

Università degli studi di Napoli Federico II
Dipartimento di ricerca in Filologia
Coordinatore: Prof. Giancarlo Alfano

in cotutela con

Université Savoie Mont Blanc
LLSETI

Tesi di dottorato in Filologia
XXXVI ciclo

Il fantastico trasparente di Dino Buzzati.
La poetica buzzatiana alla luce di vuoti, silenzi ed elementi
d'intertestualità e intermedialità

Candidato: Dott. Giacomo De Fusco

Tutore: Prof. Andrea Mazzucchi
Cotutore: Prof. Giovanni Maffei
Cotutrice: Prof.essa Cristina Vignali



Napoli 2023

Ringraziamenti

Un sentito ringraziamento ai professori che mi hanno accompagnato in questo percorso. Ai professori dell'ateneo federiciano, prof. Andrea Mazzucchi e prof. Giovanni Maffei, per aver creduto nel progetto sin dall'inizio e avermi quindi permesso di realizzarlo. Alla professoressa Cristina Vignali, per essere stata tanto ineccepibile come tutor quanto materna nel gestire i momenti più critici.

Un ringraziamento speciale va all'Associazione Internazionale Dino Buzzati, in particolare a Patrizia Dalla Rosa e Marco Perale, della cui disponibilità ho potuto beneficiare e forse abusare nel corso di questo triennio.

Un grazie va ai miei genitori e a mio fratello Andrea, per avermi incoraggiato a seguire questo percorso complicato, supportandomi in ogni modo.

A Gianni Garrera, per essere stato negli anni della mia formazione e per essere tutt'oggi infinita fonte d'ispirazione, contribuendo in maniera sostanziale a farmi appassionare agli studi umanistici grazie ai suoi insegnamenti e al suo sguardo mai banale.

A Fulvia, buzzatiana per osmosi, che ha visto nascere questo progetto e ha contribuito a fargli muovere i primi passi.

A chi in questi tre anni ha riscontrato in me una certa monomania e una difficoltà a conversare di argomenti lontani da quello buzzatiano, vanno sia le mie scuse che il ringraziamento per la pazienza.

Rientrano in questo gruppo gli amici di una vita: Arianna, Giuseppe, Bernardo, Luigi, Carlo.

A Nina, nella speranza che distanze e attese buzzatiane possano presto venire meno.

Infine ad Alma, per essermi rimasta accanto nelle lunghe notti di concitato studio, anche a costo di rinunciare alla comodità della sua cuccia.

Indice

Capitolo I

***Il grande ritratto* tra l'influenza di Klein e la concezione postumana**

-	Introduzione.....	7
-	1.1 Alle origini del sodalizio.....	19
o	1.1.1 Cenni biografici e affinità di pensiero	19
o	1.1.2 Giocare, sul serio.....	25
-	1.2 Tracce del pensiero kleiniano in alcuni racconti di Buzzati.....	29
o	1.2.1 Arte, marketing, magia: <i>Il sapone magico</i>	29
o	1.2.2 Esperimento di magia: tra i “blu” e “Le vide”	32
-	1.3 <i>Il grande ritratto</i> tra post-umano e pensiero kleiniano.....	35
o	1.3.1 Sull'esigenza di rileggere l'opera.....	35
o	1.3.2 Questioni cronologiche.....	40
o	1.3.3 La nudità di Olga Strobele: un'antropometria.....	42
o	1.3.4 <i>Soma</i> : un corpo post-umano.....	50
o	1.3.5. Laura, il Numero Uno: un corpo ibrido.....	58
-	1.4.1 Un ambiente pneumatico: il vuoto vivo.....	63
-	1.4.2 Un lessico kleiniano.....	69

Capitolo II

Vuoti, silenzi e un peculiare tipo d'inquietudine

-	1.1 Due tipi di vuoto	75
-	1.2 Architetture il vuoto	79
-	2.1 L'inquietudine data dal vuoto: il senso di <i>eerie</i> nell'opera buzzatiana.....	89
o	2.1.1 Due vuoti e un'inquietudine	89
o	2.1.2 Un'apparizione inquietante.....	92

- 2.2 L' <i>erie</i> e l'animale.....	94
o 2.2.1 Una sensibilità in anticipo rispetto ai tempi.....	94
o 2.2.2 Superiorità dialettica dell'animale.....	95
o 2.2.3 La presa di parola da parte dell'animale	104
o 2.2.4 <i>Eerie cry</i> e <i>Unheimlich</i>	110
3 Vuoti verbali.....	115
- 3.1 L'essenzialità dello stile	115
o 3.1.1 Uno stile semplice?	115
o 3.1.2 Dai <i>blanks</i> alle lacune	121
- 3.2 Silenzi buzzatiani	125
o 3.2.1 Indicibile, ineffabile.....	125
o 3.2.2 Silenzi e narratori.....	131
o 3.2.3 Funzioni del silenzio nel dialogo.....	134
- 3.3 I vuoti nella produzione grafica	140
o 3.3.1 La copertina del <i>Deserto dei Tartari</i>	140
o 3.3.2 La rappresentazione di <i>Laide</i> e una proposta interpretativa.....	145
o 3.3.3 La copertina di <i>Un amore</i>	153
o 3.3.4 Ancora sulle giacche vuote: il custode in <i>Poema a fumetti</i>	157
o 3.3.5 Il rapporto parola-immagine nei <i>Miracoli di Val Morel</i>	169
- 3.4 Vuoti teatrali	202
o 3.4.1 Pause e silenzi nella produzione teatrale.....	203
o 3.4.2 Assenze sceniche.....	208
o 3.4.3 Le conseguenze del vuoto.....	212

Capitolo III

Il “fantastico trasparente” di Dino Buzzati

1. Premesse teoriche	216
- 1.1 Inclusività o esclusività	216

- 1.2 Il modo fantastico	219
2. Un ambiente vivo: la presenza delle forze esterne all'uomo.....	227
- 2.1 Attanti e “spie”	227
- 2.2 L’animazione del paesaggio nel <i>Segreto del Bosco Vecchio</i>	230
- 2.3 L’influenza della natura in <i>Barnabo delle montagne</i>	232
- 2.4.1 La forza degli attanti nel <i>Deserto dei Tartari</i>	236
- 2.4.2 L’assassino di Angustina	244
- 2.5.1 La forza degli attanti in <i>Un amore</i>	247
- 2.5.2 Orizzonte e speranze	255
3.1 Il fantastico della soglia	259
- 3.1.1 L’importanza della soglia	259
- 3.1.2 La dilatazione della soglia	263
- 3.1.3 Lo stato di “sotto-naturalità” dell’uomo.....	268
- 3.1.4 La soglia come limite della conoscenza	273
- 3.1.5 Oltre la soglia: la verità	277
- 3.1.6 L’intuizione della soglia	281
3.2 Tradurre il fantastico trasparente	287
Conclusioni	294
Riassunti	305
Bibliografia	317

Introduzione

Approcciarsi all'opera di Dino Buzzati significa entrare in una rete di temi, stilemi e strategie ma anche di personaggi e situazioni che tornano a più riprese in diverse forme e maniere per via della straordinaria capacità poliedrica di questa personalità artistica. Parliamo di "personalità artistica" perché ci sembra difficile riassumere altrimenti l'estro di un uomo che seppe essere scrittore, giornalista, pittore, drammaturgo, fumettista, critico d'arte, poeta e librettista. Il presente studio tenterà di mostrare proprio come alcuni elementi tornino nelle espressioni artistiche più diverse e disparate, mantenendo però una sorta d'identità di pensiero. Per questo motivo ci è sembrato opportuno parlare di "poetica": si riscontra, all'interno del "pianeta"¹ e anzi dell'intero "universo"² buzzatiano, pur così vario ed eterogeneo, un filo rosso composto dalle ricorrenze di cui sopra che permette d'individuare in maniera piuttosto chiara una linea di pensiero coerente, compatta. Una delle maggiori qualità artistiche di Buzzati è proprio quella di essere in grado di cambiare pur senza tradirsi, esplorare nuovi territori adattandosi ai loro schemi senza tuttavia perdere una cifra stilistica ben riconoscibile. In moltissimi hanno notato, non sempre in termini lusinghieri, un'insistenza lungo tutta la produzione buzzatiana sugli stessi temi,³ o, per dirla con le parole di Neuro Bonifazi, un "uso insistente di alcuni espedienti e una specie di monotonia strutturale, che è il suo limite e insieme il suo pregio."⁴ Sebbene la costanza di alcuni temi sia evidente, siamo portati a pensare che ciò sia più un pregio che un difetto, e ciò proprio in virtù del fatto che tali temi hanno trovato applicazione in soluzioni, contesti e forme sempre nuove.

Negli ultimi due anni il moltiplicarsi delle manifestazioni culturali in occasione del cinquantenario della morte dell'autore ha riaccessato l'attenzione attorno alla sua opera. In occasione di questi incontri è risultato evidente come l'opera buzzatiana si presti ad essere analizzata a partire da sguardi e metodologie diverse.⁵

D'altra parte la natura ibrida dell'opera di Buzzati è stata sottolineata sin dagli albori della critica sull'autore e molti sono gli studi che portano alla luce i legami tra le diverse forme espressive da lui

¹ Il riferimento è al celebre convegno internazionale *Il pianeta Buzzati*, tenutosi tra Feltre e Belluno tra il 12 e il 15 ottobre 1989, ai cui atti faremo spesso riferimento nel presente lavoro.

² L'espressione appartiene a Marco Perale, presidente dell'Associazione Internazionale Dino Buzzati. Chiudendo il convegno tenutosi a Merano il 26 e 27 maggio 2021, Perale ha fatto notare come la varietà di approcci critici intorno all'opera buzzatiana spinge oggi a pensarla appunto non solo come "pianeta" bensì come intero "universo" composto da una poliedricità di cui non si finisce di esplorare i confini.

³ Anche Mignone nota "una certa monotonia della [...] tematica letteraria". Cfr. M. Mignone, *Anormalità e angoscia nella narrativa di Dino Buzzati*, Ravenna, Longo, 1981, p. 35

⁴ N. Bonifazi, *I mantelli di Buzzati e il «fantastico»*, in "Dino Buzzati, Atti del Convegno (Venezia, 1-4 novembre 1980)", a cura di A. Fontanella, Firenze, Olschki, 1982, pp. 233-245: p. 238.

⁵ Emblematico in questo senso il binomio dei convegni internazionali "Buzzati e la parola" (IULM, Milano, 27-28 gennaio 2022) e "Buzzati e il segno" (Ca' Foscari, Venezia, 30 marzo-2aprile 2022, Université Savoie Mont Blanc, Chambéry, 9-10 giugno 2022).

utilizzate. Molti sono, ad esempio, gli studi sulla lingua del Buzzati giornalista,⁶ la cui cronaca tendeva spesso (ed evidentemente volentieri) a confondersi con la prosa e lo stile della sua narrativa breve. Di recente infatti la sua cronaca nera, forse quella in cui il suo estro di scrittore emergeva maggiormente, è stata raccolta in una nuova edizione che permette di apprezzarla nella sua interezza.⁷ In particolare, D'Angelo rileva cinque differenti modalità di contaminazione tra i due media:

Infatti, è possibile delineare cinque diverse modalità con le quali Buzzati mette in connessione tra loro gli stili e i contenuti afferenti alle sue due diverse professioni: vi sono elementi stilistici che dalla cronaca traslano nella narrazione, come nel caso degli incipit cronistici, oppure vi sono racconti che si rifanno alla professione giornalistica o hanno per protagonisti dei giornalisti - spesso lo stesso Buzzati - come accade nel visionario reportage *Cronache del Duemila*;) altri racconti ancora prendono spunto da fatti di cronaca realmente avvenuti, come la rubrica *I racconti della cronaca*; mentre l'elzeviro, proprio per la sua natura ibrida, bene rappresenta questa fusione tra cronaca e narrativa, senza contare, infine, quegli articoli di giornale che presentano andamento narrativo piuttosto che informativo.⁸

Analogamente, anche il teatro buzzatiano si presenta come luogo di fusione tra temi e stili del Buzzati narratore, in una felice ripresa di elementi tipici dell'autore e di novità che ben si sposano con il medium in questione:

Tematiche e atmosfere già scandagliate dalla produzione narrativa vengono qui ad accostarsi, in un seducente gioco di rimandi, a suggestioni di natura più eterogenea, lasciando emergere un'acuminata critica sociale ed un intraprendente sperimentalismo di forme, all'interno del quale apporti culturali antichi e moderni sono integrati, rivisitati e, soprattutto, rimessi in discussione attraverso un processo di decontestualizzazione.⁹

Una conferma arriva dall'autore stesso. In una serie d'interviste raccolte in un volume destinato a rimanere colonna portante degli studi buzzatiani,¹⁰ Yves Panafieu ha spinto l'autore ad esprimersi sui

⁶ Cfr. G. Licata, *Storia del Corriere della Sera*, Milano, Rizzoli, 1976; A. Arslan, *Dino Buzzati tra fantastico e realistico*, Modena, Mucchi, 1993; F. Atzori, "Ma è giusto anteporre la cronaca all'articolo?". *Buzzati in guerra per il "Corriere della Sera"*, "Studi buzzatiani", II, 1997, pp. 147-163; M. H. Caspar, *L'Africa di Buzzati*, Paris, Université Paris x - Nanterre, 1997; F. Sidel, *Surveillance in «Il buttafuoco»*, «Studi buzzatiani», III, 1998, pp. 52-63; N. Giannetto (a cura di), *Buzzati giornalista*, Atti del convegno internazionale (Feltre-Belluno, 18-21 maggio 1995), Milano, Mondadori, 2000; S. Zangrandi, *Sovrapposizioni e incroci di comunicazione e creatività nella lingua di "Dino Buzzati al Giro d'Italia"*, "Studi buzzatiani", VI, 2001, pp. 73-92; A. Moc, *Dal fatto di cronaca alla cronaca di fatti umani*, in "Narrativa", n. 23, 2002, pp. 29-36; E. Pozzi, *Con Buzzati a "La Domenica del Corriere": storie di vita quotidiana e cultura della notizia*, "Studi buzzatiani", VII, 2002, pp. 139-143; F. Zangrilli, *La penna diabolica. Buzzati scrittore-giornalista*, Pesaro, Metauro, 2004; O. Rossani, *Dino Buzzati giornalista: la realtà, i fantasmi, le paure*, in "L'attesa e l'ignoto. L'opera multiforme di Dino Buzzati", a cura di M. Germani, Forlì, L'arcolaiò, 2012; L. Viganò, *La «Nera» secondo Dino Buzzati*, «Studi buzzatiani», XVIII, 2013, pp. 95-100. F. D'angelo, *Rovesciando quel guanto di Buzzati. Interconnessioni e contaminazioni tra articoli e racconti*, in "Studi buzzatiani" XXI, 2016, Pisa-Roma, Fabrizio Serra editore, pp. 51-71.

⁷ D. Buzzati, *La "nera"*, a cura di L. Viganò, Milano, Mondadori, 2020.

⁸ F. D'angelo, *Rovesciando quel guanto di Buzzati...*, cit., p.52.

⁹ S. Mazzone, *Oltre l'immaginazione lo sguardo: il teatro di Dino Buzzati*, Roma, Aracne, 2014, p.61.

¹⁰ D. Buzzati, *Un autoritratto. Dialoghi con Yves Panafieu*, Milano, Mondadori, 1973.

temi più disparati, offrendo ai futuri studiosi un ricco serbatoio da cui attingere per comprendere tanto l'opera quanto la visione del mondo in generale dell'autore. In una delle interviste, in merito alla (non) distinzione tra letteratura e giornalismo, Buzzati afferma:

[...] quello che dicevi a proposito del «plafond» del giornalismo, coincidente col «plafond» della letteratura, corrisponde perfettamente alle mie convinzioni. Alludo ovviamente alla letteratura narrativa... Non alla poesia, ch  la poesia   tutta un'altra faccenda. *Metto insieme giornalismo e letteratura narrativa perch  sono la stessa identica cosa.* E penso effettivamente che dal punto di vista della tecnica letteraria il giornalismo sia un'esemplare scuola. [...]¹¹

Curioso notare come questa affermazione somigli a un'altra celebre dichiarazione di Buzzati, questa in merito alla sua altra passione, relativa cio  non alla penna bens  al pennello:

Il fatto   questo: io mi trovo vittima di un crudele equivoco. Sono un pittore il quale, per hobby, durante un periodo purtroppo alquanto prolungato, ha fatto anche lo scrittore e il giornalista [...]. La pittura per me non   un hobby, ma il mestiere; hobby   per me scrivere. *Ma dipingere e scrivere per me sono in fondo la stessa cosa.* Che dipinga o che scriva, io proseguo il medesimo scopo, che   quello di raccontare delle storie.¹²

Ci  che si evince   una visione unitaria dell'espressione artistica, una concezione che travalica il *medium* per arrivare al contenuto.

Convinti che uno sguardo a tutto tondo sia l'unico in grado di far emergere il pensiero profondo e appunto la poetica di un autore, soprattutto se cos  poliedrico, abbiamo quindi scelto di non applicare una solo linea metodologica, tentando di porre sull'opera buzzatiana uno sguardo capace di abbracciare le diverse forme artistiche. Il nostro punto di riferimento, dunque, non sar  n  un tipo di produzione n  una specifica linea teorica. Piuttosto, mostreremo come sia indispensabile utilizzare approcci di diversa natura: la grande attenzione al paesaggio, ad esempio, invita a rileggere l'opera buzzatiana alla luce degli studi di ecocritica che oggi offrono nuove piste ermeneutiche. Sar  quindi nostra premura sottolineare come riflessioni come quelle di Iovino¹³ in merito alla sensibilit  ecologista possano rafforzare il gi  cospicuo bagaglio di riflessioni sull'importanza della natura nella produzione buzzatiana

D'altra parte l'attenzione alla flora si lega sempre nella produzione di Buzzati all'attenzione verso la fauna. Anche per questo motivo, il crescente insieme di studi che rivolge l'attenzione al rapporto tra l'uomo e l'animale risulta essere un bagaglio prezioso per comprendere meglio la sensibilit  di

¹¹ *Ivi*, p.164.

¹² D. Buzzati, *Un equivoco*, in "Le storie dipinte", a cura di L. Vigan , pp. 143-144.

¹³ S. Iovino, *Ecologia letteraria. Una strategia di sopravvivenza*, Milano, Edizioni Ambiente, 2006.

Buzzati, vicina ad esempio a quelle che saranno le posizioni di Derrida¹⁴ che da questo punto di vista appare come un antesignano. Lungi da mostrare una visione banale o univoca dell'argomento, Buzzati rappresenta anche il problema del relazionarsi con un'alterità che spesso può essere non compresa o fraintesa. In altri casi, essa può risultare addirittura maligna. In particolare, emerge un'attenzione alla voce animale che sarà opportuno analizzare alla luce di ciò che, in un recente saggio di grande interesse per il nostro studio, Mark Fisher¹⁵ ha definito *eerie cry*, ossia la sensazione che vi sia un significato recondito all'interno di quello che dovrebbe essere solamente un verso bestiale.

La visione del rapporto con l'animale che emerge dall'opera di Buzzati è quindi molto complessa e ricca di stimolanti contraddizioni e tende verso un anti-anthropocentrismo che solo negli ultimi decenni sta divenendo visione dominante, nel panorama letterario e non. Crescente è infatti anche la mole di studi che analizzano ciò che oggi viene definito il "postumano"¹⁶ ossia quel tipo di teorie che propone di superare tanto la visione antropocentrica del mondo quanto l'attenzione all'uomo, tradizionalmente inteso, come unico possibile oggetto d'interesse:

Il termine 'postumano' viene infatti impiegato come termine ombrello per indicare: il Postumanesimo (Filosofico, Culturale e Critico); il Transumanesimo (nelle sue varianti, quali: l'Estropianesimo, il Transumanesimo Liberale e il Transumanesimo Democratico, tra le varie correnti); il Nuovo Materialismo (una specifica declinazione femminista all'interno della cornice postumanista); il paesaggio eterogeneo dell'Antiumanesimo; le Postumanità e le Metaumanità.¹⁷

Dando grande importanza al modo in cui l'uomo può e potrà sempre più fondersi con la tecnologia per creare un nuovo essere ibrido, teorie di questo tipo risulteranno fondamentali per l'analisi di alcuni concetti del romanzo *Il grande ritratto*, che non crediamo esagerato definire come il primo grande romanzo di *science fiction* in Italia.

Il nostro punto fermo, tuttavia, resterà un unico concetto, per quanto si declini in modi e forme diverse: scandagliando l'intero corpus dell'autore, tenteremo di vedere quante e quali forme il vuoto assuma nella sua opera. Crediamo infatti che tale concetto, forse non abbastanza analizzato dalla critica sin ora, possa fungere da filo d'Arianna per uscire dal labirinto della produzione di Buzzati. Ne usciremo con la proposta di una definizione per la poetica di Buzzati, basata anche (ma non solo) sull'importanza del vuoto.

¹⁴ J. Derrida, *L'animale che dunque sono*, tr. it. di M. Zannini, Santarcangelo Di Romagna, Rusconi Libri, 2020.

¹⁵ M. Fisher, *The weird and the eerie. Lo strano e l'inquietante nel mondo contemporaneo*, trad. it. V. Perna, Roma, Minimum Fax, 2018.

¹⁶ Si veda almeno R. Marchesini, *Il tramonto dell'uomo. La prospettiva post-umanista*, Bari, Dedalo, 2009; *Abbecedario del Postumanesimo*, a cura di E. Baioni, L.M. Cuadrado Payeras, M. Macelloni, Milano-Udine, Mimesis, 2021; C. Wolfe, *What is Posthumanism ?*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2010; F. Ferrando, *Il Postumanesimo Filosofico e le sue Alterità*, Pisa, ETS, 2016.

¹⁷ F. Ferrando, *Postumanesimo, transumanesimo, antiumanesimo, metaumanesimo e nuovo materialismo. Relazioni e differenze*, in "Lo Sguardo – Rivista di filosofia", vol. 24, Edizioni di Storia e Letteratura, 2017, p. 51-52.

Date queste premesse, ci è sembrato opportuno se non addirittura doveroso accostare, dove pertinente, alcune immagini di Buzzati (e non solo) alle analisi dei testi scritti. In particolare, il penultimo paragrafo del secondo capitolo, *Il vuoto nella produzione grafica*, è incentrato sull'analisi di alcune "opere doppie"¹⁸ e altri aspetti grafici legati ad esempio alle copertine delle edizioni Mondadori che utilizzano disegni dello stesso Buzzati. In tale paragrafo sono quindi riportate diverse immagini senza le quali la comprensione dei concetti espressi risulterebbe parziale. Analogamente, nel primo capitolo, trattando dell'influenza che l'artista francese Yves Klein ha avuto su Buzzati, mostreremo alcune delle opere che, a nostro giudizio, hanno toccato la sensibilità del Buzzati critico d'arte al punto da proporre una sorta di traduzione scritta riscontrabile in alcuni racconti e, soprattutto, nel romanzo *Il grande ritratto*. Per questo motivo, anche in tale circostanza, ci avverremo di un supporto grafico utile a una corretta comprensione della produzione artistica cui faremo riferimento.

L'ambizione di mostrare le influenze artistiche, ed in particolar modo quella di Klein, ci ha portato ad esplorare in primo luogo la critica d'arte relativa alle correnti e alle personalità interessate. Non mancheranno dunque riflessioni che potrebbero sembrare, in una tesi di filologia, lontane dal loro habitat naturale. Se faremo riferimento al Nouveau réalisme francese o alla pop art americana, ciò sarà dovuto al tentativo di mostrare quale impatto opere ed artisti di queste correnti hanno avuto su Buzzati.

D'altra parte entrare nella "rete" della poetica buzzatiana non significa solo confrontarsi con la pluralità delle sue modalità espressive, bensì comprenderne anche le differenti (e ancora una volta eterogenee) fonti d'ispirazione. Alcuni legami intertestuali, come quello con Leopardi,¹⁹ sono imprescindibili per chi voglia raggiungere una piena comprensione dell'opera buzzatiana.

Come sostiene Stefano Lazzarin, infatti, lo studio dell'intertestualità è utile innanzitutto a mostrare con quanta domestichezza Buzzati sapesse maneggiare la tradizione letteraria a lui precedente, elemento che risulterà fondamentale nel corso del nostro studio:

A che serve, dunque, un'indagine sull'intertestualità buzzatiana? Quali funzioni può adempiere, quali scoperte ci può garantire? Studiare le allusioni e le citazioni, le fonti letterarie, i modelli di Buzzati può contribuire, innanzitutto, a dissolvere il mito dell'ingenuità. Chi affronta l'opera buzzatiana da questa

¹⁸ La fortunata espressione appartiene a Roberta Coglitore, che ha in questo modo ben sintetizzato la produzione di Buzzati in cui parola e immagine creano un prodotto ibrido. Cfr. R. Coglitore,

¹⁹ cfr. G. Sandrini, *Presenza di Leopardi nel primo Buzzati*, in "Studi buzzatiani", VI, 2001, pp. 7-19; P. Abbrugiati, *De Leopardi à Buzzati: le jardin des délices de la douleur*, in «Italies», 8, 2004, pp. 275-297; S. Lazzarin, "Le cose immense che si erano sognate..." *Costanti evocative e presenze leopardiane nella narrativa breve di Buzzati*, in "Italianistica", XXIV, n. 1, gennaio aprile 2005, pp. 33-47; Id., *Il 'Buzzati secondo...cit.*, in particolare pp. 199-302.

angolazione, infatti, si rende conto assai presto che la quantità dei materiali a disposizione è enorme.²⁰

Ancor più utile è comprendere che è attraverso questo tipo di analisi che si può giungere anche a una più corretta lettura dell'opera buzzatiana: “Ma l'indagine qui postulata risulta feconda anche ad altri livelli, per esempio quello dell'interpretazione dei testi: il riscontro intertestuale può infatti rivelarsi decisivo nella ricostruzione del loro significato letterale.”²¹

Fedeli al nostro principio, andremo alla ricerca non solo di ipotesti²² letterari ma anche di quelli grafici. Non sempre il medium nel quale la fonte sarà trovata sarà lo stesso nel quale la vedremo riprodotta: da un quadro o da una performance artistica Buzzati sembra in grado di trarre ispirazione per un testo narrativo, nel quale adotta una formula tutta sua per permettere all'immagine che lo ha ispirato di trovare una sua trasposizione scritta, o al contrario è un testo a essere riassunto nella dimensione grafica.²³

Anche in ragione di quanto detto finora, l'analisi proposta sarà di tipo sincronico e non diacronico: volendo rappresentare la costanza con cui temi, stilemi e strategie di vario genere e tipo si manifestano nell'opera dell'autore, è sembrato poco utile ai fini dello studio tracciare delle precise linee cronologiche che distinguessero il periodo giovanile da quello più tardivo.

Al più, delle annotazioni verranno fatte per i casi in cui si può notare l'evoluzione di un certo tipo di strategia stilistica da un'opera a quella successiva. Sarà il caso, ad esempio, dell'intensificarsi della fusione tra parola e immagine nel passaggio dalla mostra *Le storie dipinte* del 1958 all'ultima “opera doppia” dell'autore *I miracoli di Val Morel*, terminata appena pochi mesi prima della prematura scomparsa nel gennaio del 1972.

Vi saranno poche altre eccezioni: solo in alcuni casi una specifica indagine cronologica è stata opportuna per determinare il grado di probabilità (o, al contrario, l'impossibilità) di una data fonte d'ispirazione. Come si vedrà, ciò è rilevante in particolar modo in relazione all'influenza di Klein e al rapporto tra la datazione di alcune sue opere o performance e i testi di Buzzati nei quali compaiono tracce ad esse riconducibili. In generale, però, prevale a nostro avviso una sostanziale coerenza non soltanto negli interessi tematici, che ricorrono in maniera quasi ossessiva (l'inesorabile scorrere del tempo, la morte certa al quale esso conduce, la solitudine dell'uomo e l'incapacità di comprendere

²⁰ S. Lazzarin, *Il Buzzati 'secondo'. Saggio sui fattori di letterarietà nell'opera buzzatiana*, Manziana, Vecchiarelli, 2008, p.34.

²¹ *Ivi*, p.36.

²² Cfr. G. Genette, *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, tr. it. R. Novità, Torino, Einaudi, 1997.

²³ Ci permettiamo di rimandare al nostro G. De Fusco, *Le parole nelle immagini. Influenze artistiche nella prosa di Dino Buzzati*, in “Buzzati e il segno. Narrare il nuovo”, a cura di C. Vignali, D. Gachet, A. Scarsella, Chambéry, Presse Universitaire Savoie Mont Blanc, 2023, pp.195-207.

l'altro e il mondo in generale), ma anche nelle scelte stilistiche adottate (seppur una loro evoluzione è riscontrabile e sarà opportunamente evidenziata).

Tratteremo quindi un corpus che va dai primi romanzi giovanili, ovvero *Barnabo delle montagne* (1933) e *Il segreto del Bosco Vecchio* (1935), passando naturalmente per il capolavoro dell'autore, *Il deserto dei Tartari* (1940) e giungendo a parlare, anche sottolineando alcune somiglianze fra loro, del romanzo *Il grande ritratto* (1960) e di *Un amore* (1963).

D'altra parte, trattando di un autore che ha affrontato con costanza la forma breve, non possiamo prescindere dalle diverse raccolte di racconti. Faranno quindi parte del nostro corpus le raccolte *I sette messaggeri* (1942), *Paura alla Scala* (1949), le varie edizioni di *In quel preciso momento* (quelle del 1950 e del 1953 di Neri Pozza e la successiva ampliata per Mondadori nel 1963), la raccolta che gli valse il Premio Strega nel 1958 ossia *Sessanta racconti*, così come anche *Il Colombre e altri cinquanta racconti* (1966), *La boutique del mistero* (1968) e l'ultima raccolta conclusa ormai in fin di vita *Le notti difficili* (1971).

Se gli scritti giornalistici ci interessano solo marginalmente, soprattutto in relazione alla critica d'arte relativa a Yves Klein, importante sarà invece l'analisi della produzione artistica e verbo-visiva: dalla mostra poi divenuta una sorta di libro d'artista *Le storie dipinte* (1958), al celebre *Poema a fumetti* (1969) fino ai *Miracoli di Val Morel*, raccolta di immaginari ex voto prima esposti in una mostra e poi raccolti ed editi in un felice connubio di brevi racconti/didascalie e immagini.

Per ciò che riguarda la produzione teatrale, infine, ci siamo focalizzati in particolar modo sulle opere più inerenti alla linea di ricerca relativa al vuoto, individuando come pièce di riferimento in questo senso *Drammatica fine di un noto musicista* (1955), *Sola in casa* (1958) *Le finestre* (1959).

La struttura del presente lavoro sarà così organizzata. Il primo capitolo sarà dedicato quasi interamente a una proposta di rilettura del romanzo *Il grande ritratto*. Le chiavi di lettura che utilizzeremo saranno sostanzialmente due. In primo luogo si metterà in evidenza il ruolo che sembra aver avuto l'influenza di Yves Klein, la cui concezione artistica ruota intorno al vuoto, spesso associato all'idea di *pneuma*: un vuoto che è anche respiro, soffio vitale, forma segreta ed invisibile di vita. Il vuoto per Klein non corrisponde al nulla, bensì a qualcosa, a un'entità, un'essenza che può essere gestita, trasfusa e anche racchiusa all'interno di un luogo specifico. Tra Buzzati e Klein nacque, se non un'amicizia vera e propria, per lo meno una reciproca stima e simpatia, testimoniata anche, come vedremo, dalle parole rilasciate da Buzzati nell'intervista ad Yves Panafieu.²⁴

Si vedrà che alcuni dei concetti cardine del pensiero kleiniano sembrano presenti anche nel romanzo in questione, dove troviamo anche un lessico simile a quello utilizzato da e per Klein. Ci

²⁴ D. Buzzati, *Un autoritratto. Dialoghi con Yves Panafieu*, Milano, Mondadori, 1973.

riferiamo, con quest'ultima affermazione, al fatto che esista un forte legame intertestuale tra alcuni sintagmi ed espressioni presenti nell'opera e le parole utilizzate da Buzzati negli articoli in cui parla dell'artista francese. Questo confronto permette, a nostro avviso, di dare una conferma concreta di un'influenza che risulta comunque ben visibile all'interno del romanzo.

Si dimostrerà infine che l'intera trama sembra ruotare attorno a quello che è il concetto di *pneuma* platonico: non solo l'oggetto del romanzo è la creazione di un'anima artificiale (e non di un semplice cervello) ma il tema del corpo come prigionia dell'anima, presente del pensiero platonico e ripreso dall'arte di Klein, risulta di fatto lo schema attraverso il quale comprendere appieno il finale dell'opera.

In secondo luogo, proprio in virtù dell'importanza che il corpo della macchina creata artificialmente assume in virtù di questa lettura, porremo la nostra attenzione sulle questioni legate alla relazione tra corpo umano e corpo artificiale, rifacendosi ad una preesistente letteratura ma proponendo nuove prospettive di analisi, incentrate soprattutto sul concetto d'ibridismo. Mostriamo allora come Buzzati abbia saputo cogliere con decenni d'anticipo i punti cruciali dei vantaggi e dei rischi del progresso scientifico, facendosi pioniere di un genere letterario in Italia allora poco considerato dalla critica.

Solo a seguito di queste riflessioni focalizzeremo la nostra attenzione sugli apporti ermeneutici che possono giungere dall'ecocritica o dal postumanesimo, arrivando a includere anche teorie di matrice ecofemminista.²⁵ Non avremmo infatti potuto prescindere da questo tipo di considerazioni, essenziali per comprendere il legame tra il corpo della macchina e l'ambiente naturale in cui essa è situata e con cui sembra fondersi.

Nel secondo capitolo tenteremo di dimostrare come il vuoto pneumatico di derivazione kleiniana ravvisabile nel romanzo *Il grande ritratto* non sia che uno dei tanti modi in cui questo concetto compare nell'opera buzzatiana. Sarà dunque nostra premura spiegare innanzitutto cosa si intende per vuoto, ossia quante siano le declinazioni possibili di questo concetto nella visione dell'autore. Ci soffermeremo in primo luogo sulla distinzione tra vuoto di potenza (la sensazione che dal nulla possa sempre emergere qualcosa) e vuoto di mancanza (la percezione di un'assenza dovuta al venir meno di qualcosa che si attendeva) – espressioni, queste, da noi coniate. Ciò ci permetterà di concentrarci su un aspetto legato appunto alla sensazione che il vuoto suscita e di approfondire due concetti che risultano cruciali per la comprensione di molte situazioni buzzatiane: il fallimento di presenza e il fallimento di assenza. Coniate da Mark Fisher, queste due formulazioni sono legate ad un particolare senso d'inquietudine (*eerie*) che a nostro avviso ha un peso almeno pari a quello che può avere il più celebre perturbante freudiano che spesso è stato utilizzato come strumento di lettura dell'opera

²⁵ Cfr. Soprattutto D.J. Haraway, *Manifesto Cyborg*, tr.it L. Borghi, Milano, Feltrinelli, 1995.

buzzatiana. In particolare, l'*erie* emerge spesso nelle situazioni in cui l'uomo si relaziona con il mondo animale, soprattutto per via del particolare tipo di ribaltamento dei rapporti di forza tra uomo e animale che passa prevalentemente per una superiorità dell'animale sul piano dialettico.

Questo ci darà anche modo in mostrare come Buzzati, ancora una volta in anticipo rispetto ai tempi, abbia dimostrato una sensibilità straordinaria verso la causa animale e una visione in grado di superare gli schemi dell'antropocentrismo.

Passeremo poi all'analisi del vuoto sul piano verbale e linguistico, proponendo una disamina delle varie strategie messe in campo dall'autore per compiere ancora una volta un'operazione di sottrazione. Cifra del suo stile sembra infatti quella di dire tacendo, di rappresentare togliendo.

Importante in questo senso sarà l'analisi del vuoto inteso come lacuna, nel suo senso etimologico, ossia come una cavità che deve essere colmata. Essa, così come la reticenza, può manifestarsi tanto sul piano stilistico quanto su quello tematico. Saranno dunque evidenziate le molte strategie attraverso cui l'autore sceglie scientemente di omettere un certo dato per giocare sulla sensazione che tale assenza crea: elisioni, omissioni, non detti, reticenze di diverso tipo che quasi sconfinano in giochi linguistici dal sapore postmoderno. Un'attenzione particolare sarà portata sulla rappresentazione del silenzio: esso si presenta spesso come un vuoto fonico che è però ben lungi dall'essere un vuoto semantico. Metteremo quindi in evidenza alcuni dei significati e delle funzioni che il vuoto può avere tanto sul piano narrativo quanto all'interno dei dialoghi fra personaggi. Soprattutto, ci soffermeremo su due episodi particolarmente emblematici nei quali il silenzio assume una funzione conativa, presi da *Il segreto del Bosco Vecchio* e da *Il deserto dei Tartari*. In entrambi i casi il muto ordine in questione sarà quello di uccidere, e il fatto che tale comando passi per un silenzio risulta particolarmente significativo all'interno della trama.

Inoltre l'episodio tratto dal *Deserto* sembra avere una sua trasposizione grafica, che ancora una volta passa per il vuoto: la celebre immagine disegnata da Buzzati e intitolata *Il deserto dei Tartari* raffigura infatti un'uniforme vuota, emblema della sparizione dell'individualità personale in favore del ruolo marziale, stesso concetto cui è legato l'episodio del vuoto di cui sopra. Parleremo dunque per questo motivo di un'ecfrasi rovesciata.

Insistendo nell'analisi dei vuoti a livello grafico, dimostreremo la volontà di Buzzati di creare un ponte tra i suoi due romanzi di maggior successo proprio attraverso il vuoto. Anche nei disegni intitolati *Laide* e *Un amore*, infatti, probabilmente pensati anch'essi come copertine e che infatti come copertine vennero usati, troviamo il ricorso a un indumento vuoto. Si tratta della giacca priva della persona al suo interno, raffigurata in entrambi i casi accanto alla figura di una seducente donna nuda. L'annientamento dell'uomo di fronte alla potenza dell'eros femminile, tema del romanzo, trova quindi una sua trasposizione grafica in una formula straordinariamente simile a quella utilizzata in

relazione al *Deserto dei Tartari*. Sembra dunque confermata anche sul piano grafico l'idea che entrambi i romanzi ruotino attorno al concetto di vuoto. Dopo aver analizzato la presenza della giacca vuota anche in relazione a *Poema a fumetti*, mostrando come anche in questo caso essa venga associata alla nudità femminile, passeremo all'analisi di vuoti, lacune e rapporti tra parola e immagine nei *Miracoli di Val Morel*. Ne emergerà un quadro complesso, nel quale l'autore dimostra una grandissima consapevolezza dei due media utilizzati e soprattutto una straordinaria capacità di fonderli tra loro. Vedremo infatti come si venga a creare un gioco di richiami tra sintassi dell'iscrizione e distribuzione delle figure o del colore, o come aspetti paraverbali apparentemente insignificanti possano in realtà essere in dialogo con il contenuto della tavola, o ancora come la stessa scrittura oleografica iscritta all'interno dell'*ex voto* abbia precisi significati, per esempio nella differenza tra l'uso del corsivo o dello stampatello.

Per chiudere il cerchio della rappresentazione del vuoto nei diversi media, concentreremo il nostro studio anche sulla produzione teatrale. I risultati mostreranno l'importanza del vuoto sotto tre diversi punti di vista. In primo luogo, nell'uso delle didascalie si nota una tendenza a dare particolare peso ad alcuni silenzi mediante l'indicazione di "pausa" o "silenzio", appunto. In secondo luogo, sembra che il Buzzati drammaturgo voglia rappresentare delle assenze anche sul piano scenico. Lo si vede tanto nel monologo *Sola in casa*, che si articola in verità come un dialogo con una persona inesistente (o forse invisibile?), quanto nella pièce *Le finestre*, tutta incentrata sul commento di una serie d'azioni che il pubblico non vede, come se avvenissero fuori dal palcoscenico; di questa storia "invisibile" il lettore non sente che i commenti. L'ultimo aspetto degno di nota è collegato infatti proprio al particolare tipo di fruizione che questo tipo di spettacolo comporta. Omettere un elemento nella rappresentazione significa sempre chiamare il fruitore a uno sforzo inferenziale maggiore. Un teatro che su questo tipo di vuoti fonda parte della sua forza, è quindi un teatro che chiama lo spettatore a raggiungere un livello di cooperazione straordinario.

L'insieme dei vuoti analizzati nel secondo capitolo (cui si somma quello pneumatico del primo) costituisce quello che definiremo il primo "fattore di trasparenza", ovvero il primo tassello che giustifica la definizione che proponiamo. Il fantastico nell'opera di Buzzati emerge spesso tramite le sensazioni che scaturiscono dalle assenze, dai vuoti, da ciò che *non c'è*. Spesso infatti l'azione che dovrebbe rompere il cosiddetto "paradigma di realtà" non avviene, l'elemento che causa l'inquietudine non si manifesta, il messaggio che potrebbe rivelare un segreto non giunge, o giunge solo in forma parziale, ormai danneggiato, incomprensibile. È un fantastico di non detti, di silenzi e di lacune, che sembra quindi non rivelarsi del tutto ed essere visibile solo in filigrana: un fantastico trasparente.

Nell'ultimo capitolo, dopo alcune premesse teoriche imprescindibili per qualsiasi studio che voglia trattare il genere (o *modo*, come avremo modo di vedere) fantastico, ci concentreremo sugli altri due "fattori di trasparenza".

Il secondo fattore è legato a una strategia narrativa che tiene conto degli atteggiamenti di Buzzati in merito alla tradizione del fantastico ottocentesco. Egli infatti dimostra una profonda conoscenza di temi e stilemi del genere e una grande dimestichezza nel trattarli: spesso è evidente il riuso di un *topos* o modello letterario, tramite cui l'autore richiama alla mente del lettore tutta una passata tradizione legata al fantastico. Ciò può avvenire in maniera talvolta tanto esplicita da denunciare un atteggiamento parodico verso la tradizione, o denotare una sorta di nostalgia data dalla consapevolezza dell'inattualità del fantastico nel Novecento. Più spesso, però, e sono i casi sui quali concentreremo il nostro studio, la ripresa di un dato modello avviene in maniera meno esplicita, talvolta tramite una semplice allusione racchiusa in poche righe. È quanto basta per conferire al testo, anche laddove una trama non supera il paradigma di realtà perché non avviene nessuna infrazione "inaccettabile", un'aura di fantastico. In questo modo, senza seguire gli schemi richiesti dal genere, l'autore fa percepire comunque una traccia del fantastico all'interno dell'opera, creando nel lettore una sorta di aspettativa. In questo scarto tra il mancato sconfinamento della trama nell'irreale e il senso di fantastico suscitato dall'uso di un *topos* o di una situazione dai tratti fantastici risiede il secondo "fattore di trasparenza".

Ultimo, ma non per importanza, è il fattore legato all'agentività delle forze esterne all'uomo. Si parla di *agency* in merito all'azione di quelle forze esterne all'uomo (o al più nascoste negli antri segreti del suo inconscio) che sembrano comportarsi con una loro intenzionalità al fine di interferire con il personaggio umano. Forze come il destino, l'abitudine, la suggestione legata al contatto con la natura, ma anche l'amore, la malia, l'incanto sono tutte considerabili come tali. Quello di *agency* è un concetto strettamente legato all'*eerie*: si tratta infatti di una forza quasi sovranaturale, che agisce in vece della razionalità umana. L'*agency* è dunque un fallimento di assenza, nella misura in cui c'è qualcosa (una volontà) laddove non dovrebbe esserci. Buzzati sembra far ricorso a più riprese a questo tipo di espediente, aggiungendo alla semplice applicazione del concetto un'intelligente strategia sintattica che ne rafforza l'idea di base: spesso tali forze sono poste in posizione di soggetto grammaticale della frase, mentre l'uomo è ridotto a complemento, oggetto in balia delle loro azioni e termine delle stesse. In questo modo, ancora una volta, pur senza presentare una netta infrazione del paradigma di realtà, Buzzati riesce a suggerire l'impressione che il suo personaggio sia in balia di forze arcane, immerso in un ambiente che sembra potersi animare ad ogni momento, avere una propria forza di volontà e quasi una propria voce. Noteremo come questa strategia si possa leggere in tutti e cinque i romanzi dell'autore, a prescindere dalla loro appartenenza ai codici del realismo, del

fantastico o del meraviglioso. Tutto ciò ha delle importanti ripercussioni sul concetto di soglia: intesa non solo come discriminazione fra i generi ma anche come tema all'interno dell'opera. Essa si configura infatti non tanto come luogo fisico o momento di passaggio, quanto come possibilità del personaggio di raggiungere una realtà più profonda.

Concluderemo mostrando come un simile meccanismo, che ancora una volta sembra essere espresso tra le linee più che esplicitamente, sia difficile da cogliere e quindi da rendere nelle traduzioni, prendendo come campione d'analisi alcune traduzioni in lingua francese.

Per l'importanza che il romanzo *Il grande ritratto* ha nel riassumere in sé molti degli aspetti sopra riportati, e in particolare in merito alla capacità di Buzzati di trasformare in parole concetti artistici anche tra i più astratti, introduciamo il presente studio con la nostra proposta di rilettura di tale opera.

Capitolo I

Il grande ritratto tra l'influenza di Klein e la concezione postumana

1.1 Cenni biografici e affinità di pensiero

1.1.1 Alle origini del sodalizio

Una delle maggiori influenze francesi riscontrabili nell'opera di Buzzati è quella dell'artista francese Yves Klein. Conosciuto nel 1957 in occasione della prima mostra personale dell'artista alla galleria Apollinaire di Milano, che Buzzati fu chiamato a recensire, egli attirò da subito l'attenzione del critico e appassionato d'arte, che non mancò di cogliere, assieme al suo genio, il lato sferzante e ironico della sua produzione. Da subito, infatti, il bellunese apprezzò tanto la produzione dell'artista quanto l'artista stesso: "Intanto Yves Klein è, come uomo, oltre che come artista, un tipo straordinario. [...] Ma più straordinari di tutto sono i suoi quadri. Alla Galleria Apollinaire ne espone 12."²⁶ Il duplice apprezzamento è ribadito anche nell'intervista con Yves Panafieu, quando il critico e lo scrittore discutono – e l'argomento sarà approfondito nel seguito del presente capitolo – sui rapporti tra arte e magia. "Era una persona simpaticissima, un uomo di spirito e soprattutto, non era uno di quei maniaci settari e fanatici che si possono trovare tra i pittori."²⁷ Buzzati, normalmente scettico nei confronti delle forme più sfrontate di avanguardia, figurativo convinto allergico all'astrattismo, non si lasciò incantare nemmeno dall'arte di un genio come Mondrian, giudicata "completamente *ratée*"²⁸. Tuttavia per Yves Klein riuscì a fare un'eccezione, nonostante avesse da subito visto in lui, e a ragione, uno dei padri dell'astrattismo, in grado, anzi, di spingersi ai confini massimi dell'astrazione:

Quante volte, dinanzi alle sfrenatezze dell'arte moderna, si è sentito dire: ormai tutto è stato sovvertito, *più in là di così non si può andare*. Eppure più in là si è andati sempre. Ebbene, nel caso di Yves Klein è impossibile sbagliarsi. In fatto di rinuncia figurativa, di purità formale, di astrattismo, *più in là di così non si potrà andare nei secoli dei secoli*.²⁹

Eppure, il giudizio fu positivo (già dal titolo) già in quella prima circostanza e si sarebbe confermato tale anche negli anni a venire. Di fronte all'esposizione di quadri assolutamente monocromi, alla distruzione del figurativo più totale e assoluta, Buzzati, stranamente, non esprime un giudizio negativo e sembra anzi apprezzare l'idea. Forse ad attirarlo fu proprio il concetto di

²⁶ D. Buzzati, *Un fenomeno alla galleria Apollinaire*, in «Corriere d'informazione», mercoledì-giovedì, 9-10 gennaio 1957 (pagina irreperibile).

²⁷ Id., *Un autoritratto. Dialoghi con Yves Panafieu*, Milano, Mondadori, 1973, p.227.

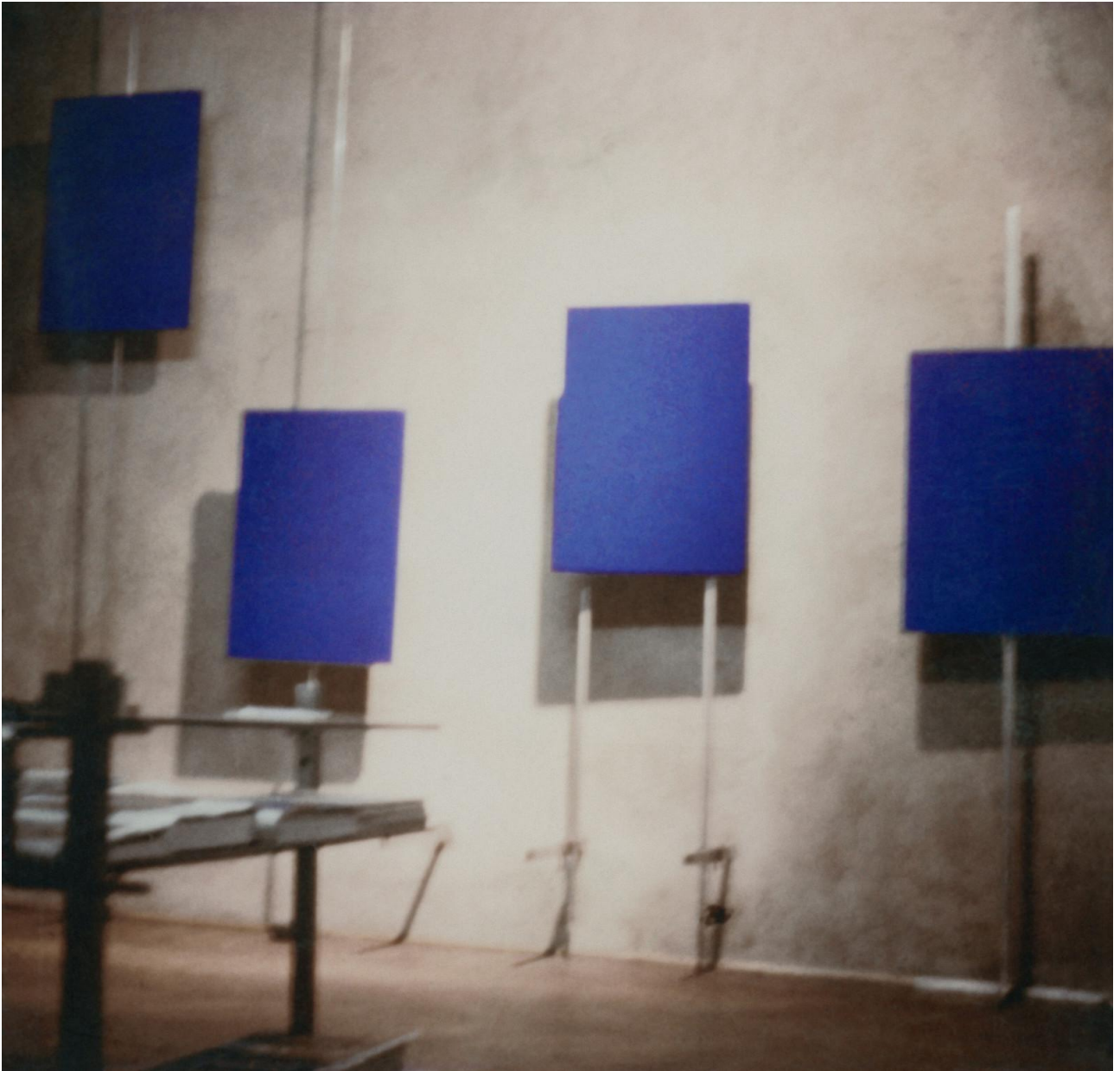
²⁸ *Ivi*, p. 228.

²⁹ Id., *Un fenomeno...*, cit.

sensibilità che, come vedremo, l'autore sembra prendere in prestito dall'artista francese per utilizzarlo in alcuni suoi scritti. I monocromi sono infatti tutti diversi tra loro poiché intrisi di una diversa sensibilità artistica, ovvero quel flusso di energia che dal pittore deve passare alla tela e che il colore, come una spugna, trattiene dentro di sé e restituisce allo spettatore:

Ma possibile – si chiederà – che fra un quadro e l'altro non ci sia la minima differenza? Si risponde: una differenza c'è e consiste nel fatto che Yves Klein ha eseguito questi quadri *in diversi stati d'animo*. Ma si riconosce in qualche modo nei dipinti questa diversità di stato d'animo creativo? No, assolutamente no.³⁰

³⁰ D. Buzzati, *Un fenomeno...*, cit. (nostri).



Yves Klein, *Proposte monocrome, epoca blu*. Esposizione gennaio 1957, Galleria Apollinaire, Milano.

A quella prima recensione, ne seguirono infatti altre tre: nel dicembre del 1961 per salutare il ritorno di Klein a Milano, nel febbraio dell'anno successivo per raccontare della performance che i due svolsero assieme a Parigi, e infine un'ultima, di pochi mesi successiva, che annunciava la prematura dipartita del giovane artista. Dal 1957 al 1962, Buzzati scrisse dunque quattro articoli e incontrò Klein almeno tre volte.³¹ Tuttavia resta difficile stabilire in che misura i contatti tra i due siano stati tenuti vivi nel corso di quest'arco temporale. Sappiamo infatti che Klein comunicò a Buzzati di volergli regalare un'opera e che Buzzati si recò a Parigi per incontrarlo e riceverla, il che testimonia di una qualche forma di confidenza, se non di amicizia, tra i due. Tuttavia, non disponendo della loro corrispondenza epistolare³², in questa sede possiamo solo limitarci a mettere in evidenza gli apprezzamenti che emergono dagli articoli già nominati (sulle tracce nascoste, riscontrabili in racconti e anche in un romanzo dell'autore, torneremo più avanti). L'apprezzamento di Buzzati, ad ogni modo, sembra confermarsi anche quando la produzione del francese era ormai andata oltre i semplici blu monocromi:

A parte i dipinti monocromi, a parte le impronte delle modelle nude colorate di blu, Klein, con una specie di lanciafiamme e con degli spruzzi di acqua, ottiene degli effetti bellissimi ed emozionanti; una cosa del genere, in casa mia, me la terrei molto volentieri. Voglio aggiungere che tutti i suoi lavori sono, nel loro genere, di una ineccepibile perfezione artigiana.³³

Lungi dall'essere una ruffianeria o un eccesso di zelo nei confronti del giovane artista, la stima di Buzzati sarà confermata anche negli ultimi anni di vita, nei dialoghi con Panafieu, nei quali viene esplicitato il suo apprezzamento del genio francese:

Ovviamente, però, per fare queste operazioni, occorre un minimo di materia prima. Se nel caso di Yves Klein l'operazione era possibile, lo era per la stessa follia del gesto, in cui c'era già un certo talento. Non era una cosa cretina. Uno che per primo ha avuto questa intuizione sarà un po' pazzo, ma non è un cretino...³⁴

Una celebre foto che ritrae i due nell'atto di compiere assieme una performance aiuta a comprendere meglio l'importanza del legame che si venne a instaurare tra l'artista e lo scrittore e risulta emblematica dei motivi di tale sodalizio artistico. Scattata nel 1962, la fotografia ritrae il giovane artista francese e il meno giovane scrittore bellunese nell'atto di gettare delle foglie d'oro dalla riva della Senna, proprio di fronte alla cattedrale di Notre-Dame. La performance immortalata

³¹ Per una cronologia degli incontri, si veda M. Badet, *Quand Buzzati chroniquait Yves Klein (1957-1962)*, in "Studi buzzatiani. Rivista del centro studi Buzzati", XIII, Pisa-Roma, Fabrizio Serra editore, 2008, pp. 49-76.

³² Eppure uno scambio epistolare tra i due dovrebbe esistere: altrimenti non si capirebbe in che modo Klein avrebbe potuto proporre a Buzzati il dono di un'opera a seguito della recensione scritta dal bellunese.

³³ D. Buzzati, *Sortilegio a Notre-Dame*, in «Corriere della Sera», Domenica 4 febbraio 1962.

³⁴ Id., *Un autoritratto*, cit., p. 228.

è la *Cession de una zona di sensibilità pittorica immateriale*, l'acquisto, cioè, da parte di Buzzati, di una zona di vuoto intrisa della sensibilità artistica di Klein.³⁵ Tale operazione era il coronamento di un percorso condotto da Klein verso l'astrazione più totale, verso la conquista del vuoto. Essa, infatti, fu la soluzione trovata da Klein per rendere vendibile³⁶ l'"opera" contenuta all'interno della celebre mostra "*La spécialisation de la sensibilité à l'état matière première en sensibilité picturale stabilisée*", più nota come *Le vide*, nella quale l'artista, chiusosi per due giorni all'interno di una sala vuota e ridipinta completamente di bianco, con solo gli infissi delle porte dipinte di blu, non espose nulla, o meglio: espose il vuoto³⁷. Nessun quadro, nessuna scultura, nessun tipo di opera o oggetto materiale era presente all'interno della sala; essa doveva contenere la traccia della sua presenza, e permettere così allo spettatore di percepire l'essenza immateriale della sua sensibilità artistica. Si trattava di un'astrazione ancora maggiore rispetto a quella presentata in occasione della mostra dei quadri monocromi alla galleria Apollinaire, qualcosa che andava oltre la pittura aniconica, eliminando il quadro stesso e mettendo in crisi la stessa concezione di opera d'arte.³⁸ Si trattava di un'operazione che affondava le sue radici nelle concezioni promosse da Max Heindel, padre del cristianesimo rosacrociano:³⁹

Yves Klein et Claude Pascal adhèrent à cette Société qui prodigue des cours par correspondance. L'enseignement de Heindel s'inscrit dans la tradition de l'occultisme. Il oppose la vie, c'est-à-dire

³⁵ L'artista describe le regole della performance in Yves Klein, « Règles rituelles de la cession des zones de sensibilité picturale immatérielle », in *Le Dépassement de la problématique de l'art et autres écrits*, Paris, ENSBA, 2003, pp. 278-279 nei seguenti termini: *Règles rituelles de la cession des zones de sensibilité picturale immatérielle*. Les zones de sensibilité picturale immatérielle d'Yves Klein le Monochrome sont cédées contre un certain poids d'or fin. Il existe sept séries numérotées de zones picturales immatérielles qui comprennent chacune dix zones aussi numérotées. Il est délivré pour chaque zone cédée un reçu qui indique le poids d'or fin, valeur matérielle de l'immatériel acquis. Les zones sont transférables par leurs propriétaires (voir règle établie sur chaque reçu). Tout acquéreur éventuel d'une zone de sensibilité picturale immatérielle doit savoir que le simple fait qu'il accepte un reçu pour le prix qu'il l'a payée lui ôte toute l'authentique valeur immatérielle de l'œuvre, bien qu'il en soit cependant le possesseur. Pour que la valeur fondamentale immatérielle de la zone lui appartienne définitivement et fasse corps avec lui, il doit brûler solennellement son reçu, cela après que son nom, prénom, adresse et date de l'achat aient été [sic] inscrits sur le talon du carnet à souche des reçus. Dans le cas où il désire accomplir cet acte d'intégration à lui-même de l'œuvre, Yves Klein le Monochrome doit, en présence d'un Directeur de Musée d'Art, ou d'un marchand d'Art connu, ou d'un Critique d'Art, plus deux témoins, jeter la moitié du poids de l'or reçu à la mer, dans une rivière ou dans un endroit quelconque dans la nature, où cet or ne puisse plus être récupéré par personne. Dès ce moment la zone de sensibilité picturale immatérielle appartient d'une manière absolue et intrinsèque à l'acquéreur. Les zones ainsi cédées, après que l'acquéreur ait [sic] brûlé son reçu, ne sont plus transférables par leurs propriétaires.

P.S. - Il est important de signaler que, au-delà des rites de cession ci-dessus, existent, dégagées de toute règle et de toute convention, des cessions-transferts de vide et d'immatériel dans l'anonymat le plus absolu...

³⁶ S. Cras, *De la valeur de l'œuvre au prix du marché: Yves Klein à l'épreuve de la pensée économique*, in « Marges », 11, 2010, *Valeur(s) de l'art contemporain*, pp. 29-44.

³⁷ Per approfondire il pensiero dell'artista si veda almeno A. Kahn, *Yves Klein. Le maître du bleu*, Paris, Stock, 2000 ; C. Millet, *Yves Klein*, Paris, Art Press-Flammarion, 1983; Pierre Restany, *Yves Klein le monochrome*, Paris, Hachette, 1974 ; Id., *Yves Klein. Le feu au cœur du vide*, Paris, La Différence, 1990.

³⁸ Un'operazione che, per certi aspetti, ha dei punti di convergenza con la "merda d'artista" di Piero Manzoni, il quale, non a caso, fu uno dei primi ad acquistare i monocromi di Klein in occasione dell'esposizione milanese. Tra i pochi altri acquirenti anche Lucio Fontana.

³⁹ Il testo di riferimento principale è Max Heindel, *La cosmogonia dei Rosacroce o il cristianesimo mistico*, Milano, F.lli Bocca Editore, 1953.

l'esprit pur, à la forme, vecteur d'un esprit limité, tributaire du monde physique. Les rosicruciens travaillent à l'avènement d'une ère nouvelle, ils hâtent l'évolution vers une plénitude éthérée. Un dépassement de nos limites matérielles, réservé aux seuls initiés, donne accès au Grand Tout, laisse entrevoir la possibilité de léviter et d'accéder à une connaissance directe du monde, *sans le recours aux sens*, toujours imparfaits.⁴⁰

I concetti di conquista dello spazio etereo, dello spirito puro contrapposto alla forma e l'idea di un'assimilazione che vada oltre il filtro dei cinque sensi saranno alla base del pensiero artistico del pittore francese. Figlio di pittori, Klein era spinto dal desiderio di andare sempre oltre le novità dello sperimentalismo che sin dalla più giovane età conobbe tramite i genitori, perciò il superamento del figurativo attraverso la monocromia non bastava: egli voleva “superare la problematica dell'arte” spingendosi verso la più totale astrazione, “smaterializzando” cioè il prodotto artistico. In *Le vide* l'artista propone dunque un'evoluzione del concetto di sensibilità già presente nei suoi monocromi: dapprima trasmessa alla tela attraverso il colore blu, ora essa doveva risiedere nell'aria, nel vuoto. Non a caso si parla per questo periodo dell'artista di “epoca pneumatica”. I concetti di pneuma e di sensibilità hanno un ruolo chiave nel suo pensiero artistico: Klein credeva nella possibilità di trasferire la propria sensibilità all'esterno del proprio corpo, fissandola in un oggetto o in un luogo esterni, fedele al concetto di *pneuma* platonico che vede il corpo come prigioniera da cui l'anima aspira a liberarsi. Pneuma, dunque, equivale a vuoto, ma un tipo di vuoto in cui è contenuto qualcosa, una traccia dell'anima, della sensibilità. Si vedano in proposito le parole di Klein, riportate da Buzzati, in merito alla questione: “Ma pneumatico, nel mio caso, era usato in senso filosofico. Pneumatico in senso di vuoto. Pneumatico nel senso di abolizione di ogni essenza materiale.”⁴¹ Non gli sfuggiva, tuttavia, che una simile operazione si basava su una sorta di atto di fede, cui lui era predisposto per via della sua educazione cattolica ed in particolare per la profonda devozione a Santa Rita, patrona di Nizza, sua città natale, e Santa delle cause disperate, cui ci si rivolge appunto per chiedere i miracoli più assurdi ed estremi.

Tuttavia l'atto di fede era richiesto non solo all'artista ma anche e soprattutto al “lettore” (così Klein amava definire i fruitori delle sue opere), che doveva collaborare credendo nella possibilità di una simile operazione e percepire ciò che non è esperibile con i cinque sensi: per cogliere la sensibilità nel vuoto, occorre un approccio di tipo diverso. Le radici filosofiche di una simile concezione, fa notare Denys Riout, sono da individuare nella distinzione operata da Platone tra la caducità dello sguardo fisico, corporeo, e la percezione superiore attribuita all'occhio dello spirito, l'unico in grado di accedere alla verità⁴², oltre che, come si è detto, nell'influenza del pensiero mistico-religioso di Heindel e dei rosacroci. Veniva richiesto, dunque, di mettere in moto una

⁴⁰ D. Riout, *Yves Klein, L'aventure monochrome*, Paris, Gallimard, 2006, pp.16-17.

⁴¹ D. Buzzati, *Sortilegio a Notre Dame*, cit.

⁴² D. Riout, *Yves Klein...*, cit., p.51.

percezione superiore, quasi sovranaturale e – naturalmente – anche una collaborazione di tipo psicologico nello “stare al gioco”.

1.1.2 Giocare, sul serio

In ciò si può riscontrare uno dei primi e maggiori fattori che spiegano il fascino che esercitò Klein su Buzzati. Nell’analizzare l’impressione che lo scrittore ebbe di tale idea – impressione che troviamo riportata da Buzzati stesso, nell’articolo sopra menzionato – si può scovare uno dei nuclei della poetica buzzatiana. Preferendo infatti ricevere in regalo una *Zona di sensibilità pittorica immateriale* piuttosto che uno dei quadri di Klein – cui pure gli dispiacque di rinunciare – Buzzati rivelava di fatto uno dei principali motivi dell’interesse da lui provato. Scrive infatti il bellunese: “Eppure quel *gioco*, se vogliamo chiamarlo così, quel baratto di un quid immateriale contro una certa quantità d’oro che poi veniva per sempre sommersa, aveva un suo fascino esoterico. A questo mondo *basta crederci, basta illudersi*. Anche nell’aria sono contenuti tesori.”⁴³ E poco oltre:

Un’operazione di occultismo artistico. In pratica, che cosa significava tutto questo? Forse niente. Oppure anche qualcosa di eccezionale e di bello, tutto dipendeva da me. Pensai ai lontanissimi giorni in cui *giocavo, bambino*, al predone tuareg o allo strangolatore della giungla drappeggiato con un vecchio lenzuolo, in groppa a un cavallo di legno; *ed era così forte l’illusione che tutto diventava vero*.⁴⁴

⁴³ D. Buzzati, *Sortilegio a Notre-Dame*, cit., (corsivi nostri)

⁴⁴ *Ibidem*.



Dall'archivio Yves Klein: **Cession d'une Zone de sensibilité picturale immatérielle à Dino Buzzati**. Série n°1, Zone 05, 26 janvier 1962. Foto: Harry Shunk and Janos Kender J.Paul Getty Trust. The Getty Research Institute, Los Angeles.

Come non pensare, leggendo queste righe, a uno dei più fortunati racconti buzzatiani, descritto da Nella Giannetto come massimo esempio di quel *coraggio della fantasia* che, secondo la studiosa, è la peculiarità dell'opera buzzatiana? Giannetto propone una lettura in chiave freudiana del *Borghese stregato*, eleggendo questo racconto a uno dei massimi esempi della concezione artistica del bellunese⁴⁵. La trama, già di per sé, sembra rimandare chiaramente alle parole usate da Buzzati per descrivere la performance svolta assieme a Klein: Gaspari, signore medio borghese in vacanza in montagna, si imbatte in alcuni bambini che giocano a fare la guerra e si immedesima tanto in quella finzione che, ferito da un dardo giocattolo, morirà per le prodigiose conseguenze del colpo inferto, dopo aver immaginato una mostruosa trasformazione di quell'innocente gioco in terribile scontro epico.

Nella sua analisi, Giannetto analizza la dimensione ludica presente nel racconto attraverso gli studi freudiani sul gioco e evidenzia la centralità di questo concetto nella trama del racconto non solo come tema ma anche come metafora della realtà. In particolare, Giannetto fa riferimento all'importanza del prendere il gioco come qualcosa di serio e cita da Buzzati: "I bambini lo guardavano meravigliati. Curioso: non c'era ombra di compatimento in lui, come negli altri uomini grandi quando si degnano di giocare. Pareva proprio facesse sul serio."⁴⁶ La studiosa sottolinea quindi lo stretto legame con il pensiero freudiano, secondo cui "[i]l contrario del gioco non è ciò che è serio, bensì ciò che è reale"⁴⁷, infatti, "[n]ella sua conferenza Freud afferma che una delle caratteristiche fondamentali del gioco infantile è il fatto di essere sentito come una cosa seria, una cosa che si può prendere sul serio"⁴⁸. Anche Gramigna, parlando delle tecniche del pensiero magico di Buzzati, propone un'analogia riflessione sullo stesso racconto, sostenendo che "[...] [i]l Gaspari sprofonda nella finzione, con una fiducia totale nell'onnipotenza del pensiero: che sostituisce alla valletta di una località di villeggiatura una landa sinistra ai confini del mondo; la bicocca di uno stregone a un mucchietto di pietre; la freccia avvelenata ad un innocuo pezzetto di ramo".⁴⁹ La somiglianza di questi pensieri con quelli evocati da Buzzati in relazione all'arte di Klein è evidente; il concetto è semplicemente identico: se presa sul serio, la finzione del gioco diviene realtà. È, d'altra parte, una metafora della creazione letteraria in senso generale e appunto in questa direzione

⁴⁵ Si vedano in proposito anche le più recenti riflessioni presenti in A.M. Mangini, *Il signor Gaspari e lo stregone. Riflessioni freudiane attorno al fantastico e ad un racconto di Buzzati*, in *Il visionario, il fantastico, il meraviglioso tra Otto e Novecento*, a cura di Angelo M. Mangini e Luigi Weber, Allori Edizioni, Ravenna, 2004, pp. 33-50. In particolare: "Una fede «così forte» da sbaragliare il principio di realtà, «così forte» – dice Buzzati – che *tutto si fa vero*, e quelli che Freud chiamava i «fenomeni dell'attività fantastica» travolgono gli steccati della rassicurante «riserva naturale» in cui si pretendeva di restringerli per sconfinare nel mondo reale ed imporsi ad esso.", p.48.

⁴⁶ D. Buzzati, *Il Borghese stregato*, in "Sessanta racconti", Milano, Mondadori, 1958, p. 129

⁴⁷ S. Freud, *The Dichter und das Phantasieren*, in "Gesammelte Werke", London, Imago Publishing Co., 1941, vol. VII, pp. 211-223

⁴⁸ N. Giannetto, *Il sudario delle caligini. Significati e fortune dell'opera buzzatiana*. Firenze, Leo Olschki Editore, 1996, p. 70-71

⁴⁹ G. Gramigna, *Tecniche del pensiero magico*, in "Il pianeta Buzzati...", cit., p. 246.

va Freud e sulla sua scia Giannetto, che conclude: “Un esito della lettura proposta potrebbe dunque essere un’interpretazione de *Il borghese stregato* come un metaracconto, cioè come una metafora della creazione letteraria, come un racconto sull’arte del racconto.”⁵⁰ Coronamento di questo parallelismo è un appellativo che Buzzati conferì a Klein: tra i tanti proposti (Cagliostro e Puk, ad esempio, in virtù delle sue doti magiche da folletto), il preferito fu proprio il nome più di tutti legato alla dimensione fanciullesca, quello di Peter Pan:

Chi sentiva parlare delle sue prodezze era portato a immaginarlo un folle, o un istrione, o un esibizionista che volesse *épater le bourgeois*. Chi lo avvicinava invece era portato a giudicarlo un puro, strepitosamente lanciato verso traguardi irraggiungibili. Yves Klein, l’ho capito alla fine, è *Peter Pan*. Meravigliosamente insensibile alla razionalità del nostro mondo, proprio con gli strumenti che il nostro mondo gli offre, *risuscita la fantasia della fanciullezza perduta, conservando la invincibile fantasia dei bambini*, capaci di creare, da uno stecco o da un pezzo di carta, il paradiso.⁵¹

Poco oltre, associato a tale soprannome, torna il concetto della serietà di quel “gioco impossibile” che è la vendita di una zona di sensibilità pittorica immateriale: “Invece il Peter Pan di nome Klein mi invitava a una specie di rito deliziosamente spirituale ed assurdo; al quale però lui credeva.”⁵² Che una simile concezione sia cara a Buzzati è d’altra parte evidente già dal romanzo giovanile *Il segreto del Bosco Vecchio*, nota Giannetto, in cui è esplicitata “l’idea che ai bambini siano permesse e/o possibili esperienze negate agli adulti”⁵³, e l’importanza dell’età dell’infanzia nell’opera buzzatiana è stata sottolineata da diversi studi.⁵⁴ L’analisi di Giannetto, dunque, aiuta a comprendere ancora meglio lo stretto legame tra il pensiero di Buzzati e l’arte di Klein. Emerge chiaramente che Buzzati vide in ‘Yves le monochrome’ non soltanto un artista con cui condivideva l’idea stessa di arte, ma anche uno dei pochi adulti in grado di non perdere la fantasia e lo sguardo dei bambini, una sorta di Genio Bernardi del *Segreto del Bosco Vecchio*. Come non vedere allora in Buzzati un “borghese stregato” da quel folle genio artistico in grado di creare un’arte magica, per cui “era così forte l’illusione che tutto diventava vero”?⁵⁵ Come stupirsi del fatto che Buzzati sia

⁵⁰ N. Giannetto, *Il sudario...*, cit., p.73.

⁵¹ D. Buzzati, *Sortilegio a Notre Dame...*, cit.

⁵² *Ibidem*.

⁵³ N. Giannetto, *Il sudario...* cit., p.68.

⁵⁴ Per approfondire si vedano: M. Formenti, *L’infanzia nell’universo buzzatiano*, “Studi buzzatiani. Rivista del Centro Studi Buzzati”, n. I, 1996, p. 45-66 ; G. Bosetti, *Dino Buzzati et l’enfance mythopoïétique*, “Cahiers Dino Buzzati”, n. 6, Paris, Laffont, 1985, p. 165-180 ; G. Bosetti, *Enfance satanique*, “Cahiers Dino Buzzati”, n. 7, Paris, Laffont, 1988, p. 169-183 ; G. Bosetti, *L’enfance mythopoïétique de Buzzati*, in *L’enfant-dieu et le poète. Culte et poétiques de l’enfance dans le roman italien du XX^e siècle*. Grenoble, ELLUG, 1997, p. 205-218 ; R. Lanzoni, *Il tempo e l’infanzia: il giardino buzzatiano, specchio del tempo*, Narrativa, n. 23, 2002, p. 85-97 ; N. Giannetto, *Il sogno, il gioco, la fantasticheria: lettura de Il borghese stregato*, in *Il sudario delle caligini. Significati e fortune dell’opera buzzatiana*, Firenze, Olschki, 1996, p. 55-73 ; A. Baldi, *I perché di Buzzati : una corrispondenza con l’infanzia*, “Studi buzzatiani. Rivista del Centro Studi Buzzati”, n. XI, 2006, p. 13-30 ; C. Lepri, *Infanzia e linguaggi narrativi in Dino Buzzati*, “Studi sulla formazione”, vol. 16, n. 2, 2013, p. 131-147.

⁵⁵ *Sortilegio a Notre-Dame*, «Corriere della Sera», Domenica 4 febbraio 1962.

stato affascinato da un artista che proponeva ai suoi “lettori” di percepire, al di là dei cinque sensi, oltre i confini della logica razionale, attraverso uno spazio vuoto, la pura essenza immateriale della sua sensibilità pittorica?

1.2 Tracce del pensiero kleiniano in alcuni racconti di Buzzati

1.2.1 Arte, marketing, magia: *Il sapone magico*

L’arte di Klein rappresenta per Buzzati, proprio per questi motivi, il massimo esempio di quelli che sono i meccanismi del mercato dell’arte a lui contemporanei. Ciò emerge chiaramente nel capitolo dei *Dialoghi con Yves Panafieu* dal titolo *Arte e magia*, nel quale Buzzati fa appunto riferimento proprio ad Yves Klein. Egli sostiene che vi sia una sorta di forza sovranaturale che regola i rapporti tra un dato prodotto artistico ed i suoi fruitori. Parla di onde spirituali o di aura che persone o cose possono irraggiare: “Questa teoria spiega molte cose che, altrimenti, sembrano assurde. Spiega perché persino delle cose che non hanno artisticamente nessun valore, diventano belle se sono adorate e venerate da moltitudini. È perché *irraggiano* onde spirituali.”⁵⁶ All’obiezione di Panafieu, secondo cui allora tutto si ridurrebbe ad una grande operazione di marketing, Buzzati ribatte che “In un secondo tempo, però, interviene la magia. [...] Lì secondo me l’esempio migliore è quello di Yves Klein”⁵⁷, aggiungendo poi un commento alle sue opere artistiche: “Sono belli? O sono brutti? In un certo senso, non sono niente. Un pezzo di tela blu non è niente... Ma in verità se viene adorato da milioni di persone diventa una bomba. Una bomba al cobalto.”⁵⁸ Ecco dunque che se alla strategia di marketing si aggiunge del vero talento artistico, che nella concezione di Buzzati coincide con la capacità di *irraggiare* onde spirituali, allora il prodotto finale sarà artisticamente valido; non tanto per se stesso, ma perché la gente lo potrà ritenere tale:

E ciononostante la gente si commuove veramente, si convince che si tratta di un capolavoro, e la cosa, poi, diventa effettivamente un capolavoro! Ovviamente, però, per fare queste operazioni, occorre un minimo di materia prima. Se nel caso di Yves Klein l’operazione era possibile, lo era per la stessa follia del gesto, in cui c’era già un certo talento.⁵⁹

Il meccanismo appena citato sembra essere trasposto in un piccolo racconto intitolato *Il sapone magico*, sottotitolo di un raggruppamento di racconti intitolato *Moderni mostri*, all’interno della

⁵⁶ D. Buzzati, *Un autoritratto*, cit..., p. 227 (corsivo mio).

⁵⁷ *Ibidem*.

⁵⁸ *Ivi*, p.228.

⁵⁹ *Ibidem*.

raccolta *Le notti difficili*. La trama si basa sulla campagna promozionale di un nuovo sapone, che prevede l'inserimento di un piccolo bollo d'oro su uno solo dei diecimila saponi messi in commercio; quell'unico sapone "marchiato" avrebbe conferito al suo acquirente un fascino irresistibile. A ben vedere, il modo in cui l'autore articola il discorso attorno alla vendita del sapone risulta molto simile a quello con cui, negli stessi anni, spiegava a Panafieu la sua idea del mercato dell'arte. Scrive infatti Buzzati: "La stessa discrezione dell'annuncio lo rendeva plausibile. La gente infatti ci ha creduto, questa fede, *irraggiantesi* da migliaia e migliaia di sconosciuti, convergeva su quelle pochissime saponette col bollino, e le saponette acquistavano un reale potere."⁶⁰ Oltre a descrivere un analogo meccanismo, il testo condivide alcune parole chiave del vocabolario kleiniano, presenti infatti anche nel dialogo con Panafieu. Tornano infatti sia il concetto di irraggiamento, che la stessa idea di "magia", per non parlare della non casuale ambientazione parigina e del riferimento all'oro.

Va evidenziato come Buzzati parli d'irraggiamento in relazione a Yves Klein con cognizione di causa: l'irraggiamento è appunto uno dei concetti cardine del pensiero dell'artista. Già dall'epoca dei blu monocromi, il concetto viene utilizzato per descrivere la capacità del colore blu di trattenere la sensibilità pittorica e appunto di restituirla tramite "rayonnement", irraggiamento. Nel "creare" ed immatricolare il 'suo' blu, noto come *International Klein Blu* (IKB), Klein si preoccupò della questione della lucentezza del colore, che spesso veniva meno una volta che la vernice si era asciugata, sminuendo così la capacità della tela di "irraggiare" sensibilità. Trovò dunque un modo per risolvere tale problema utilizzando una particolare resina, la Rhodopas M, che, diluita in una soluzione alcolica, garantiva lucentezza alla vernice anche una volta asciutta. Nel finale del racconto si scoprirà che ad aver trovato il fortunato sapone magico è stata una giovane donna di servizio, e "fosse una reale virtù arcana della saponetta, fosse la invincibile forza della suggestione, la giovane servetta si trasformò in un fiore delizioso."⁶¹ Come per la suggestione relativa alle opere d'arte, così anche nel caso del sapone magico la strategia si rivela vincente, il trucco funziona, la magia avviene. Essendo il racconto precedente ai *Dialoghi*, non si può parlare di ipotesto (casamai il rapporto andrebbe invertito), ma il confronto tra i due testi permette di comprendere il vero oggetto del racconto: esso è una grande metafora del funzionamento del mercato dell'arte, che se da una parte si fonda su abili strategie di marketing, dall'altra prevede l'intervento di una sorta di suggestione sovranaturale che solo il vero talento di un artista può riuscire a creare, arrivando quasi a varcare i limiti del mondo magico. L'oggetto del "moderno mostro" in questione va dunque identificato non tanto (o non solo) nel sapone stesso e nelle strategie di marketing e pubblicità, ma piuttosto nel

⁶⁰ D. Buzzati, *Moderni mostri*, in "Le notti difficili", Milano, Mondadori, 1972, p.79.

⁶¹ *Ivi*, p.80.

mercato dell'arte e nelle sue regole. Più nello specifico, come si è visto, sembrano abbondare nel racconto i riferimenti alla produzione artistica di Klein: non solo è in riferimento al suo pensiero che Buzzati parla a Panafieu delle strategie di mercato dell'arte, ma tanti piccoli elementi sembrano nascondere un riferimento specifico ad opere e performance dell'artista alsaziano. In primo luogo l'ambientazione parigina, città d'adozione di Klein, che ospitò le sue esposizioni più importanti e nella quale l'artista regalò a Buzzati una zona di sensibilità pittorica immateriale. Non meno importante sembra essere un aspetto minore della storia che però, riletto in quest'ottica, risulta emblematico: il bollino in questione è d'oro, materiale molto amato e usato da Klein, anche per i riferimenti alchemici che non mancano nella sua opera. Ancora: la fortunata giovane che trova il bollino finisce per essere una modella, anzi “una delle fotomodelle più pagate di Parigi”⁶², proprio come quelle che Klein utilizzò come *pinceaux vivants* quando, intrise di colore blu le giovani donne completamente nude, diede loro indicazioni su come disporsi sulla tela in modo da lasciarvi un'impronta (su tali opere, definite sudari o antropometrie, torneremo in seguito).

Infine, nel descrivere un identico meccanismo, dell'opera di Klein e del racconto in questione, un'altra somiglianza salta all'occhio: in entrambi i casi il successo che effettivamente l'operazione ottiene segue un iniziale scetticismo e anzi una smaccata ilarità. Nel *Sapone magico*, infatti, il narratore, prima di rivelare la meravigliosa trasformazione della donna, afferma che: “Quell'acquisto fortunato fece naturalmente le spese di una quantità di chiacchiere divertite. In un minuscolo ambiente, la giovane cameriera diventò per qualche tempo un personaggio.”⁶³ Così anche nel descrivere la prima esposizione di Klein, che egli stesso recenziò:

La gente rideva. [...] In quanto mi concerne, in quell'occasione, feci un articolo scherzoso – non poteva essere che scherzoso... – ma non villano. Quei quadretti lì che costavano allora trentamila lire, e di cui la gente rideva, alcuni li hanno comperati. E ora, ciascuno di loro vale dai sette ai dieci milioni.⁶⁴

Le analogie rilevate, dal macroscopico utilizzo di un meccanismo identico al dettaglio di alcuni riferimenti celati, sono emblematiche di una strategia di imitazione o prestito “nascosti” che ci proponiamo di approfondire in seguito, nell'analisi dell'influenza di Klein sul *Grande ritratto*.

⁶² *Ibidem*.

⁶³ *Ivi*, pp.79-80.

⁶⁴ *Id.*, *Un autoritratto*, cit., pp. 227-228.

1.2.2 *Esperimento di magia*: tra i “blu” e “Le vide”

Sempre in relazione all’influenza di Klein è possibile leggere anche un altro, più noto, racconto. Si tratta di *Esperimento di magia*, nel quale viene descritto il minuzioso tentativo di un uomo di costruire una sorta di magica recinzione invisibile attorno alla sua casa, «una uniforme e compatta scia», costruita attraverso tre giri intorno all’abitazione, compiuti tutte le sere, per sette anni, dato che “la presenza, in qualsiasi posto della terra, di ciascuno di noi, lascia una traccia (maggiore o minore a seconda del temperamento, della intenzione, del tempo ivi trascorso)”⁶⁵. Il racconto compare per la prima volta nell’omonima raccolta (edita da Rebellato in sole 500 copie) del 1958, ossia circa un anno dopo il primo incontro fra i due. Il richiamo ad alcuni concetti kleiniani è evidente, fondato su quella possibilità di percepire presenze invisibili. Torna inoltre il concetto del gioco, di cui viene esaltata l’importanza mediante la sua presenza nell’incipit: “Voglio insegnarvi il gioco dello stregone”.⁶⁶ Già Badet, nel mettere assieme gli articoli che Buzzati dedicò al pittore francese, individuava in questo tema una chiave per comprendere il legame artistico fra i due:

Klein et Buzzati, chacun à des niveaux différents, mettent en évidence la nécessité d’aller au-delà de ce qui se perçoit. Ils partagent le même désir de dévoiler les multiples liens qu’entretient le monde sensible avec le non-visible ou l’invisible, de sortir du seul registre rétinien. Par leurs œuvres, ils souhaitent fixer une réalité qui se dérobe à la vision directe, mais qui, cependant, est bien présente dans une magie à ressentir.⁶⁷

Tuttavia emerge, in questo caso, una questione di natura cronologica: la raccolta viene pubblicata a gennaio del 1958, dunque il racconto è scritto prima della mostra *Le vide*, che si terrà nell’aprile di quello stesso anno. Del racconto, però, non vi è traccia fino al 1957: non compare né in precedenti articoli, né nell’edizione della raccolta *In quel preciso momento* del 1955, raccolta in cui esso sarà aggiunto nella riedizione 1963. Ciò sembra dunque avvalorare la tesi che il racconto sia scritto proprio a seguito della conoscenza con Klein e prima dell’esposizione *Le vide*. Vanno però aggiunte alcune importanti considerazioni che permettono di comprendere come il pensiero alla base dell’esposizione del vuoto possa essere matrice di tale racconto. In primo luogo, bisogna sottolineare che già nell’esposizione dei blu monocromi erano centrali i concetti di vuoto pieno, di sensibilità eterea e irraggiamento, in virtù del fatto che un’energia vitale doveva essere assorbita dal colore e percepibile poi dal “lettore”. È lo stesso Buzzati a riportare le parole del curatore Pierre Restany in tale occasione: “Ora conviene dare la parola al presentatore Pierre Restany il quale dice

⁶⁵ D. Buzzati, *Esperimento di magia*, in “In quel preciso momento” Milano, Mondadori, 1963, p.214.

⁶⁶ *Ibidem*.

⁶⁷ M. Badet, *Quand Buzzati...*, cit., p.75.

«Attenzione: queste enunciazioni monocrome esigono da te, o lettore, tutto quel patrimonio di disponibilità che occorre per fare le rivoluzioni e debellare i tiranni»». E poco oltre:

Il Blu domina, vive. Siamo dinanzi al Blu-Signore, padrone assoluto della più definitiva tra le frontiere liberate, il Blu degli affreschi di Assisi: questo *vuoto colmo*, questo Niente che afferma il Tutto Possibile, questo *soprannaturale silenzio astenico* del colore, questo X infine che al di là dell'aneddotica e del pretesto formale, determina la immortale grandezza di Giotto.⁶⁸

Tuttavia non è solo la somiglianza tra il tema della mostra milanese e quella parigina dell'anno successivo a tenere in vita l'idea che *Esperimento di magia* sia una sorta di ipotesto dell'arte di Klein. Va infatti considerata un'altra esposizione, che sposta indietro la data della creazione del vero e proprio *vide* kleiniano di circa un anno e che permetterebbe d'immaginare che Buzzati, per il suo *Esperimento di magia*, si fosse ispirato proprio a tale concetto. In effetti, già nel maggio 1957 si tennero due esposizioni di Klein quasi in contemporanea: alla galleria Iris Clert dal 10 al 25 e alla Galleria Collette Allendy dal 14 al 23. In quest'ultima, l'artista espose vari monocromi e sculture, e lasciò totalmente vuota una sala al primo piano, intitolando quella parte dell'esposizione *Surfaces et blocs de sensibilité picturale. Intentions picturales*. Si trattava, evidentemente, della nascita del concetto poi ripreso e ampliato in *Le vide*:

Klein croit possible de présenter directement au public la « sensibilité picturale », sans passer par l'intermédiaire du tableau. Avant de donner à cette démonstration toute l'ampleur qu'elle mérite, il a procédé à un essai confidentiel. Dans son exposition dévolue au bleu chez Colette Allendy (mai 1957), il a utilisé une salle vide du premier étage pour présenter des « Surfaces et blocs de sensibilité picturale » parfaitement invisibles. Un film réalisé dans cette exposition montre l'artiste, pédagogue imaginaire, suggérer par ses attitudes la présence d'un tableau absent. Le bleu apparaît dans cette exposition sous ses deux espèces. Celui des tableaux nous montre « l'invisible devenant visible » et les « surfaces et blocs [...] », également nommés « Intentions picturales », inaugurent l'aventure du « bleu immatériel ».⁶⁹

Buzzati, che solo pochi mesi prima della mostra alla Galleria Collette Allendy aveva recensito la prima personale di Klein a Milano e che negli anni a venire avrebbe prodotto altri articoli che testimoniano come seguisse gli sviluppi del percorso artistico dell'alsaziano, potrebbe dunque essere venuto a conoscenza di questa esposizione prima di scrivere *Esperimento di magia*. Non solo, il progetto di tale esposizione era quasi certamente già stato definito da Klein al momento della mostra milanese, tenutasi solo pochi mesi prima. Ciò rende dunque più probabile che Buzzati abbia sentito parlare di tale concetto in occasione del vernissage della Galleria Apollinaire. Che tra i due fosse nata una simpatia, d'altra parte, è evidente: in uno dei successivi articoli, nel 1962, Buzzati racconta della *Cessione di una zona di sensibilità pittorica immateriale*, come abbiamo già

⁶⁸ D. Buzzati, *Corriere dell'informazione*, cit.

⁶⁹ D. Riout, *Yves Klein...*, cit., p.52.

anticipato. Inoltre, notoriamente, Klein amava molto parlare delle sue opere e delle idee che ne erano alla base. Anzi, diversi studiosi oggi sono convinti della necessità d'includere i discorsi di Klein attorno alla sua opera all'interno della stessa. La concettualizzazione dell'opera, infatti, risulta il primo passo di un percorso che si conclude con l'esperienza dell'opera stessa.⁷⁰

L'incipit dell'articolo *Sortilegio a Notre Dame* rivela la volontà di Klein, cui già abbiamo accennato, di regalare un'opera allo scrittore: “Yves Klein voleva darmi un suo quadro. Parecchio tempo fa avevo scritto un articolo su Yves Klein, detto il Monocromo, e adesso lui per gratitudine voleva farmi un regalo.” È evidente che dunque i due, in occasione della mostra, devono essersi presentati e aver avuto un qualche tipo di scambio, altrimenti la generosità di Klein risulterebbe incomprensibile. Non a caso, anche nella prima recensione, Buzzati dà notizia dell'uomo Klein, oltre che del pittore, mostrando di possedere molte informazioni su di lui:

Intanto Yves Klein è, come uomo, oltre che come artista, un tipo straordinario. Nato a Nizza ventotto anni fa; studi nautici e di lingue orientali; allenatore di cavalli da corsa; campione di judo nello stesso Giappone, dove ha conquistato il «quarto dan della cintura nera del Kodokan» di Tokio due anni fa; e di lotta giapponese egli appunto offrirà un'esibizione qui a Milano, sabato sera, alle ore 21, presso il Club Jijoro Kano in via San Senatore 5, vicino a via Sant'Eufemia.⁷¹

Emerge un quadro molto ben delineato della persona, del suo passato, delle sue qualità e competenze, tutte informazioni che difficilmente Buzzati avrebbe potuto reperire se non da Klein stesso. Il fatto che l'artista decida poi di regalare una sua opera allo scrittore è un chiaro segno, se non di amicizia, per lo meno di simpatia, oltre che di riconoscenza. Resta comunque possibile che Buzzati e Klein non abbiano parlato, in tale occasione, dell'esposizione che Klein avrebbe organizzato solo pochi mesi dopo. In tal caso, si può pensare che Buzzati, traendo ispirazione dal vuoto e dalla sensibilità immateriale dei blu monocromi, e soprattutto dal concetto d'irraggiamento, già presente e fondamentale in quelle opere, abbia in qualche modo previsto e anticipato l'evoluzione dell'immateriale di Klein. L'esposizione dei monocromi, infatti, già conteneva l'embrione del pensiero di *Le vide*, che non è altro che il coronamento del progetto di trasmissione diretta della sensibilità già avviato con i quadri blu.

Pourquoi ne pas présenter directement le « rayonnement » du tableau absent, autrement dit sa qualité la plus substantielle, invisible? L'époque bleue avait fait son initiation. Après avoir incarné

⁷⁰ Si veda in particolare N. Charlet, *Les quatre livres d'Yves Klein, fondement existentiel d'une écriture silencieuse*, "Histoire de l'Art", Paris, n. 44, juin 1999, pp. 109-121.

⁷¹ D. Buzzati, *Un fenomeno...*cit.

la monochromie, Yves le Monochrome était désormais prêt à reconsidérer la fonction de ses propres tableaux, autrefois aboutissement et dès lors « cendres » de son art.⁷²

La sola visita all'esposizione milanese del 1957, allora, potrebbe giustificare la presenza di tale concezione nel pensiero buzzatiano, e permettere di capire come egli abbia potuto rappresentare in un racconto una performance quasi identica a quella che Klein avrebbe compiuto pochi mesi dopo, in una delle mostre più importanti dello scorso secolo.

1.3 *Il grande ritratto* tra post-umano e pensiero kleiniano

1.3.1 Sull'esigenza di rileggere l'opera

Tuttavia la maggior influenza che Klein ebbe su Buzzati la si può riscontrare, a parere di chi scrive, nel romanzo *Il grande ritratto*. L'opera fu inizialmente accolta da critica e pubblico con forte scetticismo. Si legga ad esempio la severa opinione di Citati:

Senza soste Buzzati cerca di infondere il mistero dovunque: nei rumori della radio, negli scricchiolii del legno parlato, nei cauti movimenti di una chiave. Forse l'assoluto può parlarci, veramente, attraverso gli inconsulti borbottii di una radio guasta. Questo mondo così pieno di trasalimenti e di ombre, così livellato, così egualmente e luminosamente tenebroso, rischia di distruggere ogni inclinazione che noi possediamo per il mistero. Come preferisco gli scrittori che non amano mai parlare di tenebre e non ordiscono trappole per imprigionarle!⁷³

Tuttavia anche in alcune recensioni molto dure si può in verità trovare la descrizione di quelle che sono le questioni più originali dell'opera. È quanto fa notare Antonio Rosario Daniele⁷⁴ in relazione alla stroncatura del romanzo ad opera di Giacinto Spagnoletti⁷⁵, che mal digerì quegli "effetti di suspense hollywoodiana degli anni Cinquanta" presenti nell'opera. Proprio tali effetti, sottolinea invece Daniele, "sono all'origine della novità dell'opera, del suo carattere del tutto singolare, ma al tempo stesso niente affatto occasionale."⁷⁶

D'altra parte il giudizio non è stato unanime a livello internazionale: il romanzo ha infatti ottenuto da subito una fortuna assai diversa in terra francese. Daniele Comberiati ha infatti offerto un'esaustiva disamina della differenza tra queste due accoglienze, mettendo a confronto le dure recensioni che hanno seguito la pubblicazione italiana con quelle ben più entusiaste ottenute a

⁷² D. Riout, *Yves Klein...*, cit., p.51.

⁷³ Pietro Citati, *Recensione*, in «Il giorno», 18 ottobre 1960.

⁷⁴ A. R. Daniele, *Distopie dell'immaginario in Il grande ritratto*, "Segni e comprensione", XXXIV, 99, 2020, pp. 142-158.

⁷⁵ G. Spagnoletti, *Tra cronaca e fantasia*, "Il Messaggero" 19 ottobre 1972, p. 3.

⁷⁶ A. R. Daniele, *Distopie dell'immaginario...*, cit., p.143.

seguito della traduzione in Francia.⁷⁷ Va inoltre sottolineato che, sebbene la critica italiana sia stata generalmente molto restia ad apprezzare l'opera, alcune voci fuori dal coro, anche di un certo rilievo, avevano colto aspetti di questo lavoro importanti per la comprensione del pensiero buzzatiano già all'epoca⁷⁸. Alcuni di questi aspetti, come si vedrà, sono già stati evidenziati in tempi recenti da importanti studi. Altri possono oggi essere portati alla luce anche grazie all'evoluzione d'importanti correnti di studi come i *Posthuman studies* o il *Material Ecocriticism*, come avremo modo di mostrare nel presente capitolo. Pubblicato in sette puntate sul settimanale *Oggi* tra il luglio e l'agosto del 1959 in occasione di un concorso a premi, l'opera portava inizialmente il titolo *Il grande incantesimo*, modificato l'anno successivo in occasione della pubblicazione a cura di Mondadori. Il romanzo aveva l'ambizione di presentare un argomento ancora poco trattato nell'Italia dell'epoca, ovvero l'intelligenza artificiale e i rischi connessi alle nuove invenzioni ad essa correlate. La trama possiede, infatti, tutti gli elementi necessari a ritenere il romanzo appartenente al filone della *science-fiction*: in un remoto luogo in mezzo alle montagne, un geniale scienziato ed i suoi collaboratori mettono a punto una macchina che riesce a ragionare come un essere umano, il Numero Uno. Non un essere umano qualsiasi, bensì una mente e un'anima in tutto e per tutto identiche a quelle di Laura, la defunta moglie dello scienziato, tanto da poter parlare di resurrezione e metempsicosi. L'invidia che tale creazione sentirà verso l'uomo, verso la sua bella forma e la sua carnalità, scatenerà nella donna-macchina una furia omicida e porterà di conseguenza alla sua distruzione per mano del suo stesso creatore.

Sebbene l'autore attribuisse alla scarsa pubblicità organizzata da Mondadori l'insuccesso dell'opera⁷⁹, fu poi egli stesso a riconoscere, dialogando con Panafieu, che certamente non si trattava del suo capolavoro: “E Il grande ritratto ritieni sia proprio un momento debole, nella tua narrativa? Sì. Piuttosto debole.”⁸⁰ Come detto, però, il romanzo merita più considerazione di quanta non ne abbia inizialmente ricevuta e può essere d'interesse anche in quanto serbatoio di temi buzzatiani di cui si può studiare l'evoluzione rispetto ai testi precedenti o dove scovare il nucleo di tematiche che saranno sviscerate in seguito dall'autore. Importanti elementi intertestuali, ad esempio, sono emersi grazie allo studio di Atzori, che individua in una serie di precedenti articoli di argomento cibernetico scritti da Buzzati il nucleo tematico del romanzo in questione, sottolineando poi l'interesse verso tale materia sia legato alla figura di Silvio Ceccato.

⁷⁷ Per approfondire questo confronto si veda D. Comberiati, *La fantascienza italiana contro il boom economico? Quattro narrazioni distopiche degli anni Sessanta (Aldani, Buzzati, De Rossignoli, Scerbanenco)*, Firenze, Franco Cesati Editore, 2023, in particolare pp.133-145.

⁷⁸ G. Ioli. *Dino Buzzati*, Milano, Mursia, 1988.

⁷⁹ A. Colombo, *Un contratto semplicemente assurdo. Polemiche editoriali attorno al Grande ritratto*, “Figures de la crise et crise de la figuration dans l'œuvre de Dino Buzzati”, a cura di C. Vignali-De Poli, Chambéry, Université Savoie Mont Blanc, 2018, pp. 83-97.

⁸⁰ D. Buzzati, *Un autoritratto*, cit., p. 196.

Parlando di cibernetica e di ricerche sul linguaggio, in Italia, in quegli anni, è inevitabile fare il nome di Silvio Ceccato (che nel *Grande ritratto* fa capolino con le ‘formule di Ceccatieff’⁸¹ e che viene citato in un’intervista rilasciata a Bò subito dopo la pubblicazione del romanzo). Sappiamo che Buzzati conosce Ceccato grazie al fratello, Adriano Buzzati-Traverso, illustre genetista [...].⁸²

Atzori elenca poi gli otto articoli pubblicati da Buzzati sul *Corriere della Sera* che hanno per tema Ceccato e la cibernetica, a testimonianza di un interesse profondo e durevole. Il confronto intertestuale tra questi articoli e quello pubblicato per l’*Enciclopedia della civiltà atomica* mostra evidenti riprese e il calco, quasi identico, di interi periodi. Il riscontro si estende poi al *Grande ritratto*, dove non solo si evidenzia il legame onomastico tra Ceccato e il personaggio dello scienziato Ceccatieff, ma anche, nuovamente, la presenza di concetti e frasi evidentemente simili, se non identici.⁸³ Lo studio di Atzori permette di comprendere come Buzzati si approcci all’argomento cibernetico non da semplice amatore, né per mero desiderio di porsi sulla scia della crescente fortuna della *science-fiction* americana. Egli conosce bene la materia che tratta e, potendo maneggiarla con consapevolezza, riesce a fonderla con i temi che da sempre caratterizzano la sua opera. Più di recente, un confronto intertestuale tra il romanzo e gli articoli dello stesso Ceccato è stato condotto con interessanti risultati da Eleonora Lima⁸⁴.

È anche ripartendo dall’interesse evidenziato da Atzori che riteniamo opportuna una rilettura dell’opera che tenga conto di ciò che oggi viene definito post-umano⁸⁵. Con questo termine si tende ad indicare una pluralità di temi e questioni, che coinvolgono un gran numero di campi di ricerca anche molto distanti fra loro, ma che convergono nello studio di una nuova concezione del mondo in chiave non antropocentrica e non egemonica.⁸⁶ Si tratta soprattutto di andare a minare le basi di una visione secondo cui l’uomo sarebbe il centro del mondo, il punto di riferimento unico per vedere e giudicare la realtà, metro e misura di ogni cosa, a lui sottomessa e a lui secondaria.

Questa corrente di studi propone allora un allargamento del campo d’interesse delle scienze umane: i risultati raggiunti da ricerche di ambiti anche assai lontani tra loro permettono e anzi obbligano ad una nuova attenzione al rapporto tra l’uomo e la tecnologia, tra l’uomo e il mondo

⁸¹ Atzori fa notare che un titolo molto simile esiste davvero, nella bibliografia di Ceccato: *Il linguaggio con la tabella di Ceccatieff*, in “Actualités Scientifiques et Industrielles”, Paris, Hermann & Cie Editeurs, 1951 (testo italiano e inglese, trad. di E. von Glasersfeld).

⁸² F. Atzori, *Quel giorno anche la macchina dirà: cogito ergo sum. Buzzati e L’enciclopedia della civiltà atomica*, in “Studi novecenteschi”, XLIV, 94, 2017, pp.253- 271: p. 258.

⁸³ Si veda F. Atzori, *Quel giorno...* cit., pp. 269-271

⁸⁴ E. Lima, *Dino Buzzati Interpreter of Silvio Ceccato: Il grande ritratto and Its Debt to Cybernetics*, in “Quaderni d’italianistica”, vol. 43, n.3, 2022, pp. 79-102.

⁸⁵ Rimandiamo alla nota presente in introduzione.

⁸⁶ Per questo motivo, il postumanesimo va spesso di pari passo con studi gli studi femministi ed ecofemministi. Si veda ad esempio.

animale, invitando a decentrare il punto di vista, grazie a una nuova consapevolezza e una nuova sensibilità.

It follows from all this that the Humanities in the posthuman era of Anthropocene should not stick to the Human – let alone “man” – as its proper object of study. On the contrary, the field would benefit by being free from the empire of humanist Man, so as to be able to access in a post-anthropocentric manner issues of external and even planetary importance, such as scientific and technological advances, ecological and social sustainability and the multiple challenges of globalization. Such a change of focus requires assistance from other social and scientific actors as well.⁸⁷

Ad Atzori si deve, inoltre, la corretta individuazione della cronologia della genesi e della pubblicazione dell'opera,⁸⁸ in rettifica alla errata indicazione di Viganò in *Album Buzzati*.⁸⁹ Lo studioso riprende infatti le informazioni che lo stesso Buzzati fornisce in merito alla creazione del romanzo⁹⁰ e, ritrovando i dati del settimanale *Oggi*, su cui il romanzo uscì a puntate, ne ricostruisce la corretta genesi: “La scadenza per l'invio del manoscritto, 31 dicembre, significa che a fine 1958 il romanzo è finito.”⁹¹ Oltre a permettere di approfondire il fascino di Buzzati verso tale materia – fornendo una chiave di lettura che certamente potrebbe rivelarsi valida anche per altri racconti dal tema analogo – analizzare *Il grande ritratto* permette anche di mettere in luce l'evoluzione del pensiero buzzatiano in merito ad alcuni temi e ad alcune strutture a lui care. Uno studio di Daniele ha, infatti, mostrato come esista una continuità tanto sul piano strutturale quanto su quello lessicale di tale romanzo con la produzione precedente dell'autore. Ciò permette appunto di leggere *Il grande ritratto* come parte di un percorso evolutivo – e non come sfortunata parentesi – dell'opera buzzatiana. Afferma Daniele:

Innanzitutto diremo che *Il grande ritratto* recupera alcuni motivi tipici della narrativa lunga di Buzzati: Ismani e la moglie sono costretti a recarsi in un luogo sconosciuto; gli viene prospettata una permanenza di due anni in totale isolamento, con la sola compagnia di altri scienziati, professori e tecnici; il sacrificio che si chiede loro ha la buona ragione del dovere nell'interesse patrio; attendono che da qualche parte si palesi il misterioso ordigno; si profila anche la paura di “misteriosi nemici”. Insomma, *Il grande ritratto* si presenta, in prima istanza, come il deserto di Drogo. È, tuttavia, un deserto abitato e sofferto in compagnia, è la segregazione di una classe sociale, non di un uomo.⁹²

⁸⁷ R. Braidotti, *Working towards the Posthumanities*, in “Transhumanities”, n° 7/1, 2014, p. 155- 175: p.170.

⁸⁸ F. Atzori, *Buzzati in crisi? Rileggendo Il grande (incantesimo) ritratto*, in “Figure de la crise et crise de la figuration dans l'œuvre de Dino Buzzati”, a cura di C. Vignali-De Poli, Chambéry, Université Savoie Mont Blanc, 2018, pp. 65-82.

⁸⁹ *Album Buzzati*, a cura di L. Viganò, Milano, Mondadori, 2006, p.271.

⁹⁰ D. Buzzati, *Un autoritratto...*, cit., p. 159-160.

⁹¹ F. Atzori, *Buzzati in crisi?...*, cit., p. 66.

⁹² A.R. Daniele, *Ombre femminili in Dino Buzzati. Indizi di donne prima di Un amore*, Firenze, Franco Cesati Editore, 2018, p.148-149.

L'isolamento di Ismani (e consorte) appare dunque strutturalmente simile a quello di Drogo e persino l'ambientazione, pur nel passaggio dal contesto militare a quello scientifico, mostra delle evidenti similitudini, "anche perché il narratore si serve del medesimo lessico che aveva adoperato per la zona militare del precedente romanzo: fortezza, bastione, muraglione, fortilizio, ridotta, torre, mastaba e altre costruzioni che fanno eco alla Fortezza Bastiani"⁹³ Daniele approfondisce, inoltre, l'importanza di alcune figure femminili prima dell'arrivo della *femme fatale* buzzatiana per eccellenza, Laide, spingendo dunque la sua analisi fino al *Grande ritratto*⁹⁴ che precede di circa cinque anni *Un amore*. Giunge così ad individuare, estendendo la riflessione anche al romanzo giovanile *Il segreto del Bosco Vecchio*, una sorta di sintesi della figura femminile e della casa o fortezza:

Le mura e la muraglia che avevano scandito la vita di Procolo e Benvenuto e poi di Giovanni Drogo e degli altri commilitoni nella misera solitudine e nel dibattere fra desideri e memorie di madri e di spose, è elevata al rango di donna totale: ella pensa, soffre, intuisce, mente. E, più di tutto, è la casa, la fortezza che l'uomo ha progettato di abitare.⁹⁵

Il romanzo, analizzato in questi termini, offre la possibilità di individuare alcuni temi e alcune situazioni che, come dimostra lo studioso, fungono da filo rosso della narrativa buzzatiana e trovano nel *Grande ritratto* un fortunato punto di convergenza. Non solo: il finale tragico del romanzo, conclude Daniele, con il tentato omicidio da parte del Numero Uno per via dell'invidia provata verso il corpo umano e la sua carne, anticipa in un certo senso il desiderio carnale che sarà protagonista, a pochi anni di distanza, di *Un amore*. Il romanzo si dimostra dunque, in ultima analisi, molto utile ad una più profonda conoscenza del pensiero buzzatiano in relazione ad argomenti e a temi diversi e molteplici. Dalla sua analisi, come aveva profetizzato Giannetto, sono emerse e possono continuare ad emergere importanti novità.

Chiudendo questa parentesi sull'importanza di una rilettura e rivalutazione dell'opera, possiamo dire che essa contenga diversi elementi che possono essere ricondotti all'influenza di Yves Klein. In particolare, ciò che preme evidenziare è che l'intero apparato del romanzo è basato su concetti chiave del pensiero di Klein tanto sul piano microscopico, a livello cioè di alcune specifiche scelte lessicali, quanto a livello macroscopico, come significato profondo dell'intera opera. È possibile credere che Buzzati abbia agito inconsciamente e che la comparsa di temi e termini di matrice

⁹³ *Ivi*, p.149.

⁹⁴ Analoga operazione era stata compiuta già da Panafieu in merito alla rappresentazione della donna nell'opera buzzatiana. Nel suo saggio il critico francese tracciava un'interessante parabola delle questioni dell'amore, dell'eros e della figura della donna in generale partendo da alcuni racconti dei *Sette messaggeri* e arrivando alle grandi opere che maggiormente presentano aspetti legati a questi temi: il *Poema a fumetti*, *Il grande ritratto* – appunto – e *Un amore*. Per approfondire si veda Y. Panafieu, *Eve, Circe, Marie. Ou la femme dans la vie et dans l'œuvre de Dino Buzzati*, Paris, Association Internationale des Amis de Dino Buzzati, Paris, Y.P. Éditions, 1989.

⁹⁵ A.R. Daniele, *Ombre femminili...*, cit., p.151.

kleiniana in questo romanzo sia dovuta all'impatto che, appunto in quegli stessi anni, l'opera del francese ebbe sullo scrittore veneto. Varrebbe ugualmente la pena, anche se essa non fosse consapevole, evidenziare l'influenza di Klein nella stesura di questo romanzo. Tuttavia sarebbe operazione solo parziale, perché non terrebbe conto della grande abilità di Buzzati nell'attingere da una determinata fonte celando e dissimulandone la provenienza.

Si tratta di un meccanismo di cui Lazzarin testimonia l'esistenza per diversi racconti buzzatiani, e per cui egli rimanda, per un approfondimento del sostrato teorico, al testo di Limentani *Casella, Palinuro e Orfeo. 'Modello narrativo' e 'rimozione della fonte'*⁹⁶:

Convorrà configurare intanto l'ipotesi che l'assenza di «segnali» sicuri nell'episodio stia a indicare un proposito del poeta di 'rimuovere' la possibilità che il modello venga riconosciuto [...] si potrebbe allora parlare di 'rimozione della fonte', ovviamente a livello non di tabù ma di piena responsabilità culturale e artistica.⁹⁷

Vogliamo dunque avanzare l'ipotesi che Buzzati abbia eseguito in questo romanzo un'operazione di rimozione della fonte dell'opera artistica di Klein, che si può ritenere, per molteplici ragioni e sotto diversi aspetti, una sorta di macro ipotesto del romanzo.

1.3.2 Questioni cronologiche

Considereremo allora lo stato della produzione artistica di Klein all'alba del 1958, anno successivo al primo incontro fra i due e in cui Buzzati intraprese la scrittura del romanzo. In particolare, bisogna rivolgere l'attenzione, anche per la rapidità con la quale il romanzo venne scritto, anche ai mesi e alle settimane interessate: sappiamo dalla ricerca di Atzori che il bando del concorso esce a maggio, quindi due settimane dopo l'esposizione *Le vide*: "Uno spoglio della rivista dà questi risultati : il bando esce l'8 maggio del 1958, la scadenza è fissata per il 31 dicembre dello stesso anno."⁹⁸

Probabilmente, allora, Buzzati conosce l'esposizione del vuoto già prima di cominciare la redazione del romanzo. Bisogna però far presente che nell'articolo del 1962 intitolato *Sortilegio a Notre Dame*, racconto reportage sull'occasione in cui Klein cedette al bellunese una *Zona di sensibilità pittorica immateriale*, nel 1962, Buzzati mostra un curioso stupore nel sentirsi raccontare

⁹⁶ A. Limentani, *Casella, Palinuro e Orfeo. Modello narrativo e rimozione della fonte*, in *La parola ritrovata*, Palermo, Sellerio, 1982, pp. 82-98.

⁹⁷ *Ivi*, p. 97.

⁹⁸ F. Atzori, *Buzzati in crisi?...*, cit., p. 66.

della mostra *Le vide* da Klein, lasciando intendere di non saperne nulla. Tuttavia il valore di testimonianza del racconto deve essere inteso in senso relativo: nel finale, esso si trasforma quasi in racconto fantastico, con la Senna che si colora interamente d'oro a causa dei pochi grammi gettati dall'artista:

Non restava che andarcene. Feci due gradini, o tre, non mi ricordo bene, e allora Klein mi chiamò: «Guardi, guardi». Guardai. La Senna, non dico proprio tutta la Senna nell'intera sua larghezza d'acqua, ma il cuore del fiume, il filone della corrente centrale, si era trasformato in oro. Un rilucente rivo spiccava col suo giallo splendore sulle acque colore di mota, e scendeva lentamente verso il mare lontano. I foglietti d'oro, sparsi dal vento, erano discesi lentamente come fanno gli svogliati fiocchi di neve nelle notti di venti gradi sotto zero. Ad uno ad uno erano calati sull'acqua, lasciandosi portare via. E ora andavano, spensierate ed irrequiete farfalle, scivolavano verso il loro destino, a raccontare la favola. Sembrava che non finisse più, quel rivolo d'oro. Per una lunghezza di forse cinquecento metri la Senna luccicò di mistero, di magnificenza, di incantesimo, di follia. «Quest'oggi dovrà accadere qualcosa di straordinario» disse Klein, profondamente convinto. Anch'io, non saprei dire con precisione il perché, mi sentivo contento.⁹⁹

Nell'articolo del 1961 Buzzati attribuisce alle antropometrie la definizione di epoca pneumatica, ignorando, dunque, a quanto parrebbe, che tale aggettivo si riferisce invece proprio alla mostra *Le vide*. Tuttavia nello stesso articolo Buzzati, sostenendo che non si potesse andare oltre nell'astrattismo proposto da Klein, afferma: “se si volesse andare ancora più innanzi, bisognerebbe abolire anche le tele e raggiungere il vuoto integrale”. Possibile che si tratti di un'altra coincidenza? Possibile che, non conoscendo per qualche strano caso l'opera più importante di Klein (mentre mostra di conoscere tutte le altre), Buzzati intuisca che proprio il vuoto integrale è effettivamente stato l'evoluzione dell'astrattismo di Klein? Sembra più facile pensare che egli stia fingendo di non conoscere tale esposizione, celando in questo modo la fonte del racconto del '57 *Esperimento di magia* e del successivo romanzo del '58 *Il grande ritratto*.

Il dubbio in merito a tale questione, comunque, rimane. Tuttavia resta valido, anche in questo caso, il ragionamento espresso sopra in relazione al racconto *Esperimento di magia*: qualora Buzzati non abbia effettivamente conosciuto l'esposizione *Le vide* prima del 1962, l'influenza del pensiero di Klein che trapela nel romanzo sarebbe allora da attribuire alle opere che egli certamente conobbe, come i quadri monocromi dell'esposizione milanese del 1957. Si noti che i concetti kleiniani più presenti nel romanzo, ossia quelli d'irraggiamento e di sensibilità, così come l'attenzione al corpo inteso come contenitore, involucro dell'anima, sono già contenuti nei monocromi blu. D'altra parte anche Klein dichiara che gli anni in cui nasceva in lui la concezione dell'arte pneumatica sono il 1956 e il 1957: “Che cosa mi ha condotto all'antropometria? La risposta sta nelle opere che ho

⁹⁹ D. Buzzati, *Sortilegio a Notre Dame*..., cit.

eseguito tra il 1956 e il 1957, nel periodo in cui prendevo parte a quella grand'avventura che era la creazione della *sensibilità pittorica immateriale*.”¹⁰⁰

1.3.3 La nudità di Olga Strobele: un'antropometria

Sarà utile, per tentare di dimostrare la presenza del pensiero di Klein all'interno del romanzo, partire dall'importanza dell'idea e del ruolo del corpo all'interno dell'opera. Un primo episodio, centrale nello svolgimento della trama, permette d'individuare quella che sembra quasi un'ecfrasi narrativizzata di una performance di Klein: si tratta del momento in cui Olga Strobele si appoggia con tutto il suo corpo nudo alla parete del Numero Uno, suscitandone una violenta reazione. L'episodio, tanto per l'estetica e la gestualità che riporta, quanto per le conseguenze che comporta, sembra riconducibile alle antropometrie di Klein a cui si è già accennato. L'importanza dell'episodio nella trama del romanzo è cruciale poiché per la prima volta il lettore comprende la pericolosità di Laura, a causa della sua violenta reazione. L'automa infatti non apprezza il gesto della donna a causa, come verrà svelato in seguito, di una forte invidia verso quel corpo femminile che non possiede ormai più e di cui sente la mancanza.

Per come viene presentata, l'azione di Olga Strobele assomiglia per molti aspetti alla performance di Klein e delle sue modelle. La donna ci viene dapprima descritta nell'atto di spogliarsi per andare a fare un bagno nel lago: “Controsola, snella come quando era adolescente, Olga era in piedi sulla riva, completamente nuda. Le braccia sollevate ad anfora per aggiustarsi lo "chignon", offriva senza imbarazzo a lui, al sole e alla natura, la vista del suo corpo bellissimo e sorrideva di benessere.”¹⁰¹ Dopo aver mostrato con sfrontatezza la propria nudità al Numero Uno, Olga viene duramente rimproverata dal marito Giancarlo, che però subito dopo viene chiamato a risolvere un problema nel frattempo accorso ad alcune valvole della grande macchina (problema legato, come si capirà in seguito, proprio alla reazione della macchina alla vista di quel corpo nudo). Rimasta dunque sola, Olga si interroga sulla reazione del marito, domandandosi se egli avesse ragione a rimproverarla della sua nudità:

«Giancarlo», lei pensò, «si preoccupava che non mi facessi vedere nuda. Perché? Che veramente...?» Sorrideva fra sé. Più ci pensava, più la cosa le pareva ridicola, ed assurda. Possibile che avessero costruito una macchina capace di...?”¹⁰²

¹⁰⁰ Y. Klein, *Stabilito che...* (manifesto dell'Hotel Chelsea 1961), *Testo pubblicato nel catalogo dell'esposizione alla Iolas Gallery, New York 1962 ripreso in: Yves Klein il mistero ostentato*, a cura di G. Martano, Torino, Martano Editore, 1970.

¹⁰¹ D. Buzzati, *Il grande ritratto*, cit., p.84

¹⁰² *Ivi*, p.88.

Curiosa di metterlo alla prova, Olga, completamente nuda, appoggia tutto il suo corpo alla parete del Numero Uno: “Olga aprì le braccia e con gesto inverecondo appoggiò il petto alla parete calda.”¹⁰³, restandovi attaccata qualche istante: “Sempre aderendo all’automa col suo corpo, la donna nuda levò gli occhi.”¹⁰⁴ Il gesto richiama alla mente le antropometrie kleiniane: identico nell’estetica, esso è tanto più simile in quanto in entrambi i casi, come sottolinea lo stesso Buzzati nel recensire quell’opera, l’azione si svolge in verticale: le modelle di Klein dovevano dunque appoggiare il loro corpo cosparso di colore su una grande tela attaccata alla parete. In tal modo l’azione risulta identica a quella di Olga Strobele. Le parole con cui Buzzati descrisse l’azione della performance di Klein rendono lampante la similitudine:

Alla presenza di un eletto pubblico di invitati, tre giovani e molto graziose modelle, completamente nude, si rotolavano sul pavimento dove era sparsa una grande quantità di colore blu e se ne imbrattavano le membra. Quindi, ai comandi Klein, appoggiavano ora questa ora quelle parte del corpo su di una grande tela bianca distesa *verticalmente*, lasciandovi le impronte.¹⁰⁵

¹⁰³ *Ibidem*.

¹⁰⁴ *Ivi*, p.89.

¹⁰⁵ D. Buzzati, *Un piccolo cagliostro della pittura*, in «Corriere d’informazione», martedì-mercoledì, 5-6 dicembre 1961.



Yves Klein realizza un'antropometria nel suo studio di Parigi, 1960. Foto: Harry Shunk - Janos Kender.



Y. Klein, *Antropometrie*, 1960

Non solo: la parete su cui Olga si appoggia sembra descritta come una grande tela. Il muro è descritto come una “candida parete”, si specifica che esso è “ininterrotto e liscio”¹⁰⁶, e per due volte ne viene ribadita l’uniformità (“inserito in una concavità con tanta precisione da confondersi con la uniformità del muro”¹⁰⁷ e poco oltre “ girò la testa in su, dove tre vitree occhiaie rompevano l’uniformità della parete.”¹⁰⁸). Il punto su cui ella si appoggia è così descritto: “Toccò con una mano il muro e si accorse che in quel punto, lungo la parete, c’era una fascia, alta circa un metro, di una sostanza cedevole ed elastica.”¹⁰⁹ La parete su cui Olga, nuda e madida di sudore, si appoggia ha quindi tutte le caratteristiche di una tela: bianca, uniforme e di un materiale cedevole ed elastico. Non è solo l’azione di Olga ad essere identica a quella delle modelle dirette da Klein, ma anche il supporto fisico, destinatario di tale gesto, a risultare molto simile. Inoltre, anche nelle conseguenze dei due gesti si possono notare delle analogie, nella misura in cui suscita un effetto analogo a quello ricercato da Klein. La giovane donna si chiede come mai il marito la invitasse a un maggior pudore, pur non essendoci nessuno in giro. S’interroga allora sulla capacità della macchina di vederne e percepirne la nudità e decide di metterla alla prova:

Possibile che avessero costruito una macchina capace di...? Chi la vedeva? Chi avrebbe mai saputo? Perché non provare? Forse la fascia di sostanza elastica corrispondeva a un organo di *percezione sensoriale*. [...]Ci sarebbe stato, da parte dell'automa, qualche segno di comprensione? Dietro la lastra, nelle viscere della macchina, quel ronzio di prima - o era soltanto suggestione? - si ridestò, con successivi scarti, alzandosi di tono. Ci furono due tre colpi secchi, come di molle che liberassero nuovi *fiotti di energia*. Quindi il muro stesso prese a vibrare leggermente.¹¹⁰

La parete bianca si rivela allora, proprio come le tele di Klein, capace di assorbire la sensibilità di un corpo nudo. La capacità della tela di assorbire la sensibilità è una convinzione su cui Klein insistette molto: proprio al fine di assorbire più colore (e sensibilità) possibile, egli decise infatti di applicare alle sue tele delle spugne, materiale assorbente per definizione, in modo da poter apporre sulla tela più colore di quanto essa, da sola, non potesse ospitare:

En travaillant à mes tableaux dans mon atelier, j'utilisais parfois des éponges. Elles devenaient bleues très vite, évidemment! Un jour, je me suis aperçu de la beauté du bleu dans l'éponge; cet instrument de travail est devenu matière première d'un seul coup pour moi. C'est cette extraordinaire faculté de l'éponge de s'imprégner de quoi que ce soit de fluide qui m'a séduit. Grâce aux éponges, matière sauvage vivante, j'allais pouvoir faire les portraits des lecteurs de mes monochromes qui, après avoir vu, après avoir voyagé dans le bleu de mes tableaux, en reviennent totalement imprégnés en sensibilité comme des éponges.¹¹¹

¹⁰⁶ Id., *Il Grande ritratto...*, cit., p.89

¹⁰⁷ Ibidem

¹⁰⁸ *Ivi*, p.90.

¹⁰⁹ *Ivi*, p.88.

¹¹⁰ Ibidem.

¹¹¹ D. Ryout, *Yves Klein...*, cit., p.48

Anche la parete del Numero Uno si rivela allora “percettiva”: essa *sente* il corpo di Olga, con una sensibilità particolare, che i personaggi umani non sanno ben comprendere. Quando Endriade cercherà di placare l’ira di Laura, nello spiegare ad Elisa Ismani i motivi di tanto furore, sarà costretto ad ammettere di non capire bene le sensazioni che Laura descrive:

«Che cosa dice?» «Dice che vuol essere di carne. E non di pietra.» «Laura?» «Sì, Laura. Dice che oggi ha visto una donna, e l’ha sentita.» «Come sentita?» «Non so. Era la signora Strobele che faceva il bagno. Era nuda. E Laura, qui, l’ha vista.» «E poi?» «E poi parla della carne. Dice che è dolce, soffice, più delle piume degli uccelli.» «Siete dei pazzi», fa Elisa Ismani. «Non lo potevate immaginare?» La voce di Endriade si leva tempestosa: «Laura, Laura. Tu sei più bella. Quella carne che dici sarà marcita e tu sarai ancora giovane.» Gli risponde un suono mai udito. Lungo, simile a un urlo, con un tremito profondo. «Dio, Dio», invoca Endriade. «Adesso piange!»¹¹²

Il Numero Uno dice dunque di aver “sentito” il corpo e la carne di Olga Strobele, ne può infatti descrivere la morbida consistenza, per cui prova evidentemente una forte invidia. Proprio da questo nasce il suo turbamento, un malcontento che spingerà la macchina ad una furia omicida. Si avvera dunque quella paura che Endriade nutriva, relativa all’assenza di corpo umano per quell’anima che umana era stata:

E allora misurasse la orribile condizione in cui si trova adesso, trasformata in una centrale elettrica, inchiodata alle rupi, *donna ma senza corpo di donna*, capace di amare ma senza possibilità d’essere amata se non da un pazzo come me, senza una bocca da baciare, un corpo da stringere, una... Capisce, Elisa, che inferno diventerebbe allora la sua vita?¹¹³

Proprio l’azione di Olga Strobele funge da fattore scatenante per questa terribile sensazione della macchina. Deve allora far riflettere il fatto che l’autore, nell’allestire una scena chiave, sembri imitare l’estetica, la gestualità e persino gli effetti di quella performance che, in quelle stesse settimane, l’amico Klein stava mettendo a punto per la prima volta oltralpe. Dal punto di vista della datazione, infatti, è più che probabile che Buzzati conoscesse l’opera in questione. Secondo quanto riportato da Riout, infatti “Nel 1958, poco dopo la conclusione della sua celebre mostra cosiddetta «del vuoto», egli sperimenta la tecnica del «pennello vivente».”¹¹⁴ L’operazione è descritta anche da Buzzati in un articolo nel 1961 ma è egli stesso ad affermare che questa performance risalga a tre anni prima, quindi appunto al 1958. Buzzati sostiene infatti che esse risalgano a “[...] tre anni fa, se non sbaglio [...]”¹¹⁵ lasciando così intuire che la notizia gli era probabilmente giunta già all’epoca,

¹¹² D. Buzzati, *Il Grande ritratto...*, cit., p.97.

¹¹³ *Ivi*, p.81 (corsivi nostri).

¹¹⁴ D. Riout, *L’arte del ventesimo secolo. Protagonisti, temi, correnti*, tr.it. S. Arecco, Torino, Einaudi, 2002, p. 340.

¹¹⁵ D. Buzzati, *Un piccolo cagliostro della pittura*, cit.

ma che il tempo intanto trascorso potrebbe ingannare la sua memoria (che, invece, risulta esatta poiché trova conferma nei dati storici).

Un'ulteriore conferma dell'influenza di questa performance sul pensiero buzzatiano potrebbe forse essere nascosta in un noto poemetto dell'autore, ed in particolare in un segmento reso celebre da Nella Giannetto: la studiosa intitola infatti la sua monografia su Buzzati, colonna degli studi sull'autore, *Il sudario delle caligini*, rifacendosi appunto ad un verso tratto da "Scusi, da che parte per piazza Duomo?", poemetto i cui singoli componimenti sono d'incerta datazione, e in cui si legge:

Guardatela se ne avete il coraggio
dall'alto da vicino o da lontano
ma no non potete vederla
la copre il sudario delle caligini
solo in certi pomeriggi di maggio
di ottobre anche, il vento del nord.¹¹⁶

Sudario è il termine con cui Klein chiama inizialmente le sue antropometrie e il dettaglio viene riportato da Buzzati nella sua recensione: "l'impronta di una modella nuda spalmata di colore e distesa a pancia in giù su di un grosso cilindro, con le gambe divaricate. È intitolato «sudario»."¹¹⁷ Deve allora far riflettere un dettaglio della scena del romanzo che finora abbiamo taciuto: il corpo di Olga, al momento di appoggiarsi sulla parete del Numero Uno, non è asciutto bensì sudato a causa della corsa sul prato che la giovane donna ha appena svolto. Il narratore informa infatti che "Al fresco vegetale, il sudore della corsa le si raffreddò sul corpo nudo"¹¹⁸. Subito dopo, Olga si alza in piedi per compiere la sua antropometria, per realizzare il suo sudario, lasciando l'impronta di sé sul Numero Uno. Inoltre, sembra possibile rifarsi ad un successivo racconto, tratto dai *Misteri d'Italia*, raccolta di racconti comprendenti apparsi sul *Corriere della Sera* nel 1965 e di alcuni altri testi rimasti fino ad allora inediti. Nel primo di questi racconti si può notare, in relazione alla descrizione di un fantasma, un lessico di natura kleiniana. Si legge infatti, nel racconto *Batticuore a mezzanotte: c'è un fantasma nel granaio*, la storia dello spirito che abita la casa di campagna del narratore personaggio Dino. Sull'esistenza del fantasma non sembrano esserci dubbi, e anche il

¹¹⁶ Id., *Primo panorama*, v. 1-6: questa poesia fa parte del poemetto *Scusi, da che parte per Piazza del Duomo*, pubblicato per la prima volta come introduzione al volume fotografico di G. Pirelli e C. Orsi, *Milano*, Milano, Alfieri, 1965, pp. 6-7 (non numerate) e poi in D. Buzzati, *Due poemetti*, Vicenza, Neri Pozza, 1967, p. 11.

¹¹⁷ D. Buzzati, *Un piccolo cagliostro...* cit.

¹¹⁸ Id., *Il grande ritratto...*, cit., p.87.

finale del racconto sembra confermare che, seppure a sua insaputa, Dino abbia incontrato lo spirito quella notte. Ciò che in questa sede interessa sottolineare è la descrizione del fantasma in questione:

Dicono infatti che gli spiriti dei personaggi trapassati perdano di anno in anno vitalità e consistenza, dimagrino, si attenuino, si facciano sempre più fievoli e sottili, fino a dissolversi del tutto. Quasi che non si trattasse di anime trattenute quaggiù dal carico dei peccati, bensì di una impronta, un'orma, una traccia, uno stampo, lasciato da alcuni esseri umani.¹¹⁹

A tre anni di distanza dalla dipartita di Klein e dal conseguente ultimo articolo di Buzzati a lui dedicato, il pensiero e persino il lessico kleiniano sono ancora presenti nella prosa dello scrittore. L'anima infatti è qui descritta con gli stessi termini con i quali venivano descritte le antropometrie, e non a caso. L'impronta antropometrica, proprio come il fantasma del granaio, è lo stampo di un precedente corpo, il segno del suo passaggio, ancora carico di una sua vitalità e spiritualità. La frase pronunciata da Buzzati nel dialogo con Klein e riportato in *Sortilegio a Notre Dame* trova allora un riscontro anche sul piano della narrativa. Lo scrittore, in relazione alla sua confusione tra epoca pneumatica e antropometrie, sosteneva infatti che “Anche in questa faccenda delle modelle [...] c'era, mi sembra, qualcosa di pneumatico, dopo tutto...”. Infine, si noti come l'idea che la materia possa assorbire l'energia venga esplicitamente sostenuta anche negli ultimi anni di vita dello scrittore:

E perché, a dire il vero, il mistero della casa in fondo è più denso di quello del bosco? Perché nella casa è abitata tanta gente. E questa gente ha lasciato - su questo c'è poco da discutere - qualche cosa nei muri. Ho la sensazione, anzi sono convinto che i muri assorbono qualche cosa di coloro i quali ci vivono in mezzo. Dipende anche, naturalmente, dalla personalità di chi ci vive in mezzo...¹²⁰

Inoltre i muri non si limitano ad assorbire: essi, sostiene Buzzati, “mandano fuori” l'energia che hanno ricevuto:

E questo “quid”, lo mantengono attraverso molti e molti anni. E quindi, in un certo senso, condizionano anche coloro i quali ci vivono dentro, perché questa cosa che hanno ricevuta ovviamente poi la *mandano fuori*. Quelli che hanno delle capacità medianiche risucchiano con molta intensità e in grande quantità queste tracce, questi residui, questi reliquati di coloro i quali sono vissuti tra quei muri...¹²¹

¹¹⁹ Id., *Batticuore a mezzanotte: c'è un fantasma nel granaio*, in “I misteri d'Italia”, Milano, Mondadori, 1966.

¹²⁰ Id., *Un autoritratto...*, cit., p.12

¹²¹ *Ibidem* (corsivi nostri).

Il concetto sembra, ancora una volta, similissimo a quello espresso da Klein. Non a caso i racconti – e il romanzo – nel quale maggiormente si nota la volontà di rappresentare questo meccanismo di assorbimento ed emanazione sono tutti databili dopo il 1957, cioè dopo la conoscenza con l'artista francese.

1.3.4 *Soma*: un corpo post-umano

Non è un caso che il momento di svolta nel romanzo appena analizzato passi per un'attenzione al corpo umano, alla sua forma e alla sua consistenza. La questione del corpo, come anticipato, ha un ruolo centrale all'interno dell'opera. L'intera trama, infatti, ruota attorno a tale questione. La particolarità della creazione è proprio che, oltre ad essere un geniale computer, il Numero Uno possiede anche un'anima, quella di Laura, defunta compagna di Endriade, riportata in vita e "strappata dalla tomba" artificialmente. Ciò di cui però Laura soffrirà è proprio la mancanza del suo corpo umano, da cui l'invidia per le belle forme di donna di Olga Strobele e la sua furia omicida. Come nota Massimo Del Pizzo: "C'est une crise d'identité et de solitude. C'est l'impossibilité de se reconnaître à l'intérieur d'un système quelconque. L'automate exprime ainsi soit le désir d'un corps, soit les désirs *du* corps."¹²² Il grande progetto è destinato a fallire poiché l'anima di Laura non riuscirà ad accettare la nuova forma del suo corpo: si dispererà della bellezza persa delle sue lunghe gambe, delle sue labbra carnose, dei suoi bei capelli, fino ad essere pronta a tutto pur di essere finalmente distrutta e liberata da quel vincolo:

Le gambe. Le gambe mie dove sono? Erano belle. Gli uomini, per la strada, si voltavano a guardarle. Io non capisco più, io non sono più la stessa. Cosa è successo? Mi hanno legata. Mi hanno imprigionata. Il sangue. Come mai non sento battere il sangue nelle vene? Morta? Sono morta? Ho nella testa tante cose, tanti numeri, un'infinità di spaventosi numeri, toglietemi questi orrendi numeri dalla testa che mi fanno impazzire! La testa. Dove sono i miei capelli? Lasciate almeno che possa muovere le labbra. In fotografia le mie labbra riuscivano così bene. Labbra voluttuose, avevo. Me lo dicevano tutti. Oh quella schifosa donna che mi si è appoggiata addosso stamattina. Aveva due bei seni, però. Quasi belli come i miei. I miei? Ah il corpo, io non me lo sento più. Mi par di essere di pietra, lunga e dura, *mi hanno messo una camicia di ferro*, oh lasciatemi tornare a casa!¹²³

Il dolore di essere "una donna fatta di cemento, inchiodata alla montagna"¹²⁴, sola nell'universo e impossibilitata a sfogare i desideri carnali, porta infatti Laura a tentare di uccidere

¹²² M. Del Pizzo, *L'image de pierre et les prisons du désir*, in "Cahiers Dino Buzzati", n.7, 1988, Paris, Association internationale des Amis de Dino Buzzati, p.289.

¹²³ *Ivi*, p.99 (corsivi nostri).

¹²⁴ *Ivi*, p.109.

nella speranza di essere punita e distrutta. Nel nuovo corpo fatto di edifici e montagne si sentirà prigioniera, vittima di una vanità antropomorfa che le rende impossibile la rinuncia a forme e membra umane.

La ripresa dell'antropometria kleiniana è allora da leggere proprio come tentativo di mettere in evidenza l'importanza del ruolo del corpo e la sua capacità di veicolare una sensibilità, anticipando così il tragico finale. A ben vedere, è dalle prime pagine del romanzo che Buzzati tenta di evidenziare tale aspetto agli occhi del lettore. Numerosi sono infatti i riferimenti di natura corporea, come le espressioni idiomatiche o metafore di natura somatica utilizzate nelle descrizioni del paesaggio di montagna¹²⁵. Così facendo, l'autore sembra voler attribuire un vero e proprio corpo al paesaggio, conferendogli talvolta dei tratti di antropomorfismo. Le montagne in mezzo alle quali è stato costruito il gigantesco computer vivente vengono dapprima definite 'sagome', poi, nel dare alcuni riferimenti per orientare il lettore, il linguaggio insiste molto su una semantica tutta riferita alla corporalità: "Proprio ai *piedi* dell'ultimo salto di rocce, oltre al quale l'andamento del terreno lasciava indovinare un altipiano, la strada *sboccava* in uno spiazzo e qui era il posto di blocco"¹²⁶. Poco oltre: «Ai militari del presidio esterno era vietato rigorosamente di entrare entro il perimetro della zona militare, delimitato da una rete di filo spinato (anche sui *fianchi* delle rupi)»¹²⁷.

Ancor più evidente è il tentativo di attribuire vere e proprie caratteristiche umane alla struttura che contiene il grande computer. Diversi elementi spingono nella direzione di un esplicito antropomorfismo: oltre a definire come 'braccia' i vari cavi mobili della struttura, o paragonare ad un «elmo antico»¹²⁸ la cima dell'edificio, alcuni passaggi sono tesi a creare un esplicito parallelismo tra la macchina e l'uomo:

Ermanno ed Elisa Ismani, dopo un poco, notarono che nel muro si aprivano, qua e là, vari orifizi sfuggiti a un primo esame: rotondi, quadrati o a sottile feritoia, riparati da sottili reticelle. Alcuni d'essi, più rari, di forma circolare, erano muniti di cristalli convessi, sporgenti, simili a lenti, paragonabili a *pupille*; e vi scintillava il riflesso della luna.¹²⁹

E ancora:

Rivolta al più vicino padiglione, esaminava i luccicanti oblò convessi che, aperti qua e là nelle ermetiche pareti con disegno capriccioso, davano al basso edificio una *espressione*. Quelle

¹²⁵ Cfr. A. Grandelis, "Qualcosa di fantastico e di commovente". *Il triplice viaggio del Grande ritratto*, in *Viaggio e Musica, due passioni buzzatiane. Omaggio a Marie-Hélène Caspar (1945-2020)*, a cura di D. Gachet, C. Vignali, A. Scarsella, "Quaderni del Centro Studi Buzzati", 11, 2021, Pisa-Roma, Fabrizio Serra Editore, p. 81-88.

¹²⁶ D. Buzzati, *Il grande ritratto...*, cit., p.18.

¹²⁷ *Ivi*, p.23.

¹²⁸ *Ivi*, p.46.

¹²⁹ *Ivi*, p.142.

gigantesche *pupille* convergevano, le pareva, su di lei, con una curiosità ingorda, le sembrava di sentire gli sguardi premere sulle sue carni bianche cosparse di lentiggini.¹³⁰

Inoltre, emerge una sorta di recondita vitalità associata al corpo del paesaggio, contrapposta invece a descrizioni in cui esso assume sembianze mortifere. La valle che precede l'arrivo al luogo segreto che custodisce il Numero Uno è infatti connotata negativamente: Ismani crede infatti di doversi dirigere verso «una bastionata di rocce bianche, dalla sommità tondeggiante, simili a *teschi*. L'insieme gli diede una sensazione di disagio.»¹³¹ Proseguendo, egli capisce che la loro meta è in realtà dalla parte opposta, ma ad ogni modo «al ricordo della selvaggia *gola* con in fondo quelle rupi *cadaveriche*, provava un'autentica ripugnanza fisica.»¹³² Il luogo 'cadaverico', associato al corpo, viene legato al concetto di morte poiché opposto, geograficamente ma anche metaforicamente, al corpo pieno di vita della montagna che contiene l'anima del Numero Uno. L'opposizione è sottolineata anche dal paesaggio verso cui effettivamente si dirigono, la cui descrizione è affidata ancora a metafore di natura corporea cui viene questa volta associata l'idea di vitalità, in esplicita contrapposizione rispetto al precedente panorama:

Rispetto alla *gola* che *sboccava* quasi *dirimpetto*, questa valle era larga, piena di verde, allegra. C'erano boschi e prati accavallantisi in una irregolare successione di ripide *gobbe* e in fondo a questo romantico scenario si intravedeva una gioiata dirupata. Ma, fosse per la *fisionomia* diversa delle cime, fosse per la più festosa luce che veniva dal cielo, nel frattempo apertosi a larghe breccie di sereno, Ismani non ebbe stavolta alcuna impressione sfavorevole.¹³³

Il concetto viene ribadito anche nella prima impressione di fronte al panorama della piccola cittadella che forma la struttura del computer: «Benché non si vedesse nulla muoversi, si percepiva, sotto l'involucro, una vita arcana che stesse fermentando».¹³⁴ Prima ancora che si riveli il grande segreto custodito nella valle, ossia l'esistenza di un gigantesco computer dotato di un'avanzatissima tecnologia, ma anche di una vera e propria anima, i personaggi percepiscono una sorta di vita dell'ambiente attorno a loro. Va sottolineata l'insistenza sul termine "fisionomia" che torna a più riprese fungendo quasi da filo conduttore dell'importanza che il corpo assume nello svolgimento della storia. La rilevanza del termine si evince dal fatto che esso torna nella descrizione dell'edificio che contiene il Numero Uno, in associazione a espressioni tese ad affermare la contrapposizione dell'edificio all'idea di morte:

¹³⁰ *Ivi*, p.88.

¹³¹ *Ivi*, p.15.

¹³² *Ivi*, p.18.

¹³³ *Ibidem* (corsivi nostri).

¹³⁴ *Ivi*, p.46

Ma la ridotta, o lunga casamatta, o serie di padiglioni o come diavolo si poteva chiamare, non aveva la fisionomia atona e morta che può avere, per esempio, una cabina di trasformazione e neppure l'ermetica apatia che è propria delle tombe (così chiuse e concentrate in se stesse, indifferenti alla vita intorno).¹³⁵

Infine, il termine ricompare un'ultima volta nel momento chiave in cui Elisa Ismani nota la 'rispondenza umana' del paesaggio in cui si trova, riconoscendo di fatto la defunta amica Laura nel gigantesco computer:

Lentamente, dall'intreccio, apparentemente caotico di muri, spigoli, geometrici profili, usciva una *fisionomia*, una espressione tipica, qualcosa di lieto, spiritoso, spensierato; non più stabilimento, o fortilizio od officina, o centrale elettrica; semplicemente donna. Giovane, viva, affascinante. Fatta di calcestruzzo e di metallo invece che di carne. Tuttavia miracolosamente donna. Lei. Laura.¹³⁶

Oltre al mero aspetto fisico, vanno sottolineate anche alcune somiglianze di natura fisiologica della macchina. In particolare, senza che l'uomo ne regoli l'attività o la quantità di energia elettrica, il Numero Uno sembra sentire un'esigenza simile a quella del sonno:

«Dorme di notte? Non si riposa mai?». «Dormire propriamente no, direi. Sonnacchia, piuttosto. Di notte tutta la sua attività è attenuata.» «Diminuite l'erogazione di energia?». «No, no, da solo si acquieta, proprio come se fosse stanco.» «E sogna anche?»¹³⁷

Oltre a portare alla luce un evidente aspetto "naturale" della macchina, il dialogo riportato termina con una domanda che anticipa quella che costituisce il titolo di uno dei romanzi che, di lì a pochi anni, sarà destinato a costituire una pietra miliare della letteratura di *science-fiction*.¹³⁸

Si assiste dunque in questa scena ad un'agnizione del tutto particolare: pur in assenza di una figura da riconoscere, Elisa Ismani comprende di trovarsi in presenza dell'amica perduta. Si tratta di un momento intriso di un pensiero post-umano: la forma del corpo non è indispensabile perché avvenga l'agnizione, poiché l'essenza di Laura emana dalle nuove forme e dai nuovi materiali che ospitano ormai la sua anima, prescindendo da un aspetto estetico o materiale.

L'idea di corpo che emerge dal testo è dunque innovativa, ampliata anche al corpo del paesaggio e contemporaneamente legata al progresso tecnologico. È dunque riscontrabile sotto diversi aspetti un pensiero che oggi possiamo ricondurre tanto ai *post-human studies* quanto a quelli dell'ecocritica, correnti di pensiero che confinano e sconfinano tra loro.

¹³⁵ *Ivi*, p.42.

¹³⁶ *Ivi*, p.68.

¹³⁷ *Ivi*, p.67.

¹³⁸ Il riferimento è al celebre romanzo P.K. Dick, *Do Androids Dream of Electric Sheep?*, New York, Doubleday, 1968.

Già Comberiati ha avanzato un'ipotesi di lettura in una chiave simile: nel romanzo, afferma lo studioso, si trovano tracce di postumanesimo e di transumanesimo:

[...] Dal punto di vista teorico, Buzzati potrebbe posizionarsi fra le riflessioni sul postumanesimo e il transumanesimo: da una parte infatti descrive un mondo in cui la coscienza non è solo esclusivo appannaggio degli essere umani (attraverso «Numero 1», certo, ma anche, se si analizza il testo con attenzione, attraverso le descrizioni di una natura che vive e pensa proprio come un essere umano); dall'altra lo scrittore si interroga sulle possibili connessioni, anche e soprattutto fisico-psicologiche, fra uomo e macchina.¹³⁹

In accordo con lo studioso, crediamo che gli strumenti forniti da questo tipo di approccio possano far emergere una complessità di Laura, della sua identità, della sua sessualità, del suo corpo e del suo orientamento sessuale che fino a oggi sono stati ignorati. Partendo da un simile approccio è infatti possibile cercare nuove forme di soggettività, che prescindano dall'umano o che con esse si fondono:

La prospettiva postumana si basa sull'assunzione storica del declino dell'umanesimo, ma si spinge anche oltre per esplorare nuove alternative, senza per questo ricadere nella retorica antiumanista della crisi dell'Uomo. Essa si impegna, invece, a elaborare modi alternativi per la concettualizzazione della soggettività postumana.¹⁴⁰

In particolare, il romanzo rappresenta un nuovo tipo di relazione e d'interazione tra corpo "umano", natura e tecnologia, tema cardine in questo tipo di studi:

[...] posthuman ecocriticism seeks to maintain a sustainable ecological critique of the material interaction of bodies and natures in a highly technologized world and their conceptualizations in literary and cultural texts.¹⁴¹

Per corpo, dunque, non s'intende esclusivamente quello umano: la sua forma ha un'importanza secondaria, ciò che conta è la sua funzione di contenitore. Il concetto emerge in un primo momento dalla reazione di Strobele al momento di spiegare la natura umana della macchina:

«Dunque», riprese Strobele con un lieve sorriso, «questo gigantesco impianto che è costato finora dieci anni abbondanti di fatica, per dirla in parole povere è... è un nostro parente, è un uomo». «Un uomo dove?», disse Olga. «Un uomo, sì. Una macchina fatta a nostra somiglianza.» «E la testa? Dov'è la testa? E le braccia? e le gambe?» «Gambe non ce ne sono.» Strobele ebbe una espressione di fastidio. «La forma esterna non interessa. Il problema era un altro.»¹⁴²

¹³⁹ D. Comberiati, *Op.cit.*, pp.105-106. L'autore rimanda, per un approfondimento alle questioni dell'ibridazione fra essere umano e macchina, a Miguel Benasayag, *La singularité du vivant*, Paris, Le Pommier, 2017.

¹⁴⁰ R. Braidotti, *Il postumano. La vita oltre l'individuo, oltre la specie, oltre la morte*, Roma, DeriveApprodi, 2014.

¹⁴¹ S. Oppermann, *From Posthumanism to Posthuman Ecocritic*, in "Relations: Beyond Anthropocentrism", n. 4/1, 2016., p. 30.

¹⁴² D. Buzzati, *Il grande ritratto...*, cit., p.47

In seguito, anche Endriade si allineerà esplicitamente a tale pensiero, spiegando di aver voluto riportare in vita la donna amata, pur senza il suo antico corpo. «Una creatura morta, capisce Elisa?, riaverla tale e quale. Senza più il corpo di prima. Ma che conta il corpo, a un certo punto di dolore?» Il pensiero viene poi approfondito da Endriade: egli sostiene che qualsiasi corpo, non solo quello umano, può contenere un'anima. Emerge allora quello che è il vero tema dell'opera, presente tanto la più evidente tematica di *science-fiction*: una questione di natura spirituale, relativo all'anima, alla sua composizione e alla possibilità di una sua transmigrazione:

Da molti anni, caro Ismani, [...] un problema mi ha sempre ossessionato: la cosiddetta luce dello spirito, per formarsi e sussistere, ha strettamente bisogno dell'uomo? Fuori di noi dovunque è buio? Oppure questo fenomeno, interessante direi, può crearsi anche altrove purché trovi un corpo, un organismo, uno strumento, un recipiente adatto?¹⁴³

Il monologo prosegue e lo scienziato insiste su tale concetto:

Se si riesce a costruirla, automaticamente quel prodotto famoso, quell'essenza impalpabile, il pensiero voglio dire, l'instancabile moto delle idee che non hanno riposo neanche in sonno; di più, di più, non solo il pensiero ma la sua individualizzazione, la permanenza dei caratteri, insomma quel tumore fatto d'aria che però talora ci pesa addosso come se fosse di piombo, l'anima, l'anima dunque vi si stabilirebbe. Diversa dalla nostra? Perché? Che importa se l'involucro, invece che di carne, fosse fatto di metallo? Non è vivente anche la pietra?¹⁴⁴

Avviene, dunque, un superamento della concezione classica del corpo, che non deve necessariamente avere sembianze antropomorfe né consistenza carnale. Le membra possono essere costituite da montagne, da edifici o da altro ancora. Il corpo di Laura, o del Numero Uno si configura come post-umano nella misura in cui non solo prende le distanze dalla forma del corpo umano, ma annulla le barriere tra corpo e ambiente, tra materia inanimata e materia animata. Le membra del suo corpo, infatti, sono oggetti "inanimati", eppure nel complesso esso emana una parvenza di vita:

Non si trattava dunque di abitazioni e neppure di luoghi dove potesse verosimilmente lavorare l'uomo. Bensì di involucri lunari contenenti cose inanimate come per esempio macchine, che non abbisognavano d'aria e di luce; oppure, appunto, di uno speciale fertilizio. Ma la ridotta, o lunga casamatta, o serie di padiglioni o come diavolo si poteva chiamare, non aveva la fisionomia atona e morta che può avere, per esempio, una cabina di trasformazione e neppure l'ermetica apatia che è propria delle tombe (così chiuse e concentrate in se stesse, indifferenti alla vita intorno).¹⁴⁵

Ciò risponde dunque in tutto e per tutto alla definizione di soggetto post-umano:

Being [a posthuman subject] means that there is no separation between body and consciousness, body and world, body and life [...]. Posthumanism means that the human body connects with

¹⁴³ *Ivi*, p.55.

¹⁴⁴ *Ivi*, p.57.

¹⁴⁵ *Ivi*, pp.41-42.

other living and non-living bodies. Posthumanism is this radical relatedness, without the typical humanistic fear of losing the boundaries (humanism means boundary).¹⁴⁶

Il corpo di Laura, costituito da migliaia di piccoli meccanismi, da edifici e casematte, non solo ricopre l'intero vallone nel quale è situato ma, di fatto, coincide con esso: "Non c'era volto, né bocca, né membra, ma per un oscuro incantesimo Laura era tornata al mondo, cristallizzata in paurosa metamorfosi. Quelle terrazze, quelle mura, quei pinnacoli, quelle casematte erano il suo corpo."¹⁴⁷ Analoga la lettura di Malvestio, che parla, in relazione al paesaggio del *Grande ritratto*, di un *living landscape*:

Claiming that the landscape plays a central part in *Il grande ritratto* would be an understatement. Not only does Buzzati make great use of landscape descriptions for atmospheric purposes but he also chooses to disseminate the supercomputer throughout the whole valley, thus transforming it into a living landscape that is simultaneously natural and artificial, uninhabited and anthropic.¹⁴⁸

La particolarità della costruzione è di avere una natura al contempo meccanica, naturale e umana, in una fusione che abbatte tanto le distinzioni fisiche e spaziali quanto quelle relative al rapporto uomo-macchina. A tal proposito Daniele parla di "connotati ambigui" del Numero Uno, sospeso tra umano e non umano:

La descrizione dello spazio, i dettagli, attengono pienamente alla raffigurazione di un mondo reale ma ignoto e al tempo stesso immaginario; una costruzione all'apparenza collocabile nelle categorie degli esseri umani, ma dai connotati ambigui, che sono tanto più indecifrabili quanto più si cerca di comprenderli.¹⁴⁹

Non a caso gli eventi atmosferici che incombono su quel paesaggio sembrano direttamente connessi a sensazioni provate da quel corpo, come se le forze della natura formassero un tutt'uno con il corpo del Numero Uno:

Piccole nubi bianche risalivano la curvatura della terra, verso il settentrione misterioso. Come un lento brivido le ombre loro scorrevano sulla cittadella, sullo sconnesso corpo dell'essere immenso adagiato nel vallone, con effetti incredibili.¹⁵⁰

¹⁴⁶ F. Cimatti, *Posthumanism and Animality*, in "Lo Sguardo – Rivista di filosofia", n° 24/2, 2017, pp.111-123: p.121

¹⁴⁷ D. Buzzati, *Il grande ritratto...*, cit., p.67.

¹⁴⁸ M. Malvestio, *The Living Landscape of Il grande ritratto*, in "Quaderni d'italianistica", vol.43, n.3, 2022, pp.103-120: p.110.

¹⁴⁹ A.R. Daniele, *Distopie dell'immaginario...*, cit., p.147

¹⁵⁰ D. Buzzati, *Il grande ritratto...*, cit., p.49.

Anche il momento che precede il tentato omicidio da parte della macchina è descritto con un parallelismo tra la condizione di Laura e quella meteorologica: alla sua infelicità, al suo lamento e al suo pianto corrisponde l'arrivo di un "ombra" nella valle e un successivo temporale. Dapprima:

Nel pomeriggio, dalla Valle Texeruda, erano cominciate ad arrivare nuvole. Trasmigrando verso il nord facevano passare delle grandi ombre sui prati, sui boschi e le montagne di roccia le quali, da candidi castelli felici, si trasformarono di colpo in nerastri muraglioni corrosi e sinistri.¹⁵¹

Si descrive poi un peggioramento dell'atmosfera che non dipende dalle condizioni meteorologiche ma che con esse fa il paio: il parallelismo tra il peggioramento meteorologico e quello relativo allo stato d'animo di Laura è evidente:

Ma non è più come stamane, come ieri. Un alone d'ombra dove tutto era felice. Non ombra fatta dalle nubi in arrivo dal sud, essa viene su dal vallone, dalle casematte, dalle incastellature di cemento senza fine, dalla terra. L'ombra sale, tetro e invisibile lievito, si stende imparziale nelle fosse e nei pinnacoli, nel cuore e nella casa dell'uomo.¹⁵²

Successivamente, quando i rovesci iniziano ad abbattersi sul vallone, la furia di Laura e quella del temporale tendono a fondersi:

Dall'interno dell'automa vengono suoni mai uditi. «Forse è il temporale», dice Elisa per illudersi. Di là della cortina di rupi, infatti, c'è un intermittente brontolio di tuoni. Lampeggiava anche, di quando in quando e la luce taglia nel buio i bianchi scoscendimenti del muro bianco, ininterrotto. Piove anche, a brevi scrosci che il vento sbatte di traverso.¹⁵³

Ciò può anche essere letto come una conferma di quanto espresso da Giovannetti circa la "risonanza ambientale" della voce di Laura. Secondo lo studioso: "Questa voce non linguistica che però comunica ha una non trascurabile risonanza ambientale: risuona nella natura, integra un paesaggio, trasformandosi in un elemento decisivo del soundscape narrativo."¹⁵⁴

Tuttavia Manunta, unico a comprendere bene la voce di Laura, sembra non avere dubbi: "No", dice, "non è il temporale."¹⁵⁵ Si tratta, allora, dell'espressione della sofferenza di Laura. Infatti il suo lamento, descritto poco oltre, ha caratteristiche analoghe:

È una specie di rantolo, ch'esce a fiotti da ignoti pertugi tutt'intorno. Ondeggia, sale, diventa urlo, scivola, si dissolve in gemito, tace, riprende filiforme, esplode, gorgoglia, tossisce, mugola, tace

¹⁵¹ *Ivi*, p.91.

¹⁵² *Ivi*, p.93.

¹⁵³ *Ivi*, p.94.

¹⁵⁴ P. Giovannetti, *Buzzati intermediale. Le strategie dell'ascolto*, in "Buzzati e il segno. Narrare il nuovo...", cit., pp.27-41: p.39.

¹⁵⁵ D. Buzzati, *Il grande ritratto...*, cit., p.94.

ancora, poi un getto martellante, secco, qualcosa che fa pensare a una risata. Tace, riaffiora estenuato in un lungo periodare di lamenti.¹⁵⁶

Nel frattempo, il temporale imperversa, e quando viene descritto “[u]n tuono lungo, cavernoso, di là delle montagne. Dopo poco un lungo bagliore diffuso a tutto l'orizzonte”¹⁵⁷ il lettore non sa più se esso sia ancora l’espressione del lamento di Laura o del maltempo: essi sono ormai confusi l’uno nell’altro. La fusione tra Laura e la natura giunge così al culmine.

1.3.5. Laura, il Numero Uno: un corpo ibrido

L’annullamento dei confini non riguarda solo il rapporto tra corpo e ambiente e tra animato e inanimato. A ben vedere, infatti, il corpo del grande computer sembra procedere ad un annullamento, tutto post-umano, dei confini di genere. Si noti infatti che l’esistenza di un’anima costruita all’interno della macchina è un segreto custodito solo da pochissimi (lo scienziato Endriade e il suo manovale di fiducia Manunta), mentre lo stesso Strobele e le altre persone che lavorano al computer lo considerano solo come geniale macchinario. Ciò comporta una prima differenza di *gender*: mentre chi conosce il segreto si riferisce al computer come Laura, attribuendo così una femminilità alla macchina, chi lo ignora si riferisce al computer come Numero Uno, ed infatti come “uomo” viene presentato da Strobele: “«Dunque», riprese Strobele con un lieve sorriso, «questo gigantesco impianto che è costato finora dieci anni abbondanti di fatica, per dirla in parole povere è... è un nostro parente, è un uomo.»”¹⁵⁸ Tale aspetto non si limita al diverso grado di conoscenza dei personaggi coinvolti: lo stesso narratore, riferendosi al grande computer talvolta con l’appellativo di robot o automa, altre volte con il nome di Laura, tende ad insistere su questa ambiguità: “L’immenso cervello artificiale, il robot, il superuomo, lo sterminato fortilizio dotato di ragione, Endriade lo aveva creato a immagine e somiglianza della donna amata.”¹⁵⁹ In particolare, proprio la scena in cui Olga Strobele si appoggia alla parete dell’edificio del Numero Uno, sembra contenere gli indizi di una sua sessualità maschile. L’idea è avanzata dalla stessa Olga, in risposta alle lamentele del marito circa la sua sfrontata nudità:

«Della vostra macchina, del vostro cervellone elettronico dovrei aver vergogna? Hai paura che si scandalizzi?», e si abbandonava alle risate. «*Hai paura che si ecciti?*» Sempre ridendo, la donna nuda si volse al più vicino padiglione del robot, basso parallelepipedo di calcestruzzo che si

¹⁵⁶ *Ivi*, p.96.

¹⁵⁷ *Ibidem*.

¹⁵⁸ *Ivi*, p.47.

¹⁵⁹ *Ivi*, p.67.

ergeva, a una distanza di circa ottanta metri, sulla sommità del pendio erboso, seminascoato da gruppi irregolari di cespugli. E gridò allegramente: «Ehi tu, dico, bel tomo, mi vedi?» Così strillando, le braccia alzate in atto di offerta, mostrava all'automa tutta la sua sfrontata nudità.¹⁶⁰

Poco oltre, quando Olga rimane da sola, nuda, di fronte al padiglione, il campo semantico del testo sembra insistere sulla sfera del piacere sessuale: “Allora la donna si alzò in piedi e uscì alla luce, ansiosa di ricevere il sole su di sé, di sentire quel caldo meraviglioso entrarle dentro e risvegliarle dolci desideri.”¹⁶¹ La reazione del Numero Uno è immediata, e sembra rispondere effettivamente a quell'eccitazione cui, scettica, Olga aveva accennato in tono scherzoso. La macchina sembra infatti avere, alla vista della donna, una sorta di corrispettivo meccanico di un orgasmo:

In quel preciso istante le giunse un suono nuovo; sopra la fissa vaga sonorità del cervello artificiale si innestò, di colpo, un ronzio più individuato, quasi che delle cose si fossero messe improvvisamente a girare con rapidità frenetica: un affannoso rotolio nella speranza di uno sfogo, corsa disperata della macchina precipitante verso una liberazione misteriosa. Simile al lamento di cento anime sepolte nelle intimità del labirinto che sommessamente gemessero, invocando.¹⁶²

Si può allora comprendere meglio anche quel leggero suono che Olga continuava a percepire nell'aria quando, ancora nuda, riposava a terra ai piedi dell'edificio:

Ma, confuso con questo brulichio di infinitesime voci, un altro suono. Anch'esso vasto, indefinibile, fatto di una quantità innumerevole di particelle che formavano un coro di sussurri, soffi, scatti, battiti, tremiti, strisciamenti, esili fischi, sospiri, remoti tonfi, echi di lontane cavità in vibrazione, soffice vorticare di ruotismi, fruscii di condutture, flussi viscosi, elastici contatti.¹⁶³

D'altra parte anche il modo in cui Olga si sente osservata dall'automa sembra confermare l'idea di un desiderio sessuale: “Quelle gigantesche pupille convergevano, le parve, su di lei, con una *curiosità ingorda*, le sembrava di sentire degli sguardi premere sulle sue carni bianche cosparse di lentiggini.”¹⁶⁴ Quindi la descrizione del meccanico orgasmo prosegue:

Quel mugolio di macchine, là dentro, accelerò il ritmo ancor di più, poi di colpo si ruppe, perdendosi in singulti giù per pozzi ignoti scavati nelle viscere, come gorgo d'acqua che il tubo inghiotte a sorsi. [...]. Dietro la lastra, nelle viscere della macchina, quel ronzio di prima - o era soltanto suggestione? - si ridestò, con successivi scarti, alzandosi di tono. Ci furono due tre colpi secchi, come di molle che liberassero nuovi fiotti di energia. Quindi il muro stesso prese a vibrare leggermente.¹⁶⁵

¹⁶⁰ *Ivi*, p.85.

¹⁶¹ *Ivi*, p.87.

¹⁶² *Ibidem*.

¹⁶³ *Ivi*, p.87.

¹⁶⁴ *Ibidem*.

¹⁶⁵ *Ivi*, p.87-88.

La concitazione degli ingranaggi della macchina, l'accelerazione dei flussi al suo interno, l'affanno, la sua trepidazione alla vista del corpo di Olga ricordano molto i meccanismi biologici che s'innescano nell'uomo in risposta al desiderio sessuale, e d'altra parte la volontà di una liberazione, il rilascio di fiotti d'energia, il rompersi in singulti di quella frenetica eccitazione sembrano un chiaro riferimento all'orgasmo maschile. Poco oltre, un'altra reazione della macchina sembra voler fornire un riscontro visibile del medesimo concetto. Viene descritto il distendersi di un membro, che, fuoriuscendo dalla parete, si allunga orizzontalmente: sarà il braccio meccanico che afferrerà e ucciderà il coniglio. In questo modo quello che sarebbe il primo fattore del processo di eccitazione viene invece posto dopo la descrizione del culmine del processo:

Erano le antenne, fatte ad asta, a racchetta, a ciuffo, a reticella, che, uscite dall'immobilità, cominciavano a spostarsi con scarti quasi impercettibili. Ma a destra, in basso, quasi al livello del terreno, un'altra cosa attirò i suoi sguardi. Nel muro, fino allora ininterrotto e liscio, c'era un sottile segno scuro e orizzontale che si dilatava lentamente. [...] Guardando meglio, credette di capire: inserito in una concavità con tanta precisione da confondersi con la uniformità del muro, un organo, un braccio, un'antenna o qualcosa di simile stava per distendersi.¹⁶⁶

Vi è dunque un insieme di movimenti che sembrano rappresentare l'erezione di un membro dell'automa, connotando ancora una volta la scena in chiave erotica. Nel complesso, infatti, emerge una reazione del Numero Uno caratterizzata da un desiderio sessuale che sembra avere i tratti di un corpo maschile, seppur traslato dalla dimensione umana a quella meccanica del grande computer. Il corpo dell'automa, costituito dai vari padiglioni, da meccanismi di alta tecnologia, da tubi, valvole e ingranaggi, reagisce alla vista e al contatto del corpo nudo di Olga in un modo che sembra indicarne l'appartenenza al sesso maschile.

Per questo aspetto ci permettiamo dunque di prendere le distanze dalle riflessioni di Charlotte Ross circa la sessualità e l'orientamento sessuale di Laura, che risultano a nostro avviso quantomeno parziali. La sua analisi, per quanto ricca d'interessanti spunti, suggerisce che la macchina sia stata programmata per essere sessualmente attratta dall'uomo¹⁶⁷, informazione che, almeno nell'edizione originale italiana, non compare. Anzi: la reazione di Laura alla vista e al contatto con il corpo nudo di Olga Strobele (e non ad una sua *danza*, cui invece Ross allude¹⁶⁸) rileva chiaramente un'attrazione verso quel corpo di donna, come appena evidenziato. Dissentiamo dunque dalle

¹⁶⁶ *Ivi*, p.89.

¹⁶⁷ "Laura reveals that she has been programmed by her creators to feel sexually attracted to men, an admission that sees Buzzati arguing unwittingly for the socially constructed nature of sexual orientation", C. Ross, *Creating the Ideal Posthuman Body? Cyborg Sex and Gender in the Work of Buzzati, Vacca, and Ammaniti*, in "Italice", n.82, 2, 2005, pp. 222-247: p.228

¹⁶⁸ *Ibidem*.

conclusioni cui giunge la studiosa, secondo cui l'operazione di non attribuire un corpo a Laura può essere ricondotta alla "male castration anxiety"¹⁶⁹ di Endriade, e alla sua volontà di dominare su Laura senza che questa sia libera di possedere un corpo. Al contrario, ci sembra corretta l'interpretazione di Comberiati, che legge i rapporti di forza tra i due personaggi in maniera quasi diametralmente opposta:

[...] il rapporto tra lo scienziato e la macchina assomiglia fortemente a una relazione di sottomissione del primo nei confronti della seconda: Endriade sembra avere paura di turbare «Numero 1» perché consapevole di aver creato un'entità autonoma che non può più controllare e le cui azioni hanno conseguenze che gli sfuggono. Questo rapporto ci mostra, da un lato, il pericolo di piegarsi alle innovazioni tecnologiche senza avere un'idea più ampia del rapporto tra scienza e società e, dall'altro, l'egoismo degli esseri umani, perché quando «Numero 1» diventa troppo pericoloso e fuori controllo, Endriade si limita semplicemente a bloccarne il funzionamento, macchiandosi di omicidio, dato che il computer aveva ormai sviluppato pensieri e sentimenti originali e indipendenti.¹⁷⁰

Nonostante la presenza di un'ambiguità, relativa all'ibridità della macchina che si manifesta in diversi modi e aspetti, in fin dei conti permane la visione di un'identità prevalentemente femminile della macchina (seppur più complessa di come viene spesso dipinta). Un aspetto legato alla sua femminilità ed emblematico della stretta relazione tra tecnologia e natura è dato anche dall'esistenza di quell'"uovo" presente all'interno del suo corpo, che racchiude la sua vita, la sua essenza: "Una grande invenzione. In uno spazio minimo racchiusa l'essenza della creatura, il carattere, l'impronta misteriosa che ci fa diversi l'uno dall'altro. A vederlo, in paragone del resto, sembra una cosa ridicola. Un uovo di vetro, alto un paio di metri."¹⁷¹ La presenza di un uovo ribadisce ovviamente la femminilità della macchina anche perché custodito nelle profondità del suo corpo, come rivelato dalla stessa Laura: "Ti farò entrare nel mio corpo. Fino in fondo. Vedrai l'uovo".¹⁷²

Nonostante persista l'idea di un antropomorfismo, a tratti velato e a tratti più esplicito, il corpo umano viene sostanzialmente superato, per giungere ad una nuova concezione che consideri la possibilità di fusione con l'ambiente e con la materia solitamente ritenuta "inanimata"¹⁷³. Esso viene anche desacralizzato, perché deresponsabilizzato dall'onere di essere l'unico luogo in cui l'anima può sussistere. La funzione del corpo, di un *qualsiasi* corpo, è di ospitare l'anima. La sua forma

¹⁶⁹ *Ivi*, p.227.

¹⁷⁰ D. Comberiati, *Op.cit.*, pp.123-124.

¹⁷¹ D. Buzzati, *Il grande ritratto...*, cit., p.70.

¹⁷² *Ivi*, p.103.

¹⁷³ Particolarmente fortunata, in questo senso, la traduzione francese dell'opera con il titolo *L'image de pierre*, come notato: "Deve indurre a una riflessione il fatto che in francese il romanzo fu tradotto col titolo – conservato a tutt'oggi – *L'image de pierre*. Un titolo forse più cogente e più adatto a sondare i caratteri dell'immaginario, ovvero la natura del simbolo che permea la narrazione. Le speranze e i desideri dell'uomo lacerato dalla morte devono fare i conti con le paure per un mondo cui egli stesso ha messo mano, che non offre nessuna garanzia; ma è a quella entità spaziale, a quel territorio di nuova fattura, a quell'infinito slargo di pareti e di pietra e dagli attributi misteriosi e fantastici che le loro possibilità sono affidate. Là si trova Laura." A.R. Daniele, *Distopie dell'immaginario...*, cit., p.153.

invece, come affermava già Klein, non conta, non è rilevante, poiché ciò che conta è il suo clima affettivo puro. Infatti secondo Klein: “La forma del corpo, la sua linea, i suoi strani colori oscillanti tra la vita e la morte non presentavano alcun interesse per me. Soltanto l’atmosfera affettiva, pura, essenziale della carne ha importanza.”¹⁷⁴

Assieme al superamento del corpo umano, avviene un superamento della concezione binaria in cui spesso si tende a limitarlo: il corpo del Numero Uno è costituito sia dalla tecnologia del macchinario che dal paesaggio nel quale risiede e con il quale si fonde. Persino la sua sessualità sembra abbattere le barriere del dualismo: la sua appartenenza sessuale è più complessa di come appaia in superficie e si configura come ibrida. La sua esistenza può oggi essere compresa nei termini di un superamento dell’umano nella direzione del cyborg così come inteso da Donna Haraway, ossia come figura ibrida capace appunto di superare le distinzioni binarie:

Ricapitolando, nella tradizione occidentale sono esistiti persistenti dualismi e sono stati tutti funzionali alle logiche e alle pratiche del dominio sulle donne, la gente di colore, la natura, i lavoratori, gli animali: del dominio cioè di chiunque fosse costruito come altro, col compito di rispecchiare il sé. Primeggiano tra questi problematici dualismi quelli di sé/altro, mente/ corpo, cultura/natura, maschio/femmina, civilizzato/primitivo, realtà/apparenza, intero/parte, agente/espedito, artefice/prodotto, attivo/passivo, giusto/sbagliato, verità/illusione, totale/parziale, Dio/uomo.¹⁷⁵

D’altra parte, la creazione ibrida del Numero Uno risponde a tutti gli effetti alla definizione di cyborg fornita da Braidotti:

Cyborg è un composto di *cyberg* e *organism*: significa organismo cibernetico e indica il miscuglio di carne e tecnologia che caratterizza il corpo modificato da innesti di hardware, protesi e altri impianti. Lo si può paragonare a un altro neologismo: *bionics*, che è composto da *biology* ed *electronics* e significa un organismo a protesi elettronica.¹⁷⁶

Ancora una volta, si può comprendere meglio la questione conoscendo un altro celebre mito platonico: quello dell’androgino, essere particolare avente attributi sia maschili che femminili, dalla cui scissione sono poi nate le figure di uomo e donna. Il Numero Uno, Laura, in quanto figura ibrida, sembrerebbe costituire una versione moderna e tecnologica di tale mito.

¹⁷⁴ Y. Klein, *Manifesto hotel chelasea...* cit.

¹⁷⁵ D.J. Haraway, *Manifesto Cyborg*, cit..., p. 78

¹⁷⁶ Rosi Braidotti, *La molteplicità: un’etica per la nostra epoca, oppure meglio cyborg che dea* in *Introduzione, Manifesto Cyborg...*, cit., pp. 9-38: p.11.

1.4.1 Un ambiente pneumatico: il vuoto vivo

Appare chiara la volontà di rappresentare la complessa relazione tra anima e corpo, secondo cui, come sosteneva Platone, il *soma* è anche *séma* ovvero custodia, ma soprattutto, lo si vedrà nel finale, tomba o prigione dell'anima. A ben vedere, il tema del romanzo è esattamente questo: il tentativo di attribuire un'anima ad un corpo che non sia umano. Endriade risulta allora foriero di un pensiero di tipo post-umano non solo in quanto creatore di un'invenzione che supera il problema del corpo per giungere ad un livello superiore di essenza umana, la cui esistenza è riscontrabile tanto nella costruzione quanto nel paesaggio con cui essa si fonde, ma anche perché dimostra di avere una sensibilità che oggi si iscriverebbe nella corrente ecocritica definita come *Material Ecocriticism*, che studia l'influenza che la materia inanimata può avere sull'uomo. Egli sostiene infatti che l'anima è già contenuta, seppur in forme diverse, all'interno di ogni cosa, persino della pietra. Secondo Malvestio:

Laura/Numero Uno, however, is not simply *in* the valley; it/she *is* the valley. Its/her parts are merged with the landscape, and the artificial intelligence and the natural elements are one thing. By personifying Laura as the valley, Buzzati provides a representation of the agency of matter that, decades later, would be theorized by material ecocriticism (which is to say, a branch of ecocritical theory focusing on non-human agency).¹⁷⁷

L'intera opera può allora essere letta alla luce del complesso rapporto tra l'anima e l'involucro che la ospita. Si è visto infatti come appaia nell'opera una concezione innovativa del corpo, tema su cui l'autore insiste in maniera evidente. Tuttavia un'importanza forse anche maggiore è data all'altro elemento in causa, con cui il corpo sembra in aperto conflitto: l'anima. Il riferimento alla filosofia platonica è scontato: la dinamica è quella del *soma* come *séma*, il corpo come prigione e tomba dell'anima:

Dicono alcuni che il corpo è *séma* (segno, tomba) dell'anima, quasi che ella vi sia sepolta durante la vita presente; e ancora, per il fatto che con esso l'anima *sémaínei* (significa) ciò che *sémaínei* (intende esprimere), anche per questo è stato detto giustamente *séma*. Però mi sembra assai più probabile che questo nome lo abbiano posto i seguaci di Orfeo; come a dire che l'anima paghi la pena delle colpe che deve pagare, e perciò abbia intorno a sé, affinché *sózetai* (si conservi, si salvi, sia custodita), questa cintura corporea a immagine di una prigione; e così il corpo, come il nome stesso significa, è *séma* (custodia) dell'anima finché essa non abbia pagato compiutamente ciò che deve pagare. Né c'è bisogno mutar niente, neppure una lettera.¹⁷⁸

¹⁷⁷ M. Malvestio, *Op.cit.*, pp.114-115.

¹⁷⁸ Platone, *Opere*, vol. I, Laterza, Bari, 1967, pp. 213-214.

Il tema dell'opera non si limita alla novità della geniale invenzione tecnologica, bensì investe anche il campo spirituale e religioso. Ciò che Endriade ed il suo collega Alonsi sono riusciti a compiere è di fatto, come il monologo sopra riportato dimostra, la resurrezione di un'anima. Sembra addirittura contemplata, in un altro chiaro riferimento alla filosofia platonica, l'esistenza di una sorta di iperuranio, un mondo delle idee nel quale vagano i ricordi dei defunti:

Allora i ricordi di chi muore non svanivano nel nulla, essi vagavano nel mondo all'insaputa dei viventi, aspettando. Elisa è cattolica credente, le storie delle metempsicosi la turbavano come una cosa infetta e proibita. Ma come negare l'evidenza?¹⁷⁹

Si tratta dunque di un riuscito tentativo di trasfusione pneumatica, in cui è contemplata una possibilità di metempsicosi e di resurrezione, nella misura in cui l'anima della defunta Laura sembra aver trovato, nel corpo del Numero Uno, una sua nuova dimora. A ben vedere tale anima non si trova soltanto all'interno dell'*uovo*. La vitalità di Laura emana, si spande da ogni elemento che ne ospita il corpo: dalle mura dell'edificio, dal brusio della natura, dai movimenti delle macchine che alimentano il robot. Sembra cioè che l'intero ambiente che ospita il Numero Uno si configuri come un ambiente pneumatico, un ambiente cioè che, vuoto solo in apparenza, è in realtà carico in ogni sua particella di un'invisibile energia. La presenza della segreta vita del Numero Uno è percepita dai personaggi sin dal loro arrivo nella valle. Essi sentono nell'aria una sorta di presenza indefinibile. L'insistenza su questo concetto è evidente. Appena giunti nella valle che contiene il Numero Uno, i personaggi mostrano infatti una sorta di ebbrezza:

A eccitarlo erano forse la stranezza del posto, la gente nuova, l'impazienza di sapere, l'aria rarefatta della montagna. Ma invece di sentirsi contrariato e nervoso, si trovava in una vivace e lieta disposizione di spirito, cosa in lui piuttosto rara. Aveva voglia di camminare, di scherzare, di ridere. "Ma anche tu, Elisa, mi sembri allegra, stasera." "È un fatto, sarà l'altitudine. Mi sento quasi una ragazzina."¹⁸⁰

Successivamente, l'autore insiste affermando che la vista dell'insieme degli ingranaggi del computer "rallegrava, chi sa come, l'animo; ed esprimeva qualcosa di tenero e levitante come certe città d'Oriente viste dal mare"¹⁸¹. Addirittura, i militari che lavorano all'esterno della valle, a guardia della segretezza e dell'inaccessibilità del luogo, affermano che i loro cani si comportavano in modo strano perché percepivano qualcosa di proveniente dalla valle, tanto che alla fine, divenuti ingestibili, sono stati rinviati alle rispettive case. Il luogo che fa da sfondo all'azione dei personaggi sembra costruito apposta per predisporre questo tipo di sensazione. Sfruttando il paesaggio della

¹⁷⁹ D. Buzzati, *Il grande ritratto...*, cit., p.102.

¹⁸⁰ *Ivi*, p.44.

¹⁸¹ *Ivi*, p.51.

montagna, di cui era esperto conoscitore, Buzzati costruisce una dimensione spaziale caratterizzata da cavità e insenature, da altezze e profondità, ampie vallate, pendii e burroni, giocando dunque sull'idea di vuoto e di vertigine:

Dinanzi a loro, sprofondava un botro, un vallone senza sbocchi, un ripidissimo cratere che si prolungava tortuoso a perdita d'occhio. Dal fondo, dove un tempo forse scrosciavano le acque di un torrente, fino al ciglio, le pareti erano interamente ricoperte di strane costruzioni, come scatole, attaccate l'una all'altra, che formavano una babelica successione di terrazze, accompagnando le sporgenze e le rientranze delle rupi. Ma le rupi non c'erano più, né si vedeva vegetazione, o terra, o acque correnti. Tutto era stato invaso e sopraffatto da un accavallamento di edifici simili a silos, torri, mastabe, muraglioni, esili ponti, barbacani, caselli, casematte, bastioni, che si inabissavano in vertiginose geometrie. Come una città si fosse abbattuta sui fianchi di un burrone.¹⁸²

Si intuisce che proprio nel mezzo di tanto *nulla* è in realtà nascosto qualcosa, difficile da identificare eppure in qualche modo percettibile. In particolare, poco dopo il loro arrivo, i personaggi giunti nella valle che custodisce il Numero Uno sentono, o meglio credono di percepire, una sorta di voce. La confusione della loro percezione è costruita mediante un gioco di sinestesie volte a mischiare le sfere sensoriali. Appena arrivati, essi odono un suono simile a quello di una campana: “Era una diffusa e lieve risonanza, tuttavia profonda, come se provenisse da una remota cavità; simile alla vibrazione di una immensa ma sottile lamina di metallo.”¹⁸³ La sensazione percepita sembra impossibile da definire. In un silenzio che non è silenzio, in un vuoto che sembra colmo di una strana energia, si può percepire qualcosa che però sembra sfuggire ai cinque sensi. Si susseguono dei suoni tanto lievi da poter essere confusi con il respiro o il battito del cuore, la cui percezione è al confine tra il concreto e l'astratto, ed è legata non solo alla dimensione uditiva ma anche a quella visiva e quasi tattile.

Dapprima, il professor Ismani e sua moglie sentono “una specie di brusio, vasto e profondo eppure appena percettibile, simile all’*impalpabile rumore* che fanno le formiche [...]”¹⁸⁴. In seguito, innalzando il suono a ‘voce’¹⁸⁵, Buzzati somma ad una serie di espressioni sinestetiche anche una sfumatura di prosopopea (la voce del Numero Uno sarà infatti udita in maniera chiara nei capitoli successivi).

La *sottile voce* era all'improvviso dileguata. Ora, sulla concavità dello stabilimento sterminato, ristagnava di nuovo il silenzio. *Ma era silenzio?* Dapprima, a un distratto ascolto, non si percepiva niente. Poi, a poco a poco, dal silenzio stesso usciva una *impalpabile risonanza*. Era come se dall'intero complesso della macchina, dalla vastità dell'apocalittico vallone, scaturisse un *brusio* di vita, vibrazione della profondità, *irraggiamento indefinibile*. Lentamente, nelle attonite orecchie, si formava un rombo melodioso di una corposità così tenue che si restava in dubbio se

¹⁸² *Ivi*, p.45.

¹⁸³ *Ivi*, p.41.

¹⁸⁴ *Ivi*, p.42.

¹⁸⁵ Sulla questione del linguaggio del Numero Uno, rimandiamo a P. Giovannetti, *Buzzati intermediale...* cit., p.27-41.

fosse vero o suggestione. Forse un *respiro* immenso che saliva e scendeva lentamente, sovrana onda di oceano, che ogni tanto si spegneva con rimescolii gioiosi nella cavità delle lisce scogliere. O forse era solo il vento, l'aria, il movimento dell'atmosfera, perché mai era esistito al mondo cosa simile che era insieme rupe, fortilizio, labirinto, castello, foresta e le cui innumerevoli insenature di innumerevoli forme si presentavano a mai udite risonanze.¹⁸⁶

La descrizione rivela l'esistenza di una sorta di enorme cassa toracica, quasi pulsante, del paesaggio circostante.¹⁸⁷ I termini scelti rispondono ad una logica molto precisa: l'insistenza su un lessico di natura aerea o eterea, oltre all'allusione specifica al *respiro*, richiamano, anche etimologicamente, l'idea di pneuma.

L'impossibilità di identificare con chiarezza la natura di tale percezione è espressa sia attraverso l'accostamento di elementi naturali diversi quali l'acqua e l'aria, sia tramite la giustapposizione di espressioni facenti capo a sfere sensoriali diverse: se il 'brusio' richiama l'udito, la 'vibrazione' appartiene sia al campo uditivo che a quello tattile, mentre l'irraggiamento, relativo a qualcosa di luminoso, sembra coinvolgere anche la vista.¹⁸⁸ L'incertezza relativa alla natura della percezione permane anche quando la 'voce', dissoltasi in un primo momento, torna in maniera più chiara, tanto che sembra possibile coglierne uno spostamento fisico. Forte della potenziale tensione di mistero contenuta in un simile concetto, Buzzati tende ad esasperarlo insistendo sulla confusione sensoriale:

In quell'istante sopra il vago brusio che fluttuava intorno, si udì la voce, quel sussurro flebile di prima. Si ispessì, descrisse una specie di curva, toccò acute risonanze, quindi calò, si ruppe in un breve crepitio di singulti, riprese il filo discendente, si spense. Gemito di macchina? Cigolio di attriti? Vibrazione di qualcosa che si tendeva e rilasciava?¹⁸⁹

In un nuovo gioco di sinestesie, l'autore crea una sorta di un movimento di suoni, quasi come se il rumore fosse visibile o palpabile. Oltre ai verbi e avverbi di movimento relativi alla voce, sono da annoverare tra gli intenti sinestetici anche l'uso dell'espressione "breve crepitio di singulti", che riassume in sé, oltre ad un suono intermittente, anche il richiamo ad un movimento che sale e scende, come avviene al corpo vittima del singhiozzo, così come il ritorno del termine 'vibrazione', che gode della stessa duplice proprietà, in quanto racchiude in sé un leggero movimento percettibile al tatto assieme al caratteristico suono. Permane, dunque, qualcosa che prescinde dalla dimensione uditiva, visiva o tattile, a favore di un tipo di esperienza astratta. Non si tratta di un suono, né di una raffica di vento che si sposta, bensì di una presenza, come viene successivamente esplicitato. Mentre cercano di capire quale sia la grande innovazione tecnologica raggiunta nel centro, il cui segreto è

¹⁸⁶ D. Buzzati, *Il grande ritratto...*, cit., pp.52-53.

¹⁸⁷ Cfr. C. Vignali, *La parole de l'autre...*, cit., pp. 162-170.

¹⁸⁸ Queste sonorità costituite d'impercettibili risonanze, brusii, silenzi carichi di una sorta di tensione non decifrabile, sono già state evidenziate da Cristina Vignali-De Poli in relazione alla loro difficoltà di traduzione¹⁸⁸. Cfr. C. Vignali, *La parole de l'autre. L'écriture de Dino Buzzati à l'épreuve de la traduction*, Berna, Peter Lang, 2011.

¹⁸⁹ D. Buzzati, *Il grande ritratto...*, cit., p.59

stato sinora custodito da una burocrazia quasi kafkiana, i personaggi vedono acuirsi l'assurdità della situazione a causa di questo suono o spostamento d'aria indefinibile. La creazione di questa atmosfera spettrale anticipa la rivelazione per cui ad abitare la zona ci sarebbe una vera e propria anima, riproduzione-resurrezione di quella della defunta compagna dello scienziato Endriade.

Tutto ciò sembra rimandare all'idea di un vuoto vivo, identico a quello proposto da Klein nella mostra *Le vide*. Il vuoto dell'area che contiene il gigantesco computer sembra infatti intriso di sensibilità, di un qualcosa d'indefinibile eppure percepibile. L'anima di Laura infatti non viene solo ricreata e resuscitata all'interno dell'uovo ma s'irraggia all'esterno, inebriando della sua energia tutto l'ambiente che la ospita. Il meccanismo è identico a quello visto prima con i blu monocromi, capaci d'irraggiare la sensibilità artistica del loro creatore, poi, ancor di più, con l'esposizione del vuoto. L'anima di Laura sembra *stabilizzata* nella valle, proprio come la sensibilità pittorica di Klein all'interno della galleria Collette Allendy nel 1957 e in quella di Iris Clert nel 1958. L'influenza di Klein nell'architettura di questa atmosfera emerge anche tramite questo particolare tipo di percezione, caratterizzato da un'indecifrabilità sensoriale: si è visto come i personaggi del romanzo facciano esperienza di un tipo di percezione del tutto particolare, nuovo, d'impossibile definizione. Viene richiesto loro lo sforzo di percepire questa strana presenza al di là dei cinque sensi, poiché essi si rivelano insufficienti. Se il concetto d'indefinibile, di per sé, è riscontrabile in una buona parte della produzione di Buzzati, le associazioni sinestetiche evidenziate sembrano tese a rappresentare una presenza che sfugge ai cinque sensi, conferendole un potere sovranaturale. Anche quando percepiranno in maniera abbastanza chiara da essere comprensibile la "voce" di Laura, essa resterà impossibile da definire. Non se ne odono infatti vere parole o frasi, si tratta di una sorta di assimilazione diretta di concetti: "L'evidenza plastica delle emissioni è tale che non le frasi, perché frasi non sono, ma le idee si presentano nel buio come dei blocchi di cristallo."¹⁹⁰ L'esperienza fatta del linguaggio non passa per il normale canale uditivo ed è questo il motivo per cui essa rappresenta un altro elemento di similitudine con l'arte kleiniana: la voce di Laura, come l'immaterialità pneumatica dei blu monocromi o del vuoto kleiniano, dev'essere esperita al di là dei cinque sensi, tramite una percezione diretta e quasi sovranaturale. In Klein l'indefinibile è legato alla percezione della sensibilità che deve scaturire dai suoi monocromi o dai suoi spazi immateriali. Si tratta di un'aura quasi magica, di cui lo spettatore percepisce l'esistenza senza però comprendere quali siano i sensi che si attivano per garantirne la fruizione. L'artista francese insiste sull'elogio dell'indefinibile anche in relazione a quello che considera il suo maestro, ossia Delacroix, per il

¹⁹⁰ *Ivi*, p. 98.

quale il merito massimo della pittura consisteva proprio in ciò che non veniva chiaramente esplicitato o messo a fuoco, rimanendo dunque enigmatico. In particolare:

Yves Klein fa appello a un'osservazione di Delacroix. «Guai al quadro che non mostri nulla al di là del finito, il segreto del quadro è l'indefinibile - per prospettare la pittura come «una sorta di realismo mistico». Egli auspica la manifestazione della presenza di un sensibile pittorico senza che si debba ricorrere al visibile, per generazione spontanea.»¹⁹¹

Il concetto è legato all'arte kleiniana poiché essa tende alla più totale astrazione, all'abolizione della materialità, e in virtù di ciò l'esperienza che si fa di questo tipo di prodotto artistico non può passare per la vista o il tatto:

Invisibile e intangibile, questa smaterializzazione del quadro deve agire [...] con molta più efficacia dei comuni quadri fisici o dei comuni quadri rappresentativi, i quali, sempre che siano dei buoni quadri, sono anche dotati di questa essenza pittorica particolare, di questa presenza affettiva, in una parola, di questa sensibilità, trasmessa tuttavia attraverso la suggestione dell'intera apparenza fisica e psicologica del quadro, linee, contorni, forme, composizione, contrasti cromatici, ecc. Non esistono, a questo punto, più mediazioni: ci si trova letteralmente impregnati dallo stato sensibile pittorico determinato e stabilito a priori dal pittore nello spazio dato, ed è una percezione-assimilazione diretta e immediata, senza più alcun effetto né trucco né arbitrio.¹⁹²

Infine, all'effetto della voce afona viene conferito un potere quasi lenitivo: “Perché, sopra ogni altra percezione, restava, nei presenti, come dopo certe musiche, un senso incomprensibile di appagamento e di freschezza, una disposizione alla benevolenza e al riso.”¹⁹³ La presenza invisibile è quindi chiaramente percettibile e si manifesta mediante effetti evidenti, sia sugli uomini che sugli animali, spesso depositari di una consapevolezza superiore nell'opera buzzatiana, come avremo modo di evidenziare nel secondo capitolo. L'oggetto di questa percezione, di fatto, è l'anima stessa del Numero Uno, o meglio il suo irraggiamento, in una dinamica che sembra quindi molto simile alla stabilizzazione della sensibilità pittorica immateriale ideata da Klein. Nello spiegare il tema chiave dell'esposizione del vuoto, Klein, relativamente alla fruizione da parte del “lettore”, spiega che “deve trattarsi di una percezione-assimilazione *diretta* ed immediata senza più nessun effetto, né trucco, né frode, *al di là dei cinque sensi*, nel campo comune dell'uomo e dello spazio: la sensibilità.”¹⁹⁴

¹⁹¹ D. Riout, *L'arte del Ventesimo secolo...*, cit., p. 273

¹⁹² Y. Klein, *Verso l'immateriale dell'arte*, a cura di G. Prucca, Miano, O barra o edizioni, 2009, p.27.

¹⁹³ D. Buzzati, *Il grande ritratto...*, cit., p.56.

¹⁹⁴ Y. Klein, *Verso l'immateriale dell'arte....* cit., p. 27

1.4.2 Un lessico kleiniano

Se nel modo in cui veniva affrontata la concezione del corpo risultava evidente l'influenza del pensiero di Klein, per via della funzione di recipiente che ogni oggetto può avere, a prescindere dalla sua forma e dalla sua materia, la concezione di anima e l'idea di una sua possibile percezione che qui emerge risulta ancor più legata al pensiero kleiniano. Proprio il concetto di sensibilità appena citato, attorno a cui ruota l'opera dell'artista francese, sembra trovare uno spazio nel romanzo. Nell'opera il termine 'sensibilità' assume un ruolo chiave nel momento in cui l'argomento della creazione dell'anima viene finalmente a galla. Esso compare una prima volta in relazione alla facoltà di comprendere la "informe voce" della macchina che solo alcuni riescono a decifrare poiché si configura come voce afona e priva di parole.

Ecco allora che per comprendere un simile linguaggio occorre, al di là del convenzionale canale uditivo o visivo, un particolare tipo di sensibilità: «È il rumore stesso del pensiero, una sensazione strana, entusiasmante. Del resto, il capire o il non capire dipende da una sensibilità speciale»¹⁹⁵. Essa risulta dunque identica a quella particolare qualità ricettiva che Klein chiedeva ai suoi "lettori". Ancor più emblematico è il modo in cui Endriade utilizza il termine nel corso del lungo monologo centrale del romanzo, in cui viene svelata la volontà di creazione dell'anima extracorporea:

«Da principio, chi eravamo? Protozoi, celenterati. La *sensibilità* esisteva, ma rudimentale. Lo spirito, quello che viene chiamato spirito, non era ancora nato. O meglio era una fiammella così minuscola, timida e vacillante che la differenza col mondo vegetale si notava a stento.»¹⁹⁶

Dunque ad una sensibilità rudimentale corrisponde uno spirito ancora in fase embrionale, appena più sviluppato di quello vegetale. La relazione tra sensibilità e spirito ha dunque origine nell'alba dei tempi, e con il passare degli anni, spiega lo scienziato, all'aumentare dell'uno corrisponde uno svilupparsi dell'altra: «Ecco, col passare dei millenni, a poco a poco l'evoluzione, il progresso delle facoltà razionanti o per lo meno dei riflessi condizionati, o per lo meno della *sensibilità*... Mi spiego?». ¹⁹⁷ Il termine assume quindi la valenza di nucleo originario dell'anima. Endriade cerca di arrivare alla fonte del problema, come sottolinea l'espressione "per lo meno" in anafora. Questo climax discendente sulla scala della razionalità, trova un suo corrispondente a senso invertito poche righe oltre: si parla dello sviluppo del cervello, del sistema nervoso e della complessiva sensibilità, che porta alla nascita di quel fenomeno inspiegabile che è l'anima:

¹⁹⁵ D. Buzzati, *Il grande ritratto...*, cit., p.59.

¹⁹⁶ *Ivi*, p.56

¹⁹⁷ *Ivi*, p.62.

«Sviluppandosi in modo abnorme il cervello dell'uomo, e il suo sistema nervoso, e la complessiva sensibilità, a un certo punto... A un certo punto, caro collega, è entrato in scena un elemento imponderabile, un prolungamento incorporeo del corpo, un'escrescenza *invisible eppure sensible*, una protuberanza che non ha precise dimensioni, peso, forma, che scientificamente parlando non sappiamo con sicurezza neanche se esista. Ma che ci dà tanto filo da torcere: l'anima!»¹⁹⁸

Le diverse espressioni ossimoriche sottolineano l'assurdità ed il mistero legato a tale genesi, derivante comunque dallo sviluppo della "complessiva sensibilità". Essa viene quindi presentata come l'antenato dello spirito, un elemento che lo precede dal punto di vista temporale, che costituisce lo schizzo del disegno che verrà, ma contemporaneamente è la più elevata delle facoltà, quella che più si avvicina al mistero del soffio vitale, l'ultimo elemento di raziocinio prima che la questione sfoci nel mistero dell'anima vera e propria. La sensibilità rappresenta dunque il *trait d'union* tra le facoltà razionali e quelle inspiegabili, quasi magiche, dello spirito.

Tuttavia, più ancora che la ricorrenza del concetto di sensibilità, alcuni riscontri intertestuali sembrano confermare la presenza di concetti kleiniani nel romanzo. Alcune espressioni presenti nell'opera, infatti, tornano in maniera identica nelle pagine dedicate da Buzzati a Klein, sia nelle recensioni dedicate alla sua opera che nella già citata conversazione con Panafieu.

In primo luogo torna nel romanzo quel concetto d'*irraggiamento* già evidenziato nell'analisi del *Sapone magico* che, come già accennato, l'artista francese pone al centro del suo pensiero: è il motivo per cui cerca la lucentezza del colore attraverso la resina Rhodopas M, è ciò che deve quindi essere sprigionato dai blu monocromi, è quanto deve essere percepito nel vuoto pneumatico, carico di un'energia invisibile. Nella conferenza del 1959, sarà lo stesso Klein a spiegare l'importanza del concetto, in questo caso in relazione alla mostra *Le Vide*:

Cet état pictural, invisible dans l'espace de la galerie, doit être en tous points ce que l'on a donné de mieux jusqu'à présent comme définition à la peinture en général, c'est-à-dire, rayonnement. Invisible et intangible, cette immatérialisation du tableau doit agir, si l'opération de création réussit, sur les véhicules ou corps sensibles des visiteurs de l'exposition avec beaucoup plus d'efficacité que les tableaux visibles, ordinaires et représentatifs habituels, qu'ils soient figuratifs ou non figuratifs ou même monochromes.¹⁹⁹

Nel romanzo buzzatiano il concetto d'*irraggiamento* (o irradiazione, in un'occorrenza) è utilizzato proprio per spiegare la capacità di Laura di liberare nell'aria l'essenza immateriale della sua anima: prima esso è associato alla strana percezione dei personaggi: "Era come se dall'intero complesso della macchina, dalla vastità totale dell'apocalittico vallone, scaturisse un brusio di vita,

¹⁹⁸ *Ivi*, pp.62-63

¹⁹⁹ Yves Klein, *Conférence à la Sorbonne* (1959), in « *Le Dépassement...* », cit., p.134.

vibrazione delle profondità, irraggiamento indefinibile.”²⁰⁰ Poi il concetto è esplicitato da Endriade, nel momento in cui svela l’intento ultimo della sua creazione: non un geniale computer, bensì una vera e propria anima. Essa non sarà solamente ricreata all’interno di un apparato tecnologico, ma si *irradierà* all’esterno di esso: “E quel giorno non sarà il più glorioso della storia? E allora dalla macchina si *irradierà* una potenza spirituale che il mondo mai conobbe, un flusso irresistibile e benefico.”²⁰¹ Il termine torna anche in relazione alla creazione dell’*uovo*, l’involucro di vetro che contiene il segreto della creazione di quell’anima, segreto che il collega di Endriade, Aloisi, ha portato con sé nella tomba:

Ora il ganglio escogitato da Aloisi, la cellula della personalità, l'uovo di vetro che dicevo, l'intima essenza della creatura, sarebbe entrato in azione. Di là, attraverso l'automatico equilibrio dei compensi inerziali, si sarebbe *irraggiato* il lume della coscienza, con la capacità di godere e di soffrire.²⁰²

Buzzati avrà modo di dimostrare di sapere bene che il concetto d’irraggiamento è legato all’opera kleiniana: nel dialogo con Panafieu in relazione al mondo dell’arte, che abbiamo già citato, lo scrittore parla proprio di questa capacità d’irraggiamento che cose e persone possono avere. Proprio il successo dell’arte di Klein, come visto, è legato per Buzzati a questo concetto: se le sue opere hanno successo “È perché *irraggiano* onde spirituali.”²⁰³

Non solo: tale irraggiamento crea una sorta di flusso di energia, che, come visto dalle precedenti analisi testuali, crea un particolare effetto nei personaggi, che riescono così a percepire una presenza invisibile, a cogliere l’esistenza di una forma di vita tramite una sensazione indefinibile. Lo scrittore sa bene che un simile concetto è strettamente legato al vuoto pneumatico di Klein, tanto che le stesse espressioni utilizzate per la creazione dell’atmosfera nel romanzo si ritrovano anche nell’articolo con cui egli salutò la prematura scomparsa dell’artista francese. Si noti la similitudine dei concetti e delle espressioni riportate nei due casi:

²⁰⁰ D. Buzzati, *Il grande ritratto...*, cit., p.52.

²⁰¹ *Ivi*, p.58.

²⁰² *Ivi*, p.73.

²⁰³ D. Buzzati, *Un autoritratto...*, cit., p. 227.

<p>Il grande ritratto</p> <p>Ma, più che il suono, o il rombo, o il respiro, si percepiva una presenza, <i>un invisibile flusso</i>, una forza latente e compressa, quasi che sotto l'involucro di tutte quelle costruzioni riposasse un'armata di reggimenti e reggimenti, o meglio, fosse disteso, in dormiveglia, un gigante dei miti, dalle membra come montagne; o, meglio ancora, un mare, di tiepida carne giovane e viva, che lievitasse.²⁰⁴</p> <p>«questa Laura artificiale, che Aloisi ed io abbiamo costruito felice, allegra, spensierata, che <i>spande</i> intorno – se ne sarà accorta, spero – un <i>flusso</i> di letizia, di vitalità, di giovinezza [...]»²⁰⁵.</p> <p>“E allora dalla macchina si <i>irradierà</i> una potenza spirituale che il mondo mai conobbe, un <i>flusso</i> irresistibile e benefico.</p>	<p><i>Addio al folletto</i></p> <p><i>Ecco il suo capolavoro massimo, fatto esclusivamente di vuoto, il vuoto di cui egli era il signore. Non esisteva più la tela, non esisteva più il colore, non esisteva neppure la sua presenza fisica, il fatto artistico si dissolveva nel nulla assoluto e nessuno al mondo doveva venire a saperlo. Paradosso? Scherzo? Senza forse rendersene conto, Peter Pan, con questi inafferrabili sortilegi, esprimeva forse la tentazione dell'abisso, il demone della totale distruzione che serpeggia nell'arte dei nostri giorni. Un puro presentimento, un appello telepatico, un invisibile flusso di pensiero sparso nell'aria.</i>²⁰⁶</p>
--	---

Il parallelismo è evidente dunque non solo a livello concettuale ma anche sul piano delle scelte lessicali. Si può dunque concludere che Buzzati, in questo caso, abbia utilizzato *Il grande ritratto* come sorta d'ipotesto per la creazione dell'articolo, confermando così la teoria di una forte relazione, anche sul piano lessicale, tra il romanzo e il pensiero di Klein.

Un'ulteriore conferma la si evince dal già citato capitolo *Arte e magia*²⁰⁷ del dialogo con Panafieu, in cui il concetto d'invisibile flusso di energia torna nuovamente proprio in relazione a Klein. Buzzati dichiara di essere rimasto affascinato dalle riflessioni di Ferdinand Lion sulle forze spirituali, relative in particolare a quel «flusso di energie spirituali»²⁰⁸ che il critico sosteneva si sviluppasse attorno allo scrittore Thomas Mann, il quale rifletteva come uno specchio i pensieri, le energie di tutti i suoi lettori e ammiratori. Si tratta di un fenomeno che, a detta di Buzzati, come già

²⁰⁴ D. Buzzati, *Il grande ritratto...*, cit., p.58.

²⁰⁵ *Ivi*, p.87 (corsivi nostri).

²⁰⁶ D. Buzzati *Addio al folletto*, in “Corriere della Sera”, sabato 9 giugno 1962.

²⁰⁷ D. Buzzati, *Un autoritratto...*, cit., p.225

²⁰⁸ *Ivi*, p.226.

riportato sopra, non può dipendere solo da un bombardamento mediatico del pubblico nei confronti di una qualsiasi cosa o persona: deve essere sostenuto da un particolare talento, dal genio, deve intervenire la magia, motivo per cui ciò era possibile nel caso di Klein.

Questo “triangolo” intertestuale non solo conferma l’utilizzo di alcuni concetti kleiniani nella costruzione dell’ambientazione “pneumatica” dell’opera, ma potrebbe anche aiutare a comprendere il cambio di titolo da *Il grande incantesimo* a *Il grande ritratto*. Esso potrebbe essere dovuto allo stretto rapporto individuato dall’autore tra il mondo magico e quello artistico in virtù della potenza evocativa di quest’ultimo, che può sprigionare tramite ‘sortilegi’ forze quasi soprannaturali (lo si è visto anche nel caso del valore metaforico del *Sapone magico*).

Non è un caso allora che Klein sia l’emblema di quel rapporto tra “arte e magia”, titolo del capitolo dell’Autoritratto dedicato a questi argomenti: folletto, mago, signore del vuoto, egli crea un punto di convergenza tra questi due campi grazie alle sue “operazion[i] di occultismo artistico.”²⁰⁹

La scelta del titolo può allora essere letta in questa chiave, confermando la provenienza artistica dell’ispirazione e mettendo in luce la volontà di Buzzati di rifarsi al pensiero dell’artista francese. Per creare un romanzo in cui la dimensione spaziale e l’atmosfera in generale celano il mistero di un’inaudita forma di vita egli rievoca quel tipo di spazio pneumatico, vivo, indefinibile proposto da Klein, secondo cui “una densità sensibile astratta, ma reale, esisterà e vivrà in sé e per sé nei luoghi vuoti solo in apparenza”²¹⁰.

Si pensi, infine, a quanto questa riflessione di Klein – riportata in data successiva alla pubblicazione del *Grande ritratto*, ma che non fa altro che riprendere e riassumere riflessioni che già da anni costituivano il pensiero dell’artista francese – sembri rappresentare l’atmosfera del romanzo buzzatiano:

Voglio essere un uomo sano, solido, normale, normalissimo nella natura tangibile, e vivere con la massima sensibilità, con la massima fiducia, costantemente nella gioia immensa di essere la vita stessa, la vita eterna, e andare incontro, proprio come i pittori figurativi impressionisti e tutti coloro che hanno amato la vita semplice e piena di poesia vera ed onesta, al modello, con il cavalletto, i colori e le tele sottobraccio. Ovviamente, durante la mia passeggiata, mi dirigerò verso un modello che sarà lo spazio, lo spirito puro, ma che è della stessa natura della campagna o della spiaggia meravigliosa amate dai nostri veri pittori di un tempo; lì, creerò allora un quadro immenso, immateriale, di una staticità stabile ineguagliabile e irradiante movimento reale [...].²¹¹

²⁰⁹ D. Buzzati, *Sortilegio a Notre-Dame*, cit.,

²¹⁰ Y. Klein, *Verso l’immateriale dell’arte...*, cit., p. 27.

²¹¹ La citazione originale è parte dell’insieme dei testi raccolti in *L’avventure monochrome*, progetto di Klein che avrebbe dovuto convergere in *Mon livre*, libro “immateriale” mai realizzato, di cui esistono alcuni estratti tra gli archivi della fondazione Yves Klein a Parigi. Per approfondire si veda Nicolas Charlet, *Les Écrits d’Yves Klein*, Paris, Luna-Park Transédition, 2005. La citazione in italiano è tratta da Y. Klein, *Verso l’immateriale dell’arte...*, cit., p.63.

Capitolo II

Vuoti, silenzi e un peculiare tipo d'inquietudine

1.1 Due tipi di vuoto

Altri vuoti, oltre a quello pneumatico che egli conobbe attraverso la produzione artistica di Klein, sembrano giocare un ruolo chiave nell'opera buzzatiana. La rappresentazione del vuoto costituisce infatti un vero e proprio filo rosso nella produzione dell'autore, riscontrabile, come si vedrà nel presente capitolo, tanto in termini tematici che stilistici. Assenze, mancanze, omissioni, silenzi sono solo alcuni dei principali fattori che alimentano il particolare tipo di vuoto presente nell'opera buzzatiana, cui è associato, come si vedrà, anche un particolare tipo d'inquietudine. Diverse sono le angolature da cui guardare a questo concetto. Il vuoto ha in primo luogo i connotati di quella mancanza di senso della vita tipicamente esistenzialista, com'è infatti stato a più riprese già sottolineato,²¹² e come può essere confermato dalla stima nei confronti di Camus, uno dei padri dell'esistenzialismo francese.²¹³

Il discorso buzzatiano sarà impegnato ad esprimere in forma narrativa, non tanto quel senso di pienezza che nasce dalla lotta per la conquista dell'Assoluto, quanto, più in sintonia con le idee dell'esistenzialismo filosofico, il *vuoto* che scatta dalla consapevolezza dell'irraggiungibilità dell'Assoluto.²¹⁴

È dunque evidente come ciò apra alla possibilità di letture spesso allegoriche, in cui la materialità del nulla rimanda alla mancanza di senso della vita, all'impossibilità di trovare un conforto, una soluzione, una risposta. “Les histoires que conte Buzzati semblent naître à fleur de vie, à fleur de rue, mais souvent l'anecdote s'épanouit en symbole, et tout symbole, s'il reste implicite, constitue un non-dit, un vide du sens.”²¹⁵

Tuttavia più che identificare il vuoto come semplice nulla, per quanto allegorico ed esistenziale esso possa essere, ciò che in questa sede ci proponiamo di evidenziare è il modo in cui questo concetto sia presente in maniera trasversale e in diverse forme, fungendo così da filo rosso della poliedrica produzione buzzatiana.

²¹² Cfr. A. Lagona Gion, *La réalité existentielle sous le fantastique chez Buzzati*, in “Cahiers Dino Buzzati”, n.3 Paris, Laffont, 1979, pp.20-70; M. Suffran, *L'intuition métaphysique dans l'œuvre de Dino Buzzati*, in “Cahiers Dino Buzzati”, n.1, 1977, Paris, Laffont, pp.67-84.

²¹³ M. Suffran, *Buzzati et Camus. Le désert et le royaume*, “Magazin littéraire 336, 1995, pp.57-60.

²¹⁴ T. Perusko, La presenza e le forme dell'allegorico nei racconti fantastici di Dino Buzzati, in “Studia romanica et anglica zagrabiensia”, XLI, 1996, pp. 57-68: p.59.

²¹⁵ R. Ricatte, *Les symboles et le vide*, in **Poétique**, avril 1991, pp.152-161: p.155.

Analizzeremo dunque in primo luogo i differenti volti che il vuoto può assumere a livello concettuale, ossia i diversi modi in cui esso può essere percepito da personaggi e lettori. Evidenzieremo la ricorrenza di una particolare struttura, definibile come “struttura a pozzo”, nella quale sembra che la trama giri attorno ad un’assenza. Tra gli effetti che il vuoto può avere, c’è anche un particolare tipo d’inquietudine su cui ci soffermeremo per tentare di mostrare come essa, quanto e forse più del perturbante freudiano, permei della sua presenza molte trame dell’autore, in particolare in relazione al rapporto tra uomo e animale. Continueremo poi con lo studio di quelle particolarità stilistiche che sul vuoto sembrano fondarsi: elisioni, reticenze, silenzi e non detti, mostrando come spesso l’insistenza su queste particolarità formali abbia un riscontro anche sul piano del contenuto. Concluse queste riflessioni, passeremo a mostrare i diversi modi in cui il vuoto si declina in altri media rispetto a quello narrativo. In primo luogo analizzeremo la presenza del concetto nella produzione grafica, attraverso il riferimento ad alcuni celebri disegni dell’autore, talvolta utilizzati anche come copertine dei suoi libri (sebbene non sempre con ottimi risultati). In secondo luogo, per concludere il capitolo, tratteremo la presenza del vuoto nella produzione teatrale, proponendo un’analisi incentrata tanto sulle assenze verbali quanto su quelle sceniche.

Un’importanza particolare in relazione a tale tema la ha, naturalmente, lo spazio che rappresenta il vuoto per eccellenza: quel deserto che l’autore tanto amava²¹⁶. Addirittura Buzzati sostiene che esso sia in grado di suscitare in lui emozioni persino più forti dell’altro luogo tipicamente buzzatiano: la montagna. Solamente nel deserto, sostiene lo scrittore, si è sentito veramente felice.

«E il deserto ti ha dato un autentico momento di felicità, anzi, l'unico momento di vera e profonda felicità che tu hai avuto nella tua vita?»
«Sì. C'è stato un momento solo, nella mia vita, in cui mi sono detto: « Ma adesso, tu non sei felice?... Sì, sono felice»... Così ho dovuto rispondere allora: era in Africa, durante un giro che ho fatto con quel gruppo di cavalleria indigena di cui ti parlavo. Ed era un pomeriggio. Si cavalcava alle falde di una specie di vulcano, in un paesaggio meraviglioso, meraviglioso nel senso africano, cioè di mistero e di solitudine.»²¹⁷

Soffermarsi sull’importanza del deserto nell’opera buzzatiana, vista l’evidente mole di possibili esempi, sarebbe inutile. Ciò che in questa sede ci preme sottolineare è che uno dei motivi che maggiormente lega l’autore a questo paesaggio è il potere evocativo in esso contenuto, dovuto proprio alla sua vacuità. “Supponiamo: nel deserto c’è un piccolo cono alto mezzo metro, ora, sai

²¹⁶ In relazione agli spazi “troppo aperti” e per questo generatori di angoscia nell’opera buzzatiana, Delphine Gachet ha parlato appunto di un *fantastique du vide*. Cfr. D. Gachet, *Brion-Buzzati. Regards croisés sur deux maîtres du fantastique. Textes rassemblés et commentés par Agnès Brion et Delphine Gachet*, in “Quaderni del Centro Studi Buzzati”, 9, 2018, Pisa-Roma, Fabrizio Serra Editore.

²¹⁷ D. Buzzati, *Un autoritratto...cit.*, p.51.

cosa succede?... Quello li acquista la potenza di un'alta montagna. [...] Siccome non esiste altro a perdita d'occhio su questa immensa distesa piatta, qualsiasi rilievo acquista dimensioni insolite...”²¹⁸

Ne consegue l'idea che in ogni momento, dal nulla, possa emergere qualcosa,²¹⁹ una suggestione che genera quel senso dell'attesa che caratterizza infatti il romanzo capolavoro dell'autore e che del deserto porta il nome:

Secondo me quello che soprattutto fa impressione nel deserto è il senso dell'attesa. Uno ha la sensazione che debba succedere qualche cosa, da un momento all'altro. Proprio lì, scaturito dalle cose che si vedono.” [...] “Sì. Per me i paesaggi del deserto sono la cosa più bella del mondo. Più bella ancora delle montagne, almeno come potenza spirituale.”²²⁰

Le parole dell'autore in merito al deserto servono a portare alla luce una delle peculiari concezioni di vuoto che emerge nella sua opera. Analogamente a quanto visto con il vuoto pneumatico di matrice kleiniana, il vuoto del deserto non è assenza ma sempre potenza: ospitare il vuoto significa sempre contenere potenzialmente qualsiasi cosa. Una simile lettura può aiutare a comprendere quelle tipiche situazioni di mistero in cui personaggio e lettore sono sospesi tra attrazione e paura verso uno spazio ignoto dove spesso il vuoto ha un ruolo chiave. Un esempio è il breve racconto *Fondo del letto*, in cui l'autore parla delle paure fanciullesche, tema ricorrente nella sua opera, nei seguenti termini:

Certe sere, a quei tempi, entrati che si era nel letto, con la luce ancora accesa, ci si ficcava completamente sotto le coperte e strisciando tentavamo di esplorare le *negre cavità più profonde*, là dove dormendo si tengono i piedi e anche più avanti. Ivi sono le massime tenebre senza remissione, così fisse e totali che ci spaventavamo. Che cosa c'era laggiù in fondo? Smisurate caverne? Una porticina segreta che immetteva nel giardino del re? Un drago addormentato? E aveva realmente un termine la cavità? (Questo era il pensiero più inquietante.) Oppure non si sarebbe mai riusciti a raggiungere la fine e, avventurandoci troppo, avremmo rischiato di non poter tornare più indietro? Appena sprofondati nel buio, tutto il rimanente, la casa, i genitori, la scuola, la bicicletta diventavano estremamente lontani. Si era all'estero, senza esagerazioni. Qualche volta, per esserci spinti molto addentro nell'abisso, veniva il batticuore. *In quel buio cavernoso tutto era possibile.*²²¹

L'ignoto è dunque collegato al vuoto poiché è da esso che tutto può fuoriuscire. Una simile concezione è d'altra parte simile a una visione metafisica del mondo, come può evincere dalle parole di De Chirico:

²¹⁸ D. Buzzati, *Un autoritratto...*, cit., p.49

²¹⁹ Scontata, ma doverosa, l'associazione di questo legame tra spazio e attesa con la celeberrima definizione di cronotopo di Bachtin. Cfr. M. Bachtin, *Estetica e romanzo*, Torino, Einaudi, 1975.

²²⁰ D. Buzzati, *Un autoritratto...*, cit., p.49.

²²¹ D. Buzzati, *Il fondo del letto*, in “In quel preciso momento”, Milano, Mondadori, 1963, p.43.

L'opera d'arte metafisica è quanto all'aspetto serena; dà però l'impressione che qualcosa di nuovo debba accadere in quella stessa serenità e che altri segni, oltre a quelli già palesi, debbano subentrare sul quadrato della tela. Tale è il sintomo rivelatore della profondità abitata. Così la superficie piatta d'un oceano perfettamente calmo ci inquieta non tanto per l'idea della distanza chilometrica che sta tra noi e il suo fondo quanto per tutto lo sconosciuto che si cela in quel fondo.²²²

Potremmo dunque definire questo tipo di vuoto come “vuoto di potenza”, cioè un vuoto solo apparente ma carico, potenzialmente, di qualsiasi cosa positiva o negativa. A questo tipo di vuoto può essere ricondotto anche quello “pneumatico” analizzato in relazione al *Grande ritratto*: si tratta di un nulla apparente sotto il quale esiste un tipo di energia o di presenza sconosciuta. D'altra parte, come si è detto, Klein sosteneva che il suo fosse un nulla che affermava il tutto possibile.

Vi è però anche un altro tipo di vuoto, che si nota in un certo senso al negativo, cioè per opposizione all'aspettativa di una presenza. Esso è caratterizzato dal senso di mancanza di una persona o una cosa specifica: la delusione, cioè, di non trovare ciò che ci si attendeva. Per spiegare meglio il concetto, sarà utile rifarsi direttamente alle parole dell'autore che, nel commentare positivamente *Donna Rosita nubile* di Garcia Lorca, mostra un apprezzamento legato a quegli stessi temi che si ritrovano nella sua opera. In questo modo, attraverso tale recensione, possiamo di fatto leggere un campionario dei temi buzzatiani in cui compare proprio l'idea di vuoto cui si accennava:

La fuga irreparabile degli anni che si consumano senza che neanche si riesca a contarli. [...] L'inquietudine che danno le prospettive dei muri nuovi i quali cancellano i panorami della nostra fanciullezza. *Il vuoto che si apre nella casa quando si aspetta sempre di riudire il solito passo e invece il passo non si ode più, non c'è più quella voce, né la figura amata, la morte l'ha in modo incomprensibile cancellata via.* C'è la solitudine dell'uomo che si accorge come il suo dolore sia solamente suo e non potrà mai essere spartito con il prossimo, neppure con le persone che ci adorano; come un'isola da cui è vietato uscire. E c'è il sogno stesso della vita, che tutti abbiamo fatto e che, crescendo, vediamo a poco a poco impallidire e un bel giorno, guardandoci indietro, ci accorgiamo che ormai non c'è più assolutamente alcuna possibilità che si compia. E tuttavia continuiamo per la strada con l'usuale passo, e sorridiamo come al solito, e mangiamo e lavoriamo, e andiamo a divertirci benché si sappia che tutto è inutile, il tempo buono l'abbiamo lasciato perdere e mai potrà tornare.²²³

Ecco dunque che ai classici temi della fuga del tempo, dell'inquietudine, della morte e della solitudine, si affianca proprio quello del vuoto, dato dall'assenza di qualcosa che si spera, si attende

²²² G. De Chirico, *Il meccanismo del pensiero. Critica, polemica, autobiografia*, 1911-1943, a cura di M. Fagiolo, Torino, Einaudi, 1985, pp.86-87

²²³ D. Buzzati, *Molte riserve si possono fare su "Donna Rosita nubile" di Garcia Lorca: ma almeno abbiamo ritrovato la poesia*, «Bis», III, n.22, 3 giugno 1950.

ma non si trova. Si tratta dunque di un vuoto diverso da quello precedentemente descritto: un vuoto che si può notare quando contraddice la presenza di ciò che si sperava o attendeva, quando si presenta al posto di un dato elemento, un vuoto “di mancanza”.

Una situazione di questo tipo è quella descritta nel capitolo XVIII del *Deserto*. Giovanni Drogo, preso congedo dalla Fortezza, torna alla sua città natale, non trovando però la felicità sperata:

Seduto in salotto, mentre tentava di rispondere alle tante domande, sentiva mutarsi la felicità in tristezza svogliata. *La casa gli pareva vuota in confronto ad un tempo*, dei fratelli uno era andato all'estero, un altro era in viaggio chissà dove, il terzo in campagna.²²⁴

L'idea del vuoto che emerge in confronto a qualcosa è qui addirittura esplicitata: la casa è vuota perché, in confronto a quando era abitata dalla famiglia al completo, si riempie del silenzio lasciato da coloro che sono partiti e di cui quindi si sente la mancanza. La situazione è estesa anche agli amici che Drogo ritrova o cerca di ritrovare in giro per la città:

Straniero, girò per la città, in cerca di vecchi amici, li seppe occupatissimi negli affari, in grandi imprese, nella carriera politica. Gli parlarono di cose serie e importanti, stabilimenti, strade ferrate, ospedali. Qualcuno lo invitò a pranzo, qualcuno si era sposato, tutti avevano preso vie diverse e in quattro anni si erano già fatti lontani. Per quanto tentasse (ma anche lui forse non era più capace) non riusciva a far rinascere i discorsi di un tempo, gli scherzi, i modi di dire. Girava la città in cerca dei vecchi amici - ed erano stati molti - ma finiva per ritrovarsi solo su un marciapiedi, con tante ore vuote davanti prima di far venire la sera.²²⁵

Potremmo allora definire il “vuoto di mancanza” come una voragine che si apre nell'animo nel momento in cui ci si rende conto che un'assenza ha preso il posto di qualcuno o qualcosa, oppure, più in generale, come un'aspettativa disattesa poiché non si trova o non si ottiene ciò che ci si era prefigurato. Gli esempi sarebbero innumerevoli e vanno dalle varie attese rimaste vane alle numerose disillusioni che costellano e caratterizzano l'opera buzzatiana. Estendendo (ma non di molto) il concetto, si giunge anche a spiegare in questi termini il tema dell'atto mancato (protagonista nel *Barnabo delle montagne* e nel *Deserto dei Tartari* oltre che in una cospicua mole di racconti): esso si configura infatti come qualcosa che, seppur atteso e preparato, non si riesce a compiere, disattendendo le aspettative. A prescindere dal tipo di vuoto che si vuole rappresentare, si può notare la ricorrenza di una particolare struttura narrativa volta proprio a mettere in evidenza un'assenza o

²²⁴ Id., *Il deserto dei Tartari...* cit., p.124.

²²⁵ *Ivi*, p.125.

una mancanza. In un passaggio dell'intervista con Panafieu, Buzzati riassume questi due concetti in riferimento ad un'immagine che ritiene particolarmente suggestiva:

E le sedie? Soprattutto quando nessuno ci è seduto...

Sì... sono molto espressive!

Perché?

Non per me soltanto. Ne ha anche approfittato molto De Chirico, e anche Savinio... E come l'impronta di una persona umana, come il suo negativo. Ed è polivalente, perché può sederci una signora, una ragazzina, una puttana, un arcivescovo.... C'è un quadro russo molto bello, non mi ricordo più da chi sia stato dipinto, in cui si vede Lenin, con, davanti a sé, una poltrona vuota, con la fodera gialla tutta arricciata come se un uomo si fosse alzato e avesse lasciato tutta la sua impronta.... Ovviamente l'allusione concerneva sia Trotskij sia qualche altro personaggio dell'epoca... Ed era un quadro bellissimo, proprio per la presenza di questa poltrona, che è molto più potente della presenza di Lenin...²²⁶

La poltrona o sedia vuota può essere suggestiva sia perché "polivalente", cioè potenzialmente pronta ad accogliere tanto una ragazzina quanto un arcivescovo, quindi come vuoto di potenza, sia perché "impronta" o "negativo" della persona umana (si comprende meglio in questo modo anche la suggestione verso le già citate antropometrie kleiniane). In particolare, l'immagine di Lenin fa sì che il vuoto assuma un significato storico e politico, addirittura epocale: il vuoto della poltrona ha un nome e un cognome, è un vuoto pieno, un vuoto di mancanza. È, questa, una struttura che Buzzati sembra sfruttare anche nei suoi testi: l'allusione a qualcosa che viene però negato è quasi un *topos* della sua produzione. Si tenterà di mettere in luce questo aspetto nel prossimo capitolo, sottolineando come ciò non sia esclusivo appannaggio del contenuto bensì coinvolga anche la struttura del testo.

1.2 Architettare il vuoto

Più che soffermarsi su aspetti tematici o simbolici già ampiamente analizzati, vorremmo evidenziare come il vuoto costituisca non solo un tema ricorrente (carico di un forte potere simbolico) ma anche una struttura narrativa. Sembra infatti che alcuni testi dell'autore siano costruiti proprio attorno al concetto di vuoto, come se tutto tendesse verso qualcosa che non c'è. Sembra quindi possibile parlare per l'opera di Buzzati di un'architettura a pozzo: spesso il vuoto attorno al quale la trama gira si presenta come il vero protagonista, come se il testo fosse costruito per metterlo in risalto. Si pensi per esempio alla costruzione del racconto *Inviti superflui*. Il testo è costituito da una serie di composizioni binarie date dall'espressione di un desiderio e dalla successiva immediata negazione dello stesso, per la fredda consapevolezza dell'impossibilità della sua realizzazione.

²²⁶ D. Buzzati, *Un autoritratto...*, cit., p.224.

Vorrei che tu venissi da me in una sera d'inverno e, stretti insieme dietro i vetri, guardando la solitudine delle strade buie e gelate, ricordassimo gli inverni delle favole, dove si visse insieme senza saperlo. [...] Ma tu - ora mi ricordo - non conosci le favole antiche dei re senza nome, degli orchi e dei giardini stregati. Mai passasti, rapita, sotto gli alberi magici che parlano con voce umana, né battesti mai alla porta del castello deserto [...]

E così di seguito:

Vorrei con te passeggiare, un giorno di primavera, col cielo di color grigio e ancora qualche vecchia foglia dell'anno prima trascinata per le strade dal vento, nei quartieri della periferia; e che fosse domenica. [...] Ci terremo semplicemente per mano e andremo con passo leggero, dicendo cose insensate, stupide e care. Fino a che si accenderanno i lampioni e dai casamenti squallidi usciranno le storie sinistre delle città, le avventure, i vagheggiati romanzi. E allora noi taceremo, sempre tenendoci per mano, poiché le anime si parleranno senza parola. Ma tu - adesso mi ricordo - mai mi dicesti cose insensate, stupide e care. Né puoi quindi amare quelle domeniche che dico, né l'anima tua sa parlare alla mia in silenzio, né riconosci all'ora giusta l'incantesimo delle città, né le speranze che scendono dal settentrione.

La costruzione binaria prosegue fino alla fine del testo. Ogni desiderio del narratore è subito negato da una proposizione avversativa e da una serie di correlazioni negative legate dalla congiunzione “né” che smontano, quasi frase per frase, tutto quanto inizialmente espresso dal “vorrei” che ripetutamente apre i periodi. Si tratta evidentemente di un vuoto di mancanza, di una continua frustrazione delle fantasie di felicità auspiccate dal narratore.

A questo caso particolare di affermazione e immediata negazione del desiderio fa eco tutto un insieme di testi che applicano un meccanismo molto simile, anche se talvolta presentato in maniera meno schematica. Inutile fare presente come il vuoto del *Deserto* e quello di *Un amore* seguano un'analoga struttura a livello macroscopico: l'assenza dei Tartari è di fatto l'ossatura della trama del primo, mentre l'inafferabilità di Laide, l'impossibilità del protagonista di vedere soddisfatta la sua attrazione verso di lei, costituisce l'essenza del secondo. È proprio in virtù di questa analogia tra le due trame che Gramigna, nella prefazione della raccolta Meridiani Mondadori *Romanzi e racconti*, ha sottolineato l'importanza del vuoto come fattore in cui risiede la qualità delle due opere. Secondo lo studioso, infatti, “la validità letteraria dei due libri risiede dunque, paradossalmente, in un identico vuoto.”²²⁷ D'altra parte, per l'importanza che il vuoto pneumatico assume nel *Grande ritratto*, come appena visto, crediamo che il ragionamento di Gramigna possa essere esteso anche a tale opera, che andrebbe così a comporre con le altre due una sorta di “trilogia” del vuoto dei romanzi buzzatiani. Senza insistere su concetti già largamente affrontati, vorremmo mettere in

²²⁷ D. Buzzati, *Prefazione*, in “Romanzi e racconti”, a cura di G. Gramigna, Milano, Mondadori, 1982, pp. XXXIII-XXXIV.

evidenza la frequenza di questo tipo di struttura nella narrativa dell'autore, tanto in relazione al vuoto di potenza quanto in relazione al vuoto di mancanza, come abbiamo voluto definirli. Quando non è una serie di desideri a trovare subito una loro pronta negazione, può essere un susseguirsi di domande a formare l'architettura del racconto, girando attorno al vuoto di una risposta non data, a una notizia non svelata.²²⁸ Talvolta, se la risposta viene fornita, essa mostra in verità l'infondatezza delle domande.

Si pensi ad esempio al racconto *Le finestre accese*. Tornando in una sua vecchia proprietà, un uomo nota la luce accesa nella finestra della sua camera da letto e si interroga su chi potrebbe essere. Immagina allora diverse possibili risposte, la cui incertezza è subito sottolineata dal fatto che si presentino in verità come delle interrogative:

Ma qualcuno era. Forse un amico, salito fin lassù ad aspettarmi, dopo essersi fatto aprire dalla portinaia? O dall'Oriente era tornato mio fratello e adesso sotto la familiare lampada sedeva pensieroso trovandosi in mezzo alle cose nostre, ai mobili ben conosciuti e sicuri, vicino ai libri letti con amore da entrambi, e qui egli trovava di aver scritto il suo nome a matita, qui una pagina era stracciata, dove la mano sua sette anni prima, a metà lettura, era stata colta dal sonno? O forse vegliava la mamma venuta apposta da lontano a mettere in ordine la stanza per il mio ritorno?²²⁹

La serie d'interrogative prosegue e costituisce di fatto la maggior parte del testo, fino a che l'uomo raggiunge infine la casa, svelando l'arcano:

Entrai nell'appartamento, trovai il silenzio, udii risuonare sordamente i miei passi, con l'inospitale eco delle case disabitate. Nella mia stanza non c'era anima viva, nessuno seduto sotto la lampada, proprio nessuno c'era ad aspettarmi, compresi che ero stato io a dimenticare accesa la luce.²³⁰

Nessuno, se non il silenzio, aspettava il protagonista. Siamo quindi di fronte ad un caso in cui vuoto di potenza e vuoto di mancanza si susseguono, poiché il secondo è conseguenza del primo: il vuoto che accoglie l'uomo al suo arrivo in casa ribalta allora le aspettative che egli si era creato, annullando il senso delle sue domande relative a chi potesse attenderlo.

Questo tipo di costruzione torna spesso anche in relazione al tema del viaggio. I viaggi dei personaggi buzzatiani risultano infatti spesso fallimentari, configurando così la meta (spesso non raggiunta) come utopia, intesa certamente anche come luogo meraviglioso ma prevalentemente come non luogo. L'intera architettura del racconto risulta allora costruita attorno a qualcosa che non

²²⁸ Si formano in questo modo molti dei racconti su cui torneremo nel corso del presente e del seguente capitolo, quali ad esempio *Qualcosa era successo*, *Anche loro*, *La notizia*, *Paura alla Scala*.

²²⁹ D. Buzzati, *Le finestre accese*, in "In quel preciso momento", Milano, Mondadori, 1963, p.4

²³⁰ *Ivi*, p.5

c'è, o che comunque è irraggiungibile. Si noti ad esempio come la struttura di *Uno che aspetta* risulti simile a quella analizzata in *Inviti superflui*: la trama è tutta costruita sulla promessa di un altrove remoto e felice, di qualcuno in grado di “toglierti ogni pena”²³¹. Analogamente a quanto visto in precedenza, alla serie di magnifiche promesse segue puntualmente un'avversativa in cui il narratore lamenta l'incapacità del personaggio di comprendere la bella opportunità “Ma tu, uomo, non sai. Continui qui a stentare la tua vita, ti intristisci, le prime rughe si sono formate sul tuo volto [...]”²³²

Con il progredire del racconto, il magico luogo portatore d'indicibili gioie si fa sempre più vicino: dalla remota città d'Oriente a Napoli, fino ad essere in una vicina provincia e infine addirittura dentro le mura domestiche. A nulla serve questo avvicinamento: il problema non è la distanza della meta, ma l'incapacità del personaggio di vedere l'opportunità:

Ma tu, uomo, non ti alzi nemmeno, non apri la porta, non accendi la luce, non guardi. Oppure, se vai, non lo vedi. Egli siede in un angolo, tenendo nella destra un piccolo scettro di cristallo, e ti sorride. Però tu non lo vedi. Deluso, spegni, sbatti la porta, torni di là, scuoti il capo infastidito da queste nostre assurde insinuazioni: fra poco avrai dimenticato tutto. E così sprechi la vita.²³³

Più in generale, sono molti i racconti di viaggio in cui si può notare uno schema analogo. Il viaggio si configura spesso come un'esigenza del personaggio, spinto dal desiderio di evadere dalla propria realtà per raggiungere un remoto altrove dove sarebbe custodite indicibili gioie. Sono diversi i modi in cui si manifesta il fallimento del viaggio: la promessa di una partenza sempre rimandata, l'impossibilità di raggiungere la meta anelata, la disillusione all'arrivo in un posto che si era immaginato meraviglioso e che invece non lo è.

Emblematico, già dal titolo, il caso di *Partenza sospesa*, che riportiamo per intero data la brevità (oltre che l'importanza per il nostro ragionamento):

La penna in sé ha voglia di lavorare, si vede, c'è dentro una inquietudine, una smania, basta osservare il gusto con cui disegna le prime lettere. Come cavallo tenuto lungo tempo nella scuderia che abbia nostalgia di correre. Da sola, così, sarebbe però insensato lasciarla andare! oltre che inutile. E il cavaliere non ha voglia. Egli siede sulla panca di legno dinanzi alla casa e guarda la strada bianca, lunga, meravigliosa forse, strada che si perde lontano; siede fumando. Perché non monta e parte? È vestito da viaggio, ha gli stivali, le provviste, il mantello, le pistole per la difesa personale, la carta geografica, la benedizione del vescovo, perché non parte? Lui considera la strada, la vede bianca e vuota, immagina come sarà laggiù in fondo, dietro la svolta. Pressappoco uguale, e ogni tanto una casa, e la casa assomiglierà molto a questa se non sarà peggio addirittura. Sempre così, insomma, pressappoco, fino alla fine. Perciò non parte.

²³¹ Id. *Uno che aspetta*, in “In quel preciso momento” ...cit., p.44

²³² *Ibidem*.

²³³ *Ivi*, p.46.

Sognando, siede sulla panca e guarda, e fuma. Scalpita, nella stalla, il cavallo impaziente e forte; e non riesce a capire.²³⁴

Si noti come in questo caso, in quanto metafora della pigrizia di scrivere, il viaggio assume una connotazione negativa già nella sua iniziale connotazione: non si aspira nemmeno a intraprendere il tipo di percorso in questione, perché non si farebbe altro che andare incontro a una certa delusione.

Se talvolta è la paura a bloccare il personaggio, lasciandolo ancorato al caro luogo domestico da cui staccarsi è troppo doloroso, altre volte sono invece degli ostacoli provenienti dall'esterno a interrompere il percorso del personaggio. Qualunque sia la causa e a prescindere dal modo in cui il viaggio fallisce, ciò che ne risulta è che al centro della storia si trova di fatto un grande vuoto e la trama risulta tutta costruita attorno a tale mancanza.

Anche in *Il grande viaggiatore* la partenza viene decisa ma poi abortita: il lapidario incipit (“Il grande viaggiatore deve partire e gli occorre la valigia nuova”²³⁵) dà il via alla struttura a pozzo, denunciando la mancanza che dovrà esser risolta. Prima ne discute con la moglie, poi deve fare i conti con il senso di colpa verso la casa: “tutto anche nell'interno della casa si dispone all'attesa della partenza assumendo quella speciale espressione che tutti sanno, piuttosto temibile: patetica, insinuante, con vari rimproveri e rimpianti e così via.”²³⁶ Ma la decisione è presa, il giorno dopo l'uomo va a comprare la valigia per poter partire:

Basta, lui il giorno dopo va a comprare la valigia, prima gli dicono che il tipo che lui cerca è esaurito e se ne aspettano dalla fabbrica per i prossimi giorni. Poi ammettono che complessivamente di valigie in genere sono piuttosto scarsi. Poi confessano che al momento non ne hanno neppure una, di nessun tipo. Poi restano in forse e si fanno ripetere. Insomma lui capisce che la parola valigia riesce a quelli assolutamente incomprensibile. Così per l'orario ferroviario. Così per il biglietto. Così per la stazione. Tutte le porte del viaggio si chiudono intorno a lui, che quindi, alla sera, siede come al solito sulla terrazza nel gran silenzio della notte, e sorride perché non si odono più fischi di treni in partenza né rombo di quadrimotori. Addio.²³⁷

Sembra in questo caso che il mondo si ponga l'obiettivo d'impedire la possibilità del viaggio: prima ciò avviene mediante l'atteggiamento degli oggetti all'interno della casa, teso a far sentire in colpa l'aspirante viaggiatore facendo passare il suo gesto per un abbandono, poi addirittura attraverso un'impossibilità di comunicazione con il mondo. Si noti infatti come la prospettiva del viaggio venga decostruita anche attraverso un problema di natura linguistica: al negozio nel quale il personaggio tenta di acquistare una valigia, i commessi non sanno di che oggetto si tratti, così

²³⁴ D. Buzzati, *Partenza sospesa*, in “In quel preciso momento...” cit., p.96.

²³⁵ Id., *Il grande viaggiatore*, in “In quel preciso momento...” cit., p. 205

²³⁶ *Ibidem*.

²³⁷ *Ibidem*.

anche per l'acquisto dei biglietti e per l'organizzazione in stazione: il mondo esterno non coopera e anzi impedisce attivamente al personaggio di portare a termine il suo scopo.

In altri casi, il desiderio di partire, prima dichiarato, viene poi rinnegato. È quanto rappresentato in *Mania dei viaggi*, in cui la prima metà del racconto – costituita dai desideri di grandi avventure, dalle suggestioni dei rumori dei treni verso chissà quale meravigliosa destinazione – viene poi contraddetta dalla seconda parte, in cui, di fronte alla possibilità d'intraprendere il viaggio, il personaggio si tira indietro:

Io partire? Proprio adesso? domanda. Perché partire? Non l'hai desiderato? gli diranno. Non volevi cambiare, non sognavi mondi diversi, bizzarre genti, non maledicevi la tua casa, il letto, la città? Esaudito tu sei, signore. Neppure i potenti della terra potranno andare più lontano di te. Il massimo ti è stato concesso. I viaggi di Marco Polo e di Stanley sono passeggiate al paragone. Su muoviti, questa è l'ora stabilita. Ma lui non si muove, balbetta, bela. Dicevo così per dire - si giustifica - alle volte si scherza, c'è stato un malinteso.²³⁸

La sua riluttanza a partire sarà portata al parossismo, non senza ricordare l'antipatia del luogo domestico precedentemente dichiarata:

Ma lui dice di no, batte i piedi, si stringe al suo povero letto, con le unghie si attacca agli spigoli dell'odiata porta domestica, si aggrappa al lampione dell'angolo, all'edicola del giornalaio, ai fili del tram quotidiano, del mediocre, triste, squallido, maledetto tranvai di tutti i giorni.²³⁹

La seconda parte del racconto nega quanto premesso nella prima, screditando gli stessi desideri del personaggio e annullando ogni possibile connotazione positiva del viaggio da compiere.

Uguale e opposta la situazione e la struttura di *I vantaggi di stare all'estero*. Un amico dichiara all'altro la propria felicità dell'essersi trasferito: “Uno dice all'amico: Come si sta bene qui, vero! Questa è una vita, questo è un paese! Accidenti se questo non è un paese in gamba! Altro che Milano!”²⁴⁰ A quel punto però comincia a chiedere all'altro se ricorda tale o talaltro posto, episodio, odore, situazione, albero della città abbandonata. L'intero racconto è costruito da tali interrogative, che hanno inizio o si concludono con la formula “ti ricordi”. Il racconto si chiude infine contraddicendo l'affermazione iniziale: “E di'... di'... ti ricordi com'è bella la nostra orrenda città? E l'abbiamo voluta lasciare, a tutti i costi abbiamo voluto lasciare il paradiso per questa ignobile latrina!”²⁴¹ Anche in questo caso tutta l'architettura del racconto si basa su un vuoto a causa del

²³⁸ Id., *Mania dei viaggi*, in “In quel preciso momento...” cit., p.74

²³⁹ *Ivi*, p.75.

²⁴⁰ Id., *I vantaggi di stare all'estero*, in “In quel preciso momento...” cit., p.80.

²⁴¹ *Ivi*, p.81.

sensu di mancanza provato dal narratore: ciò che prima veniva evidentemente denigrato o comunque non apprezzato dai due personaggi, diviene oggetto di nostalgia ora che la città abbandonata non è che un ricordo e risulta quindi lontana sia nel tempo che nello spazio. La distanza spaziale in questo senso è trattata in modo non dissimile da quella temporale: ciò che è lontano, nel tempo e nello spazio, assume sempre un valore potenzialmente benefico per evidenziare il contrasto con la situazione spazio-temporale in cui il protagonista si trova, associata ad una condizione d'infelicità. Ciò è ancora più evidente in *Direttissimo*: il personaggio narratore sale su un treno destinato a condurlo in un luogo tanto felice da essere impronunciabile, o meglio, intrascrivibile: ««E per dove?»» Io dissi il nome. Non l'avevo pronunciato mai, neppure parlando con gli amici, per una specie di pudore. Il grande nome, il massimo, la destinazione favolosa. Di scriverlo qui non ho il coraggio.»²⁴². Tuttavia, più il treno avanza, più accumula un ritardo spaventevole, che diviene di giorni, mesi, anni, e fa perdere al protagonista tutte le occasioni di fermarsi nelle varie stazioni dove lo attendevano ora gli affetti, ora soddisfazioni di altro genere. Sembra qui rappresentata una sorta di smania, di insofferenza ancestrale alla stasi, il desiderio di recarsi sempre oltre per un senso d'insoddisfazione perenne. L'avanzare del tempo e dello spazio tendono a farsi un tutt'uno, a fondersi l'uno nell'altro. Prova ne è il fatto che i due termini di spazio e tempo sembrano essere intercambiabili. Lamentandosi della lentezza con la quale parla l'interlocutore della prima sosta, il personaggio narratore afferma infatti che: «Lo salutai, mi sedetti, ma lui non accennava menomamente al nostro affare, parlava del tempo e di altre cose indifferenti come se avesse dinanzi a sé un immenso spazio disponibile.»²⁴³ Tuttavia ancora una volta il tormentoso movimento, teso verso una possibile felicità dalla dubbia esistenza, non porta giovamento all'animo, e anzi lo spazio vuoto lasciato dall'avanzare del treno diventa emblema di tutto ciò di cui l'uomo non ha voluto e saputo godere, e che si lascia ormai alle spalle accetta tutte le rinunce che lo stare sul treno *Direttissimo* comporta, in quanto il suo unico pensiero è riuscire a giungere alla propria meta. L'avanzare del treno scandisce il passare della vita, che lascia sempre troppo poco tempo per godere degli attimi di felicità.

Diverso ma altrettanto emblematico è il caso delle fughe che si rivelano inutili. Analizzando i racconti *I cinque fratelli* e *Il Colombre*, Giulio Savelli ha evidenziato l'importanza che l'elusione può avere nella poetica buzzatiana. «L'elusione si configura al tempo stesso come fuga e come attesa, come compimento e come illusorietà di un destino: è una figura essenzialmente paradossale, che vive sulla prefigurazione di una meta che è raggiunta attraverso il non raggiungerla.»²⁴⁴ In

²⁴² Id., *Direttissimo*, in «Sessanta racconti»...cit., p.313.

²⁴³ *Ivi*, p.314 (corsivi nostri).

²⁴⁴ G. Savelli, *Il mito dell'assenza. Tredici copioni per cinquanta racconti*, in «Cahiers Dino Buzzati», 8, 1991, Paris, Association Internationale des Amis de Dino Buzzati, pp.247-293: p.282.

entrambi i racconti proposti dallo studioso, in effetti, sembra verificarsi questo paradosso. Nei *Cinque fratelli* si narra la storia dei cinque figli del principe Caramasan, sui quali, a detta di un vecchio eremita che il principe incontra nel deserto, grava una terribile profezia: “Sta infatti scritto che se a Ubu Murru riesce di sorprendere i cinque fratelli Caramasàn tutti insieme, li potrà condurre seco all’inferno. Se invece uno dei cinque è assente, Ubu Murru non avrà alcun potere su di loro”²⁴⁵ Per sfuggire alle grinfie dello stregone Ubu Murru, essi vivono separatamente, riunendosi solo in occasioni eccezionali e mai in numero maggiore a quattro, rovinando i loro rapporti e vivendo in uno stato di costante timore. Trascorsa così una vita infelice, il maggiore dei fratelli si reca nel deserto per incontrare nuovamente il vecchio eremita, trovando al suo posto un giovane circondato da altri pellegrini incappucciati, il quale rivela una diversa e inattesa verità:

«Infelice principe» rispose il giovane senza esitazione; «tuo padre e voi cinque fratelli siete rimasti vittima di un inganno. Il vecchio con cui parlò tuo padre non era un eremita. Era lo stesso Ubu Murru, lo stregone, il genio del male, camuffatosi da asceta. E quando tuo padre corse via per raggiungere al più presto la sua casa, il maledetto gli volò innanzi per apparirgli sotto forma di cavaliere galoppante. Egli non aveva su di voi potere alcuno. Ma con la sua menzogna voleva solo seminare tra voi discordia e odio. E oggi trionfa. Orsù, principe Andrea, corri dai tuoi fratelli, abbracciali, e rivela loro la frode.»²⁴⁶

Gli altri pellegrini incappucciati rivelano allora i loro volti: essi sono gli altri quattro fratelli, anch’essi giunti nel deserto in cerca dell’eremita. Il ricongiungimento è avvenuto, ma la loro vita è stata distrutta da una menzogna. In fin dei conti, paradossalmente, al rivelarsi della falsità della profezia corrisponde tragicamente il suo avverarsi:

Ma, guardandosi a vicenda, i cinque fratelli sentirono svanire ogni allegrezza. Perché nel giro di quegli anni erano diventati vecchi e alle loro spalle stava una lunga vita miserabile di paura e di odi, né per rimediare c’era tempo. Il sole difatti stava per discendere dietro l’orizzonte del deserto e dalla parte opposta saliva l’ombra della notte.²⁴⁷

Analoga da questo punto di vista è la conclusione del racconto *Il Colombre*, dell’omonima raccolta. Dopo essere fuggito tutta la vita dal leggendario pescecane che mai smette d’inseguire la preda designata, Stefano Roi, ormai vecchio, decide d’interrompere la fuga e affrontare il proprio destino. Arrivato di fronte al mostro marino, però, scopre che questi voleva in verità regalargli la perla dei mari, che rende felice e libero da ogni male il fortunato che la possiede. Tuttavia il protagonista, avendo trascorso tutta la sua vita a fuggire, è ormai troppo vecchio per godere dei

²⁴⁵ D. Buzzati, *I cinque fratelli*, in “Il crollo della Baliverna”, Milano, Mondadori, 1954 p.184

²⁴⁶ *Ivi*, p.187-188.

²⁴⁷ *Ivi*, p.188.

benefici ottenuti, sicché l'incontro con il colombre si rivela effettivamente l'ultimo atto della sua vita. La profezia errata, dunque, si realizza nel momento stesso in cui viene smentita, proprio come nel racconto precedente. Il mostro, infatti, non era malintenzionato, bensì desideroso di dare in dono al protagonista un meraviglioso regalo:

Anche nel *Colombre* si ha una profezia di morte che, nel momento in cui si scopre falsa, diviene vera. Certamente il tema di questi racconti è l'ineludibilità della morte e l'illusione di poterle sfuggire, illusione che rende la vita amara e faticosa e infelice. Tuttavia perché, ci si può chiedere, la morte è presentata come una profezia falsa e vera? Perché questa struttura, che ricorda il mentitore che dice "io mento"? Probabilmente perché la morte è mezzo, pretesto tematico, per parlare della vita e di un'altra ineludibilità ed elusività - quella di un senso e di una meta. Il viaggio è qui esplicita elusione della meta, questa si configura però come inganno, cioè meta inesistente: in ciò diventa reale. È un'evoluzione del tema romantico per cui la vita è illusione che allude tuttavia sempre ad un senso nascosto, a sua volta un'altra allusione: un'evoluzione poiché qui l'ironia romantica non tiene il passo della vita, non si ha equilibrio tra illusione ed elusione: la vita sta sempre un passo più avanti, fino allo scacco conclusivo.²⁴⁸

Metafora del male che instancabilmente affligge ogni uomo, il colombre si rivela allora fonte di potenziale felicità. Tuttavia ciò avviene solo quando la fuga s'interrompe: affrontare di petto il male che ci insegue, sembra voler dire l'autore, è una soluzione migliore rispetto a illudersi di lasciarsi il dolore alle spalle fuggendo in altri luoghi. Si evince chiaramente una volontà dell'autore di rappresentare il viaggio al negativo, inteso cioè come fuga inutile,²⁴⁹ come rimedio illusorio e ancora come miraggio che illude ma poi immancabilmente delude. Proprio per questo motivo il tema del viaggio per come emerge nell'opera buzzatiana si configura o come un vuoto di potenza per la frustrazione di un'attesa sempre delusa, o come vuoto di mancanza per il rimpianto di una terra ormai lontana. Già dall'opinione dell'autore su tale tema, d'altra parte, ci si rende conto che la rappresentazione del viaggio difficilmente avrebbe potuto essere differente:

Io sono convinto che se uno va in un paese straniero e vi si ferma a lavorare, ne ricava qualche cosa, ma il viaggiare quale viene concepito comunemente non serve assolutamente a niente... Se c'è uno che è stato in galera, se c'è uno che ha fatto la guerra, se c'è uno che ha fatto la vita militare, se c'è uno che ha avuto delle gravi malattie, qualcosa di diverso dagli altri c'è in lui; ma in coloro i quali hanno viaggiato l'intero mondo dieci volte e conoscono tutti i ristoranti

²⁴⁸ G. Savelli, *Op.cit.*, p. 284.

²⁴⁹ Si pensi anche al celeberrimo racconto *Il Colombre*, tutto costruito sulla fuga del protagonista da una creatura che ritiene malvagia, dal cui incontro avrebbe invece tratto enormi benefici. Cfr. D. Buzzati, *Il Colombre*, in "Il colombre", Milano, Mondadori, 1966, pp.3-8.

di Hong Kong, di Parigi o di San Francisco, non c'è tanto in più degli altri...
Viaggiare non apre neanche un orecchio...²⁵⁰

Chi parte cerca, in un certo senso, di trovare un nuovo se stesso, ma resta puntualmente deluso, con un conseguente ritorno alla condizione di partenza o peggioramento della precedente condizione. In questo senso il viaggio risulta “sterile”, inutile, poiché non genera alcunché, non porta cioè il personaggio ad alcun cambiamento, anzi: il fallimento ed il ritorno alla condizione iniziale non fanno che evidenziare come sia impossibile modificarla. La struttura che abbiamo definito “a pozzo” dei racconti mostra come l'autore sia in grado di costruire una trama attorno ad un vuoto, di mettere in risalto assenze e mancanze anche attraverso la costruzione sintattica del suo testo. Sul piano concettuale, l'idea negativa del viaggio che emerge nell'opera di Buzzati sembra invece associabile a quanto avevano già sostenuto importanti filosofi stoici ed epicurei.²⁵¹ La chiave della propria felicità non è da cercare in un altro luogo, essa non può e non deve essere riassumibile in un viaggio fisico: compito dell'uomo che vuol vivere correttamente è quello di accettare la propria condizione *hic et nunc* e affrontare un percorso di tipo mentale, unico in grado di condurre alla felicità. Essa infatti va cercata in ciò che si ha già e nel luogo in cui ci si trova, senza illudersi che un remoto altrove possa nascondere gioie e piaceri: spostarsi nella speranza di lasciarsi così alle spalle i propri dolori è azione futile, ingenua e controproducente, che altro non comporta se non nuove delusioni e sofferenze. Si può riassumere in questi termini il concetto di *commutatio loci*, di cui si fecero portavoce in particolare Lucrezio, Orazio e Seneca. I tre poeti sostennero, dunque, ognuno con le proprie sfaccettature d'interpretazione e con i differenti stili che caratterizzarono le loro opere, questo precetto di matrice epicurea, in un'unanime condanna del viaggio come soluzione ai turbamenti, condanna che Buzzati sembra condividere appieno.²⁵² Ciò che però si può affermare con certezza è che egli, consapevolmente o meno, condivide con questi poeti l'idea di una sterilità del viaggio, ossia la convinzione che da esso non possa nascere alcunché di positivo.²⁵³

La rappresentazione di questo tipo di vuoti porta a sensazioni che spaziano dalla mancanza alla frustrazione passando per un senso di sospensione che diviene spesso allegoria dell'infelicità dell'uomo, che crede che le proprie gioie siano sempre altrove. Tuttavia un altro tipo di vuoti può comportare l'emergere di sentimenti differenti: nel prossimo paragrafo si farà infatti riferimento a

²⁵⁰ D. Buzzati, *Un autoritratto...*, cit., p.38.

²⁵¹ Cfr. P. Donnini, G. F. Gianotti, *Modelli filosofici e letterari. Lucrezio, Orazio, Seneca*, Bologna, Pitagora, 1979.

²⁵² È difficile poter provare che il bellunese abbia letto i versi cui si fa riferimento: è noto che ebbe come professore di latino niente meno che Luigi Castiglioni e che ebbe grande stima della sua persona e dei suoi insegnamenti

²⁵³ Per approfondire questo parallelismo, ci permettiamo di rimandare al nostro G. De Fusco, *La sterilità del viaggio nell'opera di Dino Buzzati*, in *Viaggio e Musica, due passioni buzzatiane. Omaggio a Marie-Hélène Caspar (1945-2020)*, a cura di D. Gachet, C. Vignali, A. Scarsella, “Quaderni del Centro Studi Buzzati”, 11, 2021, Pisa-Roma, Fabrizio Serra Editore, pp. 98-108.

quello che crediamo sia un tipo particolare d'inquietudine (l'*erie* intesa nella definizione di Mark Fisher²⁵⁴) che emerge proprio in relazione a situazioni inerenti al vuoto.

2. L'inquietudine data dal vuoto: il senso di *erie* nell'opera buzzatiana

2.1.1 Due vuoti e un'inquietudine

Si è detto in apertura del presente capitolo di come per l'autore il fascino del deserto sia legato non tanto alla presenza del vuoto in quanto tale, quanto piuttosto alla sensazione (da esso generata) che qualcosa possa venire fuori da quel nulla da un momento all'altro. Nell'opera del bellunese si ha infatti l'impressione che spesso, laddove sembra che non ci sia nulla, si annidi in verità qualcosa di segreto. Allo stesso tempo, come si è visto, il vuoto risalta anche nelle situazioni in cui personaggio e lettore si aspettano l'apparizione o la presenza di qualcosa che invece, alla fine dei conti, non arriva, non c'è. Queste due situazioni, per certi versi opposte, sono in verità tra loro complementari e portano, seppur tramite due strade diverse, alla creazione di una medesima sensazione. È stato Mark Fisher a cogliere questa specificità, spinto dalla necessità di distinguere l'inquietudine che nasce da queste situazioni rispetto al perturbante di matrice freudiana.

Secondo lo studioso britannico, un particolare tipo d'inquietudine (*erie*) si viene a creare in occasione di ciò che Fisher definisce "fallimento di assenza" o "fallimento di presenza". Nella prima di queste due situazioni, il personaggio si trova di fronte a qualcosa che non ci dovrebbe essere, eppure c'è; nella seconda, il turbamento deriva invece da qualcosa che dovrebbe esserci e invece non c'è.²⁵⁵ Si capisce come, per l'importanza del vuoto sin qui evidenziata, il concetto del fallimento di presenza possa essere una chiave per comprendere molte delle situazioni che costituiscono la particolarità dell'opera buzzatiana. Il fallimento di presenza è un'estensione del senso di mancanza dovuto alla lacuna, nonché dell'insoddisfazione generata dai viaggi mancati: se i concetti di "mancanza" e "insoddisfazione" ruotavano attorno alla percezione del bisogno di qualcosa che non c'è, nei casi di fallimento di presenza il personaggio buzzatiano fa esperienza di ciò che non c'è

²⁵⁴ Cfr. M. Fisher, *The weird and the eerie...*, cit., p.12.

²⁵⁵ Occorre far presente anche la distinzione tracciata da Fisher con il *weird*, lo strano, categoria che fa invece riferimento ad un'anomalia basata su alterazioni di un dato stato o una data situazione, ma non sul gioco di assenza e presenza: "il weird è costituito da una presenza - la presenza di qualcosa che non è al suo posto [...]. L'*erie*, per contrasto, è costituito da un fallimento di assenza o un fallimento di presenza. La sensazione di *erie* si verifica quando c'è qualcosa dove non dovrebbe esserci niente, o quando non c'è niente dove invece dovrebbe esserci qualcosa." in *Ivi*, p.72.

mentre dovrebbe esserci, dettaglio che dunque amplifica la sensazione facendola sconfinare nell'*erie*.

Può essere letta in questo modo la paradossale situazione del *Deserto dei Tartari*: quella dei soldati della Fortezza Bastiani non è una semplice attesa, non è uno stato di sospensione del presente in funzione di un futuro possibile. Ogni giorno, infatti, si assiste ad un effettivo svolgimento, attivo, dell'azione militare. Turni e orari scandiscono la vita di Drogo e dei suoi commilitoni; su di loro grava, quasi come una presenza magica che tutto controlla, un ferreo regolamento; la guardia delle mura è costante, il suo cambio è gestito dallo spostamento delle truppe e possibile solo grazie ad una parola d'ordine, che cambia di continuo per garantire il massimo livello di sicurezza. Anche sul piano meramente estetico, le descrizioni non esitano a soffermarsi sulle posture militari, sui loro saluti, persino sul loro vestiario, anch'esso d'altra parte sottoposte al rigido regolamento, come dimostra il caso del mantello di Drogo: di ottima ed elegante fattura, ma non conforme alle regole, come sottolinea il sarto Prosdocimo:

«Peccato che il collo sia così basso, è poco militare.» «Si usa così adesso» fece Drogo con superiorità. «La moda vorrà il collo basso» disse il sarto, «ma per noi militari la moda non c'entra. La moda ha da essere il regolamento e il regolamento dice 'il collo del mantello stretto al collo, foggiato a cintura, alto centimetri sette.'».²⁵⁶

Se ne trae facilmente la conclusione, esplicitata infatti dal narratore, che “Il formalismo militare, in quella fortezza, sembrava aver creato un insano capolavoro. Centinaia di uomini a custodire un valico da cui nessuno sarebbe passato.”²⁵⁷ La situazione dei soldati alla Fortezza Bastiani ha tutto l'aspetto di una battaglia costantemente preparata ma mai combattuta, una situazione in cui tutto è pronto allo scontro ma manca il tassello fondamentale della presenza del nemico. D'altra parte l'atteggiamento dei soldati non è di monotona attesa e rinuncia: un fuoco sempre acceso di speranza arde in loro, un'irrazionale spinta a tenersi sempre pronti per uno scontro come se dovesse avvenire da un momento all'altro:

Quel giorno era di servizio, per l'ispezione, il gigantesco capitano Monti; la sua voce rauca diede il comando e tutti insieme, assolutamente insieme, i soldati presentarono le armi, con un potente scroscio metallico. Si fece un vasto silenzio. Allora ad uno ad uno, i trombettieri delle sette guardie suonarono i ritornelli d'uso. Erano le famose trombe d'argento della Fortezza Bastiani, con cordoni di seta rossa e oro, con appeso un grande stemma. La loro voce pura si

²⁵⁶ D. Buzzati, *Il deserto dei Tartari...*, cit., p.49.

²⁵⁷ *Ivi*, p.36.

allargò per il cielo e ne vibrava l'immobile cancellata delle baionette, con vaga sonorità di campana. I soldati erano fermi come statue, i loro volti militarmente chiusi. No, certo essi non si preparavano ai monotoni turni di guardia; con quegli sguardi da eroi, certo - pareva - andavano ad aspettare il nemico.²⁵⁸

Il riaccendersi della speranza dello scontro torna più volte ad alimentare la fiamma di quel desiderio:

Era bastato uno sparo, un modesto colpo di fucile, e la Fortezza si era svegliata. Per anni c'era stato silenzio - e loro sempre tesi al nord per udire la voce della guerra sopraggiungente - troppo lungo silenzio. Adesso un fucile aveva sparato - con la sua carica di polvere prescritta e la pallottola di piombo di trentadue grammi - e gli uomini si erano guardati a vicenda come se fosse stato quello il segnale. Certo anche questa sera nessuno, tranne qualche soldato, pronuncia il nome ch'è nel cuore di tutti. Gli ufficiali preferiscono tacerlo perché proprio quella è la speranza. [...] Ma nessuno ha il coraggio di parlarne; sembrerebbe di malaugurio, soprattutto parrebbe di confessare i propri pensieri più cari e i soldati di questo hanno vergogna.²⁵⁹

Non si tratta allora di semplice attesa, ma di preparazione a qualcosa che non giunge mai. L'assenza del nemico rende allora assurde tutte le precauzioni e le regole, tutto l'apparato di attività che, per avere senso, dovrebbero culminare in uno scontro. Pur insistendo più sull'assurdità che sull'inquietudine, questa situazione suscita un senso molto simile a quello del fallimento di presenza che genera l'*eerie*, tanto più se si prende in considerazione la carica simbolica. Il romanzo buzzatiano, com'è noto, è infatti allegoria della vita che scorre sempre uguale a se stessa, senza che giunga l'atteso episodio in grado di conferirle un senso. Anche il concetto di *eerie*, esteso ad una dimensione allegorica, può assumere un valore esistenziale nella misura in cui l'oggetto del fallimento di presenza diviene il senso stesso della vita. Cercato invano, esso è per eccellenza ciò che l'uomo sente che ci dovrebbe essere (poiché pensare che la vita umana non abbia alcun senso è un pensiero insopportabile) eppure non c'è, o non viene trovato, non sopraggiunge a placare l'insofferenza dell'uomo. Lo stesso Fisher sostiene che:

L'*eerie* riguarda le più fondamentali domande metafisiche che si possano porre, domande che riguardano l'esistenza e la non esistenza: Perché qui c'è qualcosa quando non dovrebbe esserci niente? Perché qui non c'è niente quando dovrebbe esserci qualcosa? Gli occhi spenti di un morto, lo sguardo smarrito di un individuo colpito da amnesia - tutti elementi che generano un senso di *eerie*, esattamente come un villaggio abbandonato o un antico cerchio di pietre.²⁶⁰

²⁵⁸ *Ivi*, p.63.

²⁵⁹ *Ivi*, p.86.

²⁶⁰ M. Fisher, *op.cit.*, p.12-13.

Tutto questo campionario di situazioni generatrici di *erie* sembra essere maneggiato da Buzzati sia a livello macroscopico (l'assenza del nemico lungo tutto il corso della storia nel *Deserto*) che microscopico, vista la presenza di un vasto campionario di fallimenti di presenza e di assenza che ci accingiamo ad analizzare.

2.1.2 Un'apparizione inquietante

Il vero senso di *erie* si nota, paradossalmente, proprio quando invece emerge una possibile traccia della presenza del nemico, che ha tutti i connotati del fallimento di assenza. Nella spianata deserta, infatti, compaiono in due occasioni degli elementi la cui presenza risulta apparentemente inspiegabile: dapprima il puntino nero individuato da Simeoni grazie all'uso del suo speciale cannocchiale (che diviene flebile luce durante l'osservazione notturna), successivamente il cavallo giunto ai piedi della ridotta e poi catturato dal soldato Lazzari. Si noti in merito l'insistenza sul sintagma "striscia nera" che compare in maniera insistente nel romanzo, marcando attraverso la ripetizione l'importanza di questo elemento illusorio, come nota Cristina Vignali: "Rien qu'au chapitre XIV, le terme «striscia» est répété sept fois; la répétition souligne ainsi une présence obsédante qui fait rêver tous les hommes du fort qui attendent depuis longtemps l'arrivée des légendaires Tartares."²⁶¹ Se nel primo caso Drogo resta scettico, timoroso d'illudersi inutilmente, alla vista del cavallo il suo atteggiamento muta: la sensazione che emerge dal testo è quella di qualcosa la cui presenza non è concepibile, qualcosa che c'è nonostante il fatto che non dovrebbe esserci: un fallimento di assenza.

Da dove era giunto? Di chi era? Nessuna creatura, da moltissimi anni – se non forse qualche corvo o biscia – si era avventurata in quei luoghi. [...] Quel cavallo spezzava la regola, riportava le antiche leggende del nord, coi Tartari e le battaglie, riempiva della sua illogica presenza l'intero deserto. [...] Da solo non significava gran che, ma dietro al cavallo si capiva che dovevano arrivare altre cose. Esso aveva la sella in ordine come se poco tempo prima fosse stato montato. C'era dunque una storia in sospeso, ciò che fino a ieri era assurdo, ridicola superstizione, poteva dunque essere vero.²⁶²

²⁶¹ C. Vignali, *La parole de l'autre...*, cit., p. 107.

²⁶² D. Buzzati, *Il Deserto dei Tartari...*, cit., pp.78-79.

Che si sia di fronte ad un caso di *eerie* è d'altra parte confermato dalla sensazione provata dai personaggi in questa circostanza: già prima che la misteriosa entità individuata nella notte si rivelasse essere un cavallo, Drogo e Tronk provano una certa inquietudine di fronte a quell'elemento indefinibile che si trova inspiegabilmente di fronte alla fortezza: "Tacquero entrambi, anche per Tronk doveva pur essere un fatto strano e inquietante."²⁶³ Il termine torna anche in seguito alla scoperta: "Era una cosa straordinaria, di significato inquietante".²⁶⁴ Tale sentimento è tanto forte anche in virtù del fatto che il cavallo sembra spuntare dal nulla: giunge infatti dalla pianura desertica dove per chilometri non dovrebbe esserci anima viva. Si ricordino in tal senso le parole dello scrittore in merito all'oggetto che spunta nel nulla del deserto, già riportate in apertura del presente capitolo. La suggestione data dall'apparizione del cavallo, elemento la cui presenza è inconcepibile, è accresciuta dal fatto di essere legata proprio a quel paesaggio desertico, in cui anche la minima cosa diviene straordinaria se vista in mezzo a tanto nulla. Paesaggi di questo tipo, così come case abbandonate o interi paesi privi di persone, sono strettamente legati alla sensazione di *eerie*. "Il senso dell'*eerie* è di rado ancorato a spazi domestici circoscritti e abitati: lo incontriamo più di frequente in paesaggi parzialmente svuotati della presenza umana. Che cos'è avvenuto per originare quelle rovine, quell'assenza?"²⁶⁵ Cosa c'è allora di più *eerie* di una pianura deserta, priva (o forse no) di qualsiasi forma di vita, ma dove (forse) una volta viveva un leggendario popolo ormai presumibilmente istinto?

Non è un caso, inoltre, che l'apparizione premonitrice dall'arrivo dei Tartari non si manifesti attraverso una presenza umana bensì tramite la comparsa di un animale. La presenza fisica di un soldato tartaro avrebbe confutato ogni dubbio, non creando quell'inquietante incertezza ma piuttosto una paura seguita dalla preparazione alla battaglia. L'animale, invece, lascia aperte diverse possibili interpretazioni sulla sua provenienza e sulle ragioni del suo arrivo ai piedi della ridotta. Inoltre, per l'ovvia impossibilità di comunicare con il cavallo, ogni domanda è destinata a rimanere senza risposta, ampliando in questo modo il senso d'inquietante dubbio. L'attenzione all'impossibilità di comunicazione con il mondo animale ed al linguaggio animale in generale è, d'altra parte, qualcosa di estremamente *eerie*, come si vedrà nel prossimo paragrafo.

²⁶³ *Ivi*, p.75.

²⁶⁴ *Ivi*, p.79.

²⁶⁵ M. Fisher, *Op.citi*, p.12.

2.2 L'erie e l'animale

2.2.1 Una sensibilità in anticipo rispetto ai tempi

Se si guarda in quest'ottica al *Bestiario* buzzatiano, insieme di articoli di giornale e racconti a tema animali riuniti postumi da Claudio Marabini²⁶⁶, ci si rende conto che un vasto campionario di situazioni sembra riconducibile al senso di *erie*. Ciò è dovuto prevalentemente alla grande attenzione che Buzzati pose alla vita e al linguaggio animale, mostrando una sensibilità molto avanti rispetto ai suoi tempi. Lo scrittore bellunese, che proprio dal profondo legame con il territorio veneto trasse l'ispirazione per narrare, sin dai primi romanzi giovanili, l'amore per la natura e per i suoi abitanti, dimostra nella sua opera una sensibilità animalista sincera e profonda.²⁶⁷ Si potrebbe anzi dire che la visione del mondo animale che emerge dalla sua opera anticipi per molti versi quello che in tempi recenti è stato definito *Animal turn*, ossia l'interesse che diverse discipline hanno posto sulla relazione tra uomo e animale, riscontrabile in “a new nexus of interdisciplinary scholarly interest in the human-animal relationship, manifesting itself in conferences, courses, book series and academic journal themes.”²⁶⁸ La corrente critica che, più in generale, si occupa di questo genere di studi, l'ecocritica, sta conoscendo un successo sempre crescente e oggi gli strumenti che offre permettono di leggere in una chiave diversa e nuova molti testi in cui sono presenti questioni quali il rapporto dell'uomo con l'animale, con la natura, con l'altro.²⁶⁹ Più che lecito, sembra allora doveroso applicare alcune di queste riflessioni all'analisi dei testi del *Bestiario* buzzatiano, per mettere in evidenza il modo in cui l'erie emerge dall'incontro con l'animale.

²⁶⁶ D. Buzzati, *Bestiario*, a cura di C. Marabini, Milano, Mondadori, 1991.

²⁶⁷ Non è un caso che una delle principali fonti d'ispirazione dell'autore sia l'opera leopardiana – come dimostrato dai numerosi legami intertestuali portati alla luce da Stefano Lazzarin – e che proprio lo scrittore romantico sia considerato come precursore di una visione del mondo post-umana. Per un approfondimento della sensibilità animalista e postumana in Leopardi, si veda Gianna Conrad, « Giacomo Leopardi's Book of the Future : The Zibaldone as an Encyclopedia for the Ecosophical Posthuman », in *Posthumanism in Italian Literature and Film. Boundaries and Identity*, a cura di Enrica Maria Ferrara, New York, Palgrave Macmillan, 2020, p. 31-50.

²⁶⁸ E. Andersson Cederholm, A. Bjork, K. Jennbert, A.S. Lönngren A, « Introduction », in *Exploring the Animal Turn. Human-Animal Relations in Science, Society and Culture*, Lund, Pufendorfinstitutet, 2014, p. 5.

²⁶⁹ Si veda almeno G. Agamben, *L'aperto. L'uomo e l'animale*, Turin, Bollati Boringhieri, 2002; *Exploring the Animal Turn...*, cit.; P. Cavalieri, *La questione animale*, Torino, Bollati Boringhieri, 1999; *Thinking with Animals. New Perspectives on Anthropomorphism*, a cura di L. Daston e G. Mitman, New York-Chichester-West Sussex, Columbia University Press, 2005; J. Derrida, *L'animal que donc je suis*, Paris, Galilée, 2006; E. De Fontenay, *Sans offenser le genre humain. Réflexions sur la cause animale*, Paris, Albin Michel, 2008.

2.2.2 Superiorità dialettica dell'animale

L'inferiorità dell'uomo rispetto all'animale si manifesta anche e soprattutto sul piano dialettico: Buzzati mostra una profonda convinzione dell'esistenza di un vero e proprio linguaggio animale, a cui tuttavia l'uomo non può accedere²⁷⁰: esso è un codice interno a quel mondo, proibito all'uomo, e per questo fonte di curiosità, frustrazione e mistero, “e spesso [il problema] si presenta in tali termini da farci quasi vergognare di noi stessi; come quando, esempio proverbiale, il cane capisce il padrone e non viceversa.”²⁷¹ Poco oltre, nel medesimo articolo, Buzzati arriva a chiedersi se potremmo mai riuscire ad evolvere sotto questo aspetto (“Per ora continuiamo a registrare, senza poterli intendere, i messaggi che vengono di là, dal mondo ermetico degli uccelli, dei celenterati e degli anfibi”²⁷²) o se invece “le voci con cui gli animali si intendono resteranno a noi sempre sconosciute.”²⁷³ Conclude infine:

È da escludere che quelle voci, così dipanate in un ritmo più largo, si rivelino composte di una serie di distinti suoni, forse sillabe, o parole, altrimenti inavvertibili? Che questo trucco non apra il varco per decifrare il melodioso enigma? E che magari i passerai che vengono tutti i giorni a sbecchettare nel cortile, rivelino così i loro segreti? E che questi segreti siano magari in dialetto milanese? La prova è stata fatta? No, che noi si sappia. E allora, non val la pena di tentare?²⁷⁴

Questo tipo di concezione, qui sostenuta apertamente, altrove rappresentata tra le righe di racconti e romanzi, è la chiave per comprendere il senso d'inquietudine che può derivare dal confronto con l'animale. Sostiene infatti Convento che:

L'alterità dei mostri e degli insetti di Buzzati spaventa proprio perché risulta incomprensibile, per il suo rinviare a quei lati oscuri che spesso non amiamo sondare e ancor meno accettare ma che, come sviscerato nel testo *Das Unheimlich* (1919) di Freud, dimorano permanentemente in noi.²⁷⁵

La studiosa fa giustamente riferimento al perturbante freudiano per descrivere la sensazione che nasce dal confronto tra il familiare e l'ignoto, tra identità e alterità, elementi che sono senza ombra

²⁷⁰ Per approfondire la questione del “silenzio” animale, ossia del mistero di tale linguaggio per lo più incomprensibile all'uomo, si veda: L. Caffo, *Il Silenzio: corda tesa tra umanità e animalità*, in “Nuovi Quaderni del Circolo Semiologico Siciliano”, a cura di G. Marrone, n.s Zoosemiotica 2.0, Edizioni Museo Pasqualino, Palermo 2017, pp. 219-229; F. Cimatti, *La scimmia che si parla. Linguaggio, autocoscienza e libertà nell'animale umano*, Bollati Boringheri, Torino 2000; Id., *Filosofia dell'animalità*, Roma-Bari, Laterza, 2013.

²⁷¹ D. Buzzati, *Gli insoliti enigmi del regno animale*, in *Il «Bestiario»...*, cit., Vol. I, p.254.

²⁷² *Ivi*, p.255.

²⁷³ *Ibidem*.

²⁷⁴ *Ibidem*.

²⁷⁵ E. Convento, *Presenze entomologiche perturbanti nella narrazione di Dino Buzzati*, in “Filoloski Pregled”, XLVI, 2019, 1, pp: 161-176: p.163.

di dubbio presenti nel rapporto non solo con i mostruosi insetti ma anche con una buona parte degli animali in generale. Tuttavia sembra possibile individuare, di fianco o in alternativa al perturbante freudiano, anche la presenza di un'inquietudine più vicina a quella di cui parla Fisher. Secondo lo studioso inglese, il verso dell'animale è intrinsecamente legato all'*eerie* nella misura in cui tale verso o grido o lamento può apparire all'uomo non come semplice suono animalesco ma come significante che nasconde il suo significato. L'inquietudine generata da un simile suono, che sembra nascondere un messaggio laddove dovrebbe invece esserci solamente allora un perfetto esempio di fallimento di assenza: c'è qualcosa (un messaggio segreto espresso da un linguaggio sconosciuto) dove non dovrebbe esserci (dove cioè dovrebbe esserci nient'altro che lo spasmo dell'inarticolato verso animale):

L'idea di un *eerie cry* ("grido inquietante") - spesso citato dalle definizioni di *eerie* fornite dai dizionari - è un esempio della prima modalità dell'*eerie* (il fallimento di assenza). Il verso di un uccello è *eerie* se produce la sensazione che nel verso (o dietro di esso) vi sia qualcosa di più che un semplice riflesso o meccanismo biologico animale - che vi sia all'opera un qualche tipo di intento, una forma d'intento che di solito non associamo a un uccello.²⁷⁶

Questo concetto si ritrova spesso nelle rappresentazioni dei suoni animali presenti nell'opera buzzatiana: l'autore sembra infatti conferire un messaggio segreto alla voce animale, caricandola di connotazioni antropomorfe o comunque evidenziando come essa celi spesso toni ed espressioni cariche di una loro intenzionalità. Molti sono gli esempi che si potrebbero fare: si pensi ad esempio al riferimento al verso del cuculo nel racconto *gita in barca*: l'animale, emettendo un verso differente rispetto al solito, vuole avvertire gli uomini dell'imminente pericolo cui stanno andando incontro:

[...] Particolarmente c'è un cuculo che chiama chiama con un verso di tre note discendenti anziché due com'è l'uso, e quella terza nota sembra voler dire: attenti che questo non è il mio segnale ordinario, questo è il segnale che io tengo per le situazioni speciali, datemi ascolto voi creature vive nel bosco, ascoltatemi per amor di Dio.²⁷⁷

Sordi a tale avvertimento, i personaggi proseguono la gita verso la tana di un gigantesco mostro. Avvertito dal narratore, il lettore sentirà un senso d'inquietudine dato da quel misterioso messaggio.

²⁷⁶ M. Fisher, *Op.cit.*, p.72

²⁷⁷ Id., "Una gita in barca" in *Il «Bestiario»...*, cit., vol. II, p.256.

Evidente è anche l'*eerie cry* della foca del parco zoologico di Milano, oggetto della *Petizione al signor sindaco*: il grido dell'animale durante la notte squarcia la silenziosa quiete e crea nell'animo delle persone un grave peso:

Una sciocchezza, una inezia delle notti, una voce lontana. Come un ansito, un affanno, un gemito profondo su e giù, uno stanco ululo, un lento e feroce singhiozzo, un disperato richiamo. Nelle ore alte del buio, quando la riottosa città si è assopita finalmente, e in silenzio, nel solenne silenzio che lei e io conosciamo così bene [...], perfino gli odî, l'ansia del pane, del successo, dei soldi, della carne e della gloria dormono dormono, allora una voce chiama.²⁷⁸

Il lamento della foca suscita in primo luogo un senso di tristezza, di pena e d'inquietudine per il fatto che non si comprende cosa voglia comunicare:

Cosa c'è, gentile foca? Hai fame, hai sete, hai tormento, ti man. ca l'acqua, ti manca l'oceano, ti mancano i ghiacci e le selvagge spelonche? Certo, il tuo lamento, pur se da lontano, è molto efficace. Oppure ti manca l'amore? Io mi risveglio, odo, tendo le orecchie, il cuore mi comincia a battere, crudele stantuffo. Oppure ti manca l'amore?²⁷⁹

Il racconto sfocia poi nella dimensione allegorica: il lamento della foca diviene lamento dell'uomo, inevitabile ricordo di un male che da dentro ci affligge e che, sebbene si tenti di distrarsi, un oscuro richiamo lo riporta alla nostra mente:

Ma sei veramente la foca dei Giardini Pubblici? Sei veramente una bestia animale, selvatica o ferina? O invece sei semplicemente la solitudine della creatura oppressa dalla città, che chiama? O invece sei semplicemente la voce di chi è solo, lontano dalla casa e dalla terra natale, e chiama? (Che cosa chiama? La mamma, gli alberi all'ombra dei quali è nato, le acque, le onde, le tempeste dalle quali è nato?). O invece, infelice foca, sei semplicemente la voce di noi, di te, di me, di lei, signore che mi passi accanto - scusi tanto, sa - di noi tutti infossati qui dentro nella trionfale e spietata città e non ci pensiamo magari, e andiamo e veniamo; e si lavora, si ride, ci si diverte, si gioca e alla sera si va a dormire tranquilli eppure quando ci siamo addormentati, allora il rigurgito amaro e stanco risale dal profondo di noi come un bambino spaventato e allora la foca dei Giardini Pubblici si lamenta, singhiozza, piange e chiama e noi senza saperlo siamo dentro di lei e la sua animalesca voce è pure la voce dell'anima nostra?²⁸⁰

La necessità di comprendere il lamento della foca si unisce allora ad un'empatia: la sofferenza accomuna uomini e animali, tanto che l'incomprensibile lamento della foca diviene allegoria dei mali che incomprensibilmente affliggono l'animo umano. Il nesso tra sofferenza e volontà di comprensione del linguaggio animale, d'altra parte, è ribadito anche altrove: "chi più chi meno, tutte le bestie partecipano di quel grande mistero del creato, che si chiama dolore; ed è questa sofferenza, che, in tutti i minuti, del giorno e della notte, da tutte le parti della Terra, invoca la nostra comprensione."²⁸¹ Il lamento della foca è allora la voce di un'anima umana afflitta da un mal di

²⁷⁸ Id., "Petizione al signor sindaco" in *ivi*, p.107.

²⁷⁹ *Ibidem*.

²⁸⁰ *Ivi*, pp.108-109.

²⁸¹ D. Buzzati, *Il fantasma del cane "Chris" fra le gambe degli invitati*, in "Il «Bestiario»...", cit., p. 110.

vivere. Il suono non articolato, in questo senso, diviene sofferenza esistenziale: un male d'ignota provenienza, che non si riesce ad ascrivere a nessuna precisa causa, la necessità di una risposta laddove non si sappia bene quale sia la domanda. Anche nella voce e nell'atteggiamento dei topi, dell'omonimo racconto, il personaggio narratore scorge qualcosa di innaturale: non semplice baccano di una mera infestazione, ma suoni che celano una vita e che sembrano addirittura delle voci: "E attraverso il pavimento giunse un suono difficilmente descrivibile: un brusio, un cupo fremito, un rombo sordo come di materia *inquieta* e viva che fermenti; e frammezzo pure delle voci, piccole grida acute, fischi, sussurri."²⁸² Persino le loro forme e uno strano modo di muoversi sono associati a una particolare intenzionalità che presagisce il tragico finale:

Per un attimo io vidi: in una specie di caverna, un frenetico brulichio di forme nere, accavallantisi in smaniosi vortici. E c'era in quel laido tumulto una potenza, una vitalità infernale, che nessuno avrebbe più fermato. I topi! Vidi anche un luccicare di pupille, migliaia e migliaia, rivolte in su, che mi fissavano cattive.²⁸³

Parlando dell'*erie cry*, Fisher cita a titolo di esempio il racconto *Gli uccelli* di Daphne du Maurier, da cui Hitchcock trasse poi l'iconico film. Fisher nota uno dei primi segnali di *erie* nella capacità degli uccelli di organizzarsi tra loro dimostrando così una forte capacità di agency:

Gli uccelli cessano di essere parte del paesaggio e asseriscono un'agentività autonoma, anche se la natura di tale operato resta misteriosa. Invece di coesistere con gli uomini, gli uccelli si coalizzano per lanciare un sanguinoso attacco alla popolazione. Questa collaborazione tra specie di uccelli diverse è uno dei primi segni che sta succedendo qualcosa di strano e inaudito.²⁸⁴

Viene dunque sottolineata non solo la capacità degli animali di allearsi tra loro ma anche la scelta, frutto evidentemente di un preciso intento, di escludere l'uomo, comunicando tra loro attraverso segnali e codici evidentemente all'uomo incomprensibili. Ciò crea non solo un senso d'inquietudine ma anche una sensazione d'inferiorità nell'uomo: incapace di decifrare un linguaggio che invece gli uccelli condividono, egli si trova in una posizione di debolezza.

L'inquietudine legata alla parola animale è riconducibile dunque ad un problema relativo al ribaltamento dei rapporti di forza. Nell'opera buzzatiana ciò è reso particolarmente evidente non solo per il grande fascino che scaturisce dal linguaggio animale, ma anche, per contro, a causa di una sfiducia nella reale capacità comunicativa dell'uomo. Un confronto tra due testi, per molti aspetti diversi tra loro, può spiegare meglio questo concetto. Nel noto racconto *Qualcosa era*

²⁸² Id., "I topi" in *ivi*, pp.341-346

²⁸³ *Ivi*, p.345.

²⁸⁴ M. Fisher, *op.cit.*, pp.76-77.

successo si narra di un treno direttissimo che dal sud del Paese porta fino a nord, senza fermate intermedie. I passeggeri del treno notano che però, man mano che avanzano, sempre più persone e in uno stato di crescente agitazione fuggono nella direzione opposta alla loro. Curiosamente, come per negare a loro stessi l'evidenza del fatto, i passeggeri non lo commentano, non ne discutono, fingono di non avvedersene. Afferma infatti il personaggio narratore:

Sembravano tranquilli e una signora di fronte a me sui sessant'anni stava per prender sonno. O invece sospettavano? Sì, sì, anche loro erano inquieti, uno per uno, e non osavano parlare. Più di una volta li sorpresi, volgendo gli occhi repentini, guatare fuori. Specialmente la signora sonnolenta, proprio lei, sbirciava tra le palpebre e poi subito mi controllava se mai l'avessi smascherata. Ma di che avevano paura?²⁸⁵

Per paura di sbagliarsi, o per non rendere reale quella che sperano sia solo una suggestione, tutti tacciono:

Nessuno diceva niente. Nessuno voleva essere il primo a cedere. Ciascuno forse dubitava di sé, come facevo io, nell'incertezza se tutto quell'allarme fosse reale o semplicemente un'idea pazza, allucinazione, uno di quei pensieri assurdi che infatti nascono in treno quando si è un poco stanchi.[...] Ma nessuno parlò o ebbe l'audacia di rompere il silenzio o semplicemente osò chiedere agli altri se avessero notato, fuori, qualche cosa di allarmante.²⁸⁶

Daniele Barbieri nota che nel racconto è presente un particolare uso della sintassi e della punteggiatura che sembra quasi indicare un modo in cui il personaggio-narratore tenta d'ingannare se stesso.

È dunque chiaro che l'uso anomalo della punteggiatura, e la sintassi singolare che ne consegue, sono oggetto di un'attenzione particolare da parte dell'autore, che cerca, evidentemente, un effetto stilistico. Si tratta, probabilmente, del tentativo di rendere con un linguaggio realisticamente colloquiale il monologo interiore di un viaggiatore che *inganna la monotonia del viaggio con pensieri e piccole osservazioni su quello che vede*.²⁸⁷

Insomma si tratterebbe ancora una volta di un modo per non dire ciò che in realtà dovrebbe dire, per non ammettere lo stato delle cose. Anche quando, fattasi coraggio, la signora di fronte al personaggio narratore cerca di afferrare un giornale, mentre il treno rallenta per passare in una stazione, il tentativo fallisce poiché resta con in mano solo un brandello di carta proveniente dal titolo, e con sole quattro misere lettere.

²⁸⁵ D. Buzzati, *Qualcosa era successo*, in "Sessanta racconti", cit., p.201-202.

²⁸⁶ *Ivi*, p.202.

²⁸⁷ D. Barbieri, *Il viaggio del lettore. Una lettura di «Qualcosa era successo»*, in "Studi buzzatiani", VII, 2002, Pisa-Roma, Istituti editoriali e poligrafici internazionali, pp. 7-23: p.15

Era un pezzetto triangolare. Si leggeva la testata e del gran titolo solo quattro lettere. IONE, si leggeva. Nient'altro. Sul verso, indifferenti notizie di cronaca. [...] E si finse di non farci caso. Crescendo la paura, più forte in ciascuno si faceva quel ritegno. Verso una cosa che finisce in IONE noi correvamo come pazzi, e doveva essere spaventosa se, alla notizia, popolazioni intere si erano date a immediata fuga.²⁸⁸

La notizia terribile resta dunque sconosciuta e incerta e tale lacuna è dovuta non solo alla condizione d'isolamento nella quale i personaggi si trovano ma anche alla mancata comunicazione e collaborazione tra loro.²⁸⁹ Nemmeno il finale rivela quale sia la catastrofe che attende i malcapitati passeggeri del direttissimo. Giunti alla stazione, deserta, essi sentono solo un grido di donna che invoca aiuto e nulla più. L'impossibilità di comunicazione si gioca dunque su più livelli: se da un lato è l'essere rinchiusi all'interno del direttissimo a far sì che i viaggiatori siano come isolati dal resto del mondo, dall'altro ci si potrebbe domandare come mai il treno stesso e chi ne gestisce la corsa non sceglie d'interromperla (cosa che, secondo il personaggio narratore, sarebbe dovuta accadere in caso di una situazione di grave pericolo).

Un racconto meno conosciuto, *Anche loro*²⁹⁰, può essere letto come una sorta di corrispettivo animalesco del testo appena analizzato, con tutte le differenze che ciò comporta, e fungere da esempio del modo in cui l'*eerie* emerge nella rappresentazione del mondo animale. Un apparente pericolo spinge gli animali di tutte le specie a scappare in una medesima direzione, allontanandosi più possibile da *qualcosa*, ognuno secondo le proprie capacità e in ogni tipo di habitat: "Trasmessa da linguaggi misteriosi, la notizia si propagava anche nell'acqua."²⁹¹

L'unico a restare escluso in una simile situazione è l'uomo, sordo al linguaggio animale e incapace di comprendere ciò che sta avvenendo (incapacità evidenziata tramite le numerose interrogative dirette che il narratore rivolge a se stesso, destinate a rimanere senza risposta).

Che notizia era giunta alle miriadi di esseri che popolano il fiume e la campagna? Che significava tanto orgasmo? Perché fuggivano? Quale catastrofe stava avvicinandosi? Dicono che gli animali presentano i terremoti con anticipo di parecchie ore, *mentre gli uomini dormono in letti spensierati*. Ma se incombeva un terremoto perché scappavano i calabroni, le cornacchie e i pesci ai quali il terremoto non fa male?²⁹²

²⁸⁸ *Ivi*, p.203.

²⁸⁹ L'impotenza dei personaggi è anche esaltata dallo strapotere di un treno che, non effettuando nessuna fermata, si presenta come inarrestabile forza contro l'uomo non può nulla. Per un approfondimento di tale aspetto, si veda R. Ceserani, *Treni di carta L'immaginario in ferrovia: l'irruzione del treno nella letteratura moderna*, Genova, Marietti, 1993.

²⁹⁰ Id, *Anche loro*, in "Il «Bestiario» di Dino Buzzati, a cura di L. Viganò, vol. I Cani, gatti e altri animali, Milano, Mondadori, 2005, p.256.

²⁹¹ *Ibidem*.

²⁹² *Ivi*, p.259 (corsivi nostri).

Emblematico è il grande silenzio percepito dall'uomo nonostante una simile agitazione: esso simboleggia evidentemente la sua incapacità di comprendere la situazione.

Ma sopra questa oscura agitazione si era formato un *grandissimo silenzio*, il sole sembrava fermo in cima al cielo, e io guardavo a nord dove la valle si stringeva, verso i recessi delle alte montagne, se mai qualche cosa si notasse, una minaccia, un'ombra, un fumo. Niente.²⁹³

Ciò che crea una particolare atmosfera nel racconto è questa sensazione di un'estrema e quasi inconcepibile collaborazione tra i diversi animali, che attraverso codici e segnali sconosciuti si trasmettono la notizia, di cui l'uomo può solo intuire l'esistenza. La sensazione di *eerie* si sviluppa proprio per questo: è evidente che vi sia qualcosa dove non dovrebbe esserci, un *contenuto* dove l'uomo ha sempre ritenuto ci fosse solo suono, un messaggio che egli non comprende. "Ora, lo so, bisogna andare cauti nell'interpretare il comportamento delle bestie, le quali sono lontanissime da noi; e soprattutto resistere alla istintiva tentazione di prestare loro sentimenti umani. È vero. Ma stavolta c'era una evidenza tale!"²⁹⁴ L'idea di un *eerie cry* è qui evidente: c'è un'informazione nascosta nei suoni delle bestie, tanto che il narratore arriva ad affermare di cogliere qualcosa di particolare proprio nel verso di una cornacchia, come se avesse un particolare tono: "Il *cra cra* aveva un suono desolato."²⁹⁵ Non solo: tutto il racconto si articola in un crescendo di suspense e di mistero basato non solo sul fallimento di assenza legato al linguaggio animale, ma anche su quello di presenza, conseguente alla fuga di tutta la fauna dell'ambiente che lascia il paesaggio totalmente privo di forme di vita:

Per ore durò *l'inquietante* tramestio degli animali che scappavano. E dove erano le mosche e le zanzare che venivano tutte le sere a tormentarci? E i topi che puntualmente alle undici cominciavano le scorribande nel solaio? E il gatto che per causa d'amore mandava sempre lamenti spaventosi? E il ragno che da una settimana si era appostato sul soffitto della scala? La sua tela era deserta. Dove erano? Fuggiti tutti? E noi? Il pericolo non riguardava gli uomini? La casa sembrò morta, mai era stata così vuota e silenziosa.²⁹⁶

Emblematico inoltre l'uso del termine *inquietante*, a confermare la sensazione che emerge dal testo, proprio per la presenza dell'*eerie* in entrambe le accezioni proposte da Fisher. La totale desolazione animale finisce per coinvolgere anche l'uomo, che si interroga sulle sue sorti, teme di essere anch'egli in pericolo. Al senso di mistero si viene dunque ad aggiungere la paura, poiché l'ignoto pericolo, conosciuto solo nel regno animale, potrebbe arrivare a coinvolgere anche l'uomo.

²⁹³ *Ivi*, p.257.

²⁹⁴ *Ivi*, p.256.

²⁹⁵ *Ivi*, p.258.

²⁹⁶ *Ivi*, p.256

Si tratta di una congettura legata all'impossibilità di capire una situazione, qualcosa di, ancora una volta, estremamente *eerie*:

È evidente che c'è qualcosa in comune tra questa sensazione e quella di «qualcosa fuori posto» che abbiamo dichiarato costituire il weird. Ma l'*eerie* implica inevitabilmente forme di *congettura* e *suspense* che non costituiscono un carattere essenziale del weird. Esiste qualcosa di anomalo nel verso di quest'uccello? Che cosa contiene esattamente di strano? L'animale è forse posseduto - e in tal caso, da quale genere di entità? Questo genere di congettura è intrinseco all'*eerie*, e una volta che domande ed enigmi vengono risolti l'*eerie* svanisce all'istante. L'*eerie* riguarda l'ignoto: quando la conoscenza è raggiunta, l'*eerie* scompare.²⁹⁷

D'altra parte l'uomo dimostra di essere l'interlocutore debole nel dialogo con l'animale persino quando crede di sapere "pronunciare" le sue parole; ma la sua capacità si limita ad una riproducibilità tecnica, senza che ciò implichi la conoscenza reale della lingua. Un esempio di quanto detto è il racconto *Non parlare ai canarini nemmeno se si può*²⁹⁸, nel quale il protagonista, avendo imparato in maniera rudimentale a riprodurre il canto degli uccelli, si diletta nell'intrattenere due canarini chiusi in gabbia nella hall del suo hotel. È emblematico che il personaggio narratore cominci con un accenno alla riproducibilità tecnica del suono, spiegando infatti che si deve far "passare l'aria attraverso i denti in un modo che qui è superfluo spiegare"²⁹⁹. Presto la semplice riproduzione tecnica del suono si tramuta in richiamo "[...] *zizevit zizevit*, facevo e quelli mi rispondevano, si avvicinavano, mi scambiavano per uno di loro, intensificavano i pigolii e i trilli [...]"³⁰⁰. È solo in seguito, però, che avviene il misfatto ed infatti mutano i termini con cui viene descritta l'articolazione del suono: "Cominciasti con qualche discreto pigolio per tastare il terreno, quindi avviasti un vivace *discorso* a casaccio (perché naturalmente non conosco il senso di quelle voci)"³⁰¹. Riferendosi al proprio "fischietto" con il termine "discorso", e parlando poi di "senso" e di "voci", il narratore esce dalla sfera del mero significante ed entra in quella del significato (significato però che, come ammesso dal personaggio stesso, gli è oscuro). Tanto è lontano il personaggio narratore dal senso di quei suoni che la sua iniziale impressione, data dall'intonazione del canto dell'uccello, è del tutto errata: "Io insistevo. Allora d'improvviso si mise a cantare, gorgheggiando come se, nell'infinita libertà di una selva stesse vedendo sorgere un'alba di primavera [...]. Tale la mia illusione, ma come sapere se veramente il suo canto fosse sfogo d'allegria?"³⁰² L'impressione infatti si rivelerà quanto più lontana dal vero e l'impossibilità di comunicare con l'animale porta il protagonista a riflettere su quanto in realtà anche la

²⁹⁷ M. Fisher, *Op.cit.*, p.72

²⁹⁸ D. Buzzati, *Non parlare ai canarini nemmeno se si può*, in "Il «Bestiario»...", cit., Vol. II, p.28.

²⁹⁹ *Ibidem*.

³⁰⁰ *Ibidem*.

³⁰¹ *Ibidem*.

³⁰² *Ivi*, p.29.

comunicazione tra esseri umani sia spesso difettosa, poiché alle volte, senza volerlo, si ferisce il proprio interlocutore con parole che a noi sembrano innocenti. Quello che il personaggio pensa sia un felice scambio di suoni innocenti, si rivelerà però essere ben altro: inconsapevolmente e involontariamente egli deve aver comunicato ai due uccellini un terribile messaggio, turbandoli al punto che dopo poco tempo uno ne morirà e l'altro sarà ridotto in fin di vita. Dove egli credeva ci fosse mero significante, era invece nascosto un terribile messaggio mortifero. Ancora una volta è l'uomo a figurare come interlocutore debole: pur riuscendo a riprodurre il suono dal punto di vista tecnico, egli commette l'impudenza di non curarsi del contenuto del linguaggio espresso, comunicando chissà quale terribile messaggio ai malcapitati uccellini.

I racconti analizzati ben evidenziano come il senso di perturbante che deriva dal rapporto con l'animale può essere legato all'impossibilità di capirne il linguaggio. Risulta evidente come l'autore creda fermamente nella possibilità di trovare un significato all'interno di quei significanti composti di versi e suoni per l'uomo incomprensibili, ma ben noti all'interno del mondo animale. Anche nel caso degli *Uccelli*, proposto come esempio di *eerie cry* da Fisher, si può notare il soccombere della parola umana rispetto al verso animalesco, dovuto in questo caso all'impossibilità di fornire qualsiasi tipo di spiegazione o di soluzione al problema in corso. Se in un primo momento i comunicati radiofonici della BBC cercano di confortare la popolazione e di dare consigli utili su come evitare i terribili uccelli, presto tali comunicati vengono ridotti in numero, fino a sparire del tutto nel finale, in un annientamento della parola umana in favore di un dominio ormai totale dei volatili:

Le trasmissioni radio della BBC assumono un ruolo cruciale nella vicenda. All'inizio rappresentano la voce fidata dell'autorità: quando la BBC comunica che gli uccelli si stanno ammassando ovunque, la situazione anomala acquista una sorta di validazione ufficiale. In questa fase la BBC è sinonimo di struttura di autorità che si presume «farà qualcosa» per respingere l'attacco degli uccelli. Ma quando le trasmissioni si fanno sempre più rade, diventa chiaro che in realtà non esiste alcuna strategia per affrontare gli uccelli, non più di quanto esista un'adeguata spiegazione del loro comportamento anomalo. Alla fine le trasmissioni della BBC tacciono del tutto, e questo silenzio significa che ormai siamo completamente entrati nello spazio dell'*eerie*. Non ci saranno spiegazioni, né per i personaggi né per i lettori. Né ci sarà alcuna tregua: alla fine del racconto l'assedio degli uccelli non sembra in alcun modo prossimo a una conclusione.³⁰³

L'assenza di parola umana di fronte a quella animale risulta allora conferma dell'avvenuto ribaltamento dei rapporti di forza e può essere emblematico del manifestarsi del senso dell'*eerie*, come si vedrà nel prossimo paragrafo.

³⁰³ M. Fisher, *Op.cit.*, p.78.

2.2.3 La presa di parola da parte dell'animale

Diverso è il caso in cui la voce animale non viene rappresentata come semplice verso o lamento carico di significati sconosciuti, bensì come appropriazione del linguaggio umano, capacità di espressione che raggiunge (e, come si vedrà, supera) quella dell'uomo. Molti sono gli animali antropomorfi che si notano nell'opera buzzatiana e non di rado essi prendono la parola per impartire lezioni all'uomo, stravolgendo ancora una volta i rapporti di forza teoricamente esistenti. Di per sé attribuire la parola all'animale e dargli voce, spesso soffermandosi anche sulla descrizione delle caratteristiche foniche, significa conferire un grado maggiore d'identità, in virtù del fatto che:

“[l]a voce è [...] detentrica di una potenza simbolica (che accomuna culture molto distanti nello spazio e nel tempo) che le viene dall'essere la manifestazione di un'interiorità altrimenti irraggiungibile; per questo essa può condurre al mistero e al divino o, secondo una lettura psicanalitica, alle pulsioni primarie del nostro esistere.”³⁰⁴

Oltre ad innalzare l'intelletto dal livello bestiale a quello umano, dare una voce significa anche conferire una serie di tratti peculiari a ciascun animale, la cui parola può assumere variazioni sia sul piano della diatopia che su quello della diastratia. Sono diversi i casi in cui il parlato dell'animale è descritto con una cadenza dialettale o addirittura subisce variazioni anche grafiche in virtù d'influenze linguistiche o emblematici difetti di pronuncia. Un caso particolarmente rappresentativo è quello della *gallina zero* dell'omonimo racconto, nel quale viene descritto il funzionamento in un allevamento intensivo. La gallina zero è colei che, tra tutti i 13499 esemplari dello stabilimento, ha prodotto un numero maggiore di uova in un anno, guadagnandosi così una sorta di statuto nobiliare. Alla descrizione del suo prestigioso pedigree e delle sue, un po' capricciose, abitudini si accompagna una particolarità nel suo modo di parlare: essa ha infatti l'erre moscia. Lo si scopre quando, con aria di superiorità, bacchetta le “colleghe”. “«E voialtve» domanda a un gruppo di compagne che da qualche giorno riposano «non fate niente voialtve? Covaggio, covaggio. Qui non c'è posto per i fannulloni. State attente a non finive alla cacciatova!»”³⁰⁵ L'erre moscia della gallina zero restituisce l'idea della sua superiorità rispetto alle altre e ciò in virtù del fatto che tale lieve difetto di pronuncia è spesso associato agli ambienti aristocratici. Si tratta dunque del tentativo di attribuire una variazione diastratica ad un animale. Le implicazioni logiche di un simile fenomeno hanno una portata enorme, perché presuppongono l'esistenza di una *società* animale, anch'essa suddivisa in classi sociali esattamente come quella umana, tanto simile da condividere con essa

³⁰⁴ F. Albano Leoni, *Sulla voce*, in “La voce come bene culturale”, a cura di A. De Dominicis, Roma, Carocci, 2002, p.39.

³⁰⁵ D. Buzzati, *La giornata della gallina zero*, in “Il «Bestiario»...”, cit., a cura di L. Viganò, Vol. II *L'alfabeto dello zoo*, Milano, Mondadori, 2015, p.117.

persino i tratti fonetici distintivi. Ciò nobