pp. 166-167.

51 Si vedano, in proposito, Ulla Musurra-Schroder, *Immagini di città. Dino Buzzati e la tradizione moderna-postmoderna*, in «Narrativa», 23, 2002, pp. 59-71; Alberto Sebastiani, *Tra mass media, cinema e musica: una topica della pop-culture in Dino Buzzati*, in «Studi buzzatiani», 2008, 13, pp. 11-26.

52 In questo ci pare rinvenire la stessa metamorfosi che colpisce le anime dannate che abitano le strade della Milano di *Viaggio agli inferni del secolo*, o ancora l'uomo che accarezza il telefono come fosse un gatto, nell'appartamento di fronte.

53 Dino Buzzati, *Il logorio*, cit., p. 80.

54 Cfr. Fabio Russo, *Il gioco dell'altro nello spazio del surreale: Buzzati e la dismisura*, in *Il pianeta Buzzati*, cit., pp. 399-413.

55 Cfr. Monica Fekete, *L' "oltretomba" buzzatiano*, cit.

56 Dino Buzzati, *Il Colombre, Viaggio agli inferni del secolo*, cit., p. 444.

57 Ivi, pp. 444-445. Mi pare di scorgere un altro elemento di comunanza con l'architettura del poema dantesco. Anche Dante, come Buzzati, immagina di assegnarsi un posto nel mondo oltremondano (nel suo caso in Purgatorio), sebbene si ritenga un "salvato", mentre in Buzzati la condanna riguarda tutti gli uomini e consiste nella nostra stessa esistenza.

58 Cfr. Dino Buzzati, *Viaggio agli inferni del secolo*, cit., p. 460.

59 «L'Inferno dei viventi non è qualcosa che sarà; se ce n'è uno, è quello che è già qui, l'Inferno che abitiamo tutti i giorni, che formiamo stando insieme. Due modi ci sono per non soffrirne. Il primo riesce facile a molti: accettare l'Inferno e diventarne parte fino al punto di non vederlo più. Il secondo è rischioso ed esige attenzione e apprendimento continui: cercare e saper riconoscere chi e cosa, in mezzo all'Inferno, non è Inferno, e farlo durare, e dargli spazio» Cfr., Italo Calvino, *Le città invisibili*, Milano, Mondadori 1993.

60 Dino Buzzati, *Viaggio agli inferni del secolo*, cit., p. 440; e nella stessa pagina: «Di là dai vetri le sei faticose finestre, in queste miserie grigie sta la nostra vita. Qui nel cortile dei condomini universali le aride solitudini nostre vostre».



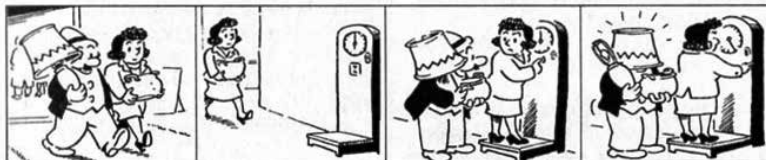
Educazione sessuale

Sono stato invitato ad un incontro con degli adolescenti sulla educazione sessuale. Ha parlato un sessuologo che ha illustrato con dovizia di particolari l'anatomia e la fisiologia dei genitali maschili e femminili con tutti i nomi e tutti i punti da stimolare, Poi il sacerdote che ha parlato dell'amore casto, dell'amore coniugale e dell'amore per gli uomini. Infine toccava a me che avrei dovuto parlare di tutto universo amoroso, dalla attrazione all' innamoramento al grande amore che dura. Ma anche la diversità fra maschi e femmine nel campo erotico e dell'amore, spiegare cosa sono le infatuazioni e come si riconosce il vero innamoramento. Per esporre tanti concetti però avrei avuto bisogno non di venti minuti, ma di un trimestre scolastico. Nel frattempo pensavo che questi argomenti non si possono insegnare solo a scuola, si imparano attraverso l'esperienza personale e discutendo con adulti competenti. Purtroppo gli adolescenti oggi non parlano con gli adulti e questi non sono abituati a dialogare con loro. I ragazzi si raccontano le loro esperienze direttamente o su internet. Talvolta leggono qualche autore facile e guardano trasmissioni televisive come *Il grande fratello*, dove gli viene mostrato come si corteggia, come si seduce, come si stabilisce un rapporto erotico e amoroso. Ma è una pessima scuola perché non sono sentimenti sinceri, non è la vita vera, solo una recita volgare. Allora mi sono cadute le braccia a volevo andarmene.

Poi mi sono sentito vile e ho detto loro che oggi la sessualità incomincia molto presto ma il rapporto fra sesso e amore è difficile, ci si può ferire e bisogna avere tatto e rispetto reciproco. Ho aggiunto che quando, un giorno proveranno un grande amore, la cosa più importante per essere felici sarà non aver paura dei propri sentimenti, esprimerli, raccontarsi cosa desiderano l'uno dall'altro e dire sempre la verità. Ho finito dicendo che non potevo insegnare altro in venti minuti e il resto l'avevo scritto nei miei libri. Ma avrebbero potuto imparare moltissimo leggendo le opere dei grandi scrittori, guardando i film dei grandi registi ed anche da alcune rubriche delle riviste femminili. E che avrebbero dovuto continuare a studiare e riflettere sull'amore per tutta la vita perché è da esso che dipende la nostra felicità la nostra infelicità.

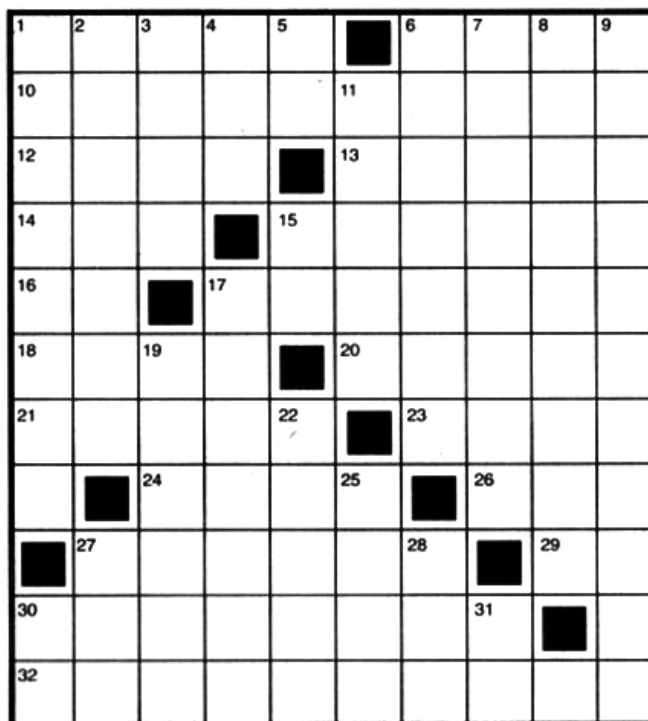
Francesco Alberoni

PASSA TEMPO DIVERTIMENTO



CRUCIVERBA

ORIZZONTALI: 1. Un giaciglio pensile - 6. L'attore inglese Guinness - 10. Confrontare, contrapporre - 12. Alberi che danno frutti conici - 13. Motoscafo da gara - 14. Gli dei con Wotan - 15. Timori, apprensioni - 16. Le divide la S - 17. Incarico provvisorio - 18. Grande lago salato asiatico - 20. Caro ma non costoso - 21. Fiaccole - 23. L'odierna Persia - 24. Diminuzioni di peso - 26. Sigla petrolifera - 27. Ex capitale vietnamita nella Cocincina - 29. Arieti senza arti - 30. Si avvolge in alto - 32. Che hanno la precedenza nel tempo.



VERTICALI: 1. Un insieme di organi - 2. Sale in cattedra - 3. Incitamento per muli - 4. Gestisce rifugi montani (sigla) - 5. Poco agevole - 6. Scomuniche - 7. Ridurre a brandelli - 8.

Monaci dell'ordine di sant'Agostino - 9. Fanno osservare il protocollo - 11. Gustoso pesce dai riflessi grigio-argentei - 15. Sigla di Pordenone - 17. La capitale d'Egitto - 19. Bruno del

pugilato - 22. Edward, celebre musicista inglese - 25. Atomi elettrizzati - 27. Il titolo di Brunetto Latini - 28. Nota del Traduttore - 30. Un po' di sportività - 31. Sono uguali in casa.

CURIOSITÀ

Il più giovane vescovo di tutti i tempi è stato il Duca di York e Albany, secondogenito di Giorgio III. Grazie alle influenze di suo padre, che era elettore di Hannover, fu nominato vescovo di Osnabrück il 27 febbraio 1764 all'età di 196 giorni, e lasciò l'incarico dopo 39 anni.

SOLUZIONI PUZZLE

1. GIACIGLIO
 2. SALUTE
 3. INCITAMENTO
 4. GESTISCE
 5. AGEVOLE
 6. SCOMUNICHE
 7. RIDURRE
 8. BRANDELLI
 9. MONACI
 10. GUINNESS
 11. GUSTOSO
 12. ALBERI
 13. MOTOSCAFO
 14. WODAN
 15. TIMORI
 16. LE DIVIDE
 17. INCARICO
 18. LAGO
 19. BRUNO
 20. CARO
 21. FIACCOLE
 22. EDWARD
 23. PERSIA
 24. DIMINUIZIONI
 25. ATOMI
 26. SIGLA
 27. HANOI
 28. TRADUTTORE
 29. ARIETI
 30. SI AVVOLGE
 31. SONO
 32. CHE HANNO

*porque a elegância anda
junto com o conhecimento*



Comunità Italiana traz todos os meses o inserto literário Mosaico Italiano.

Para quem quer, além de ter acesso às matérias exclusivas da revista que foca no melhor da atualidade, da arte, da gastronomia, da moda, da economia..., conhecer os autores que influenciam o mundo na língua italiana.

*Assine Comunità
e curta os bons
momentos entre
Brasil e Itália*



Tel.: 21 2722-2555
editora@comunitaitaliana.com.br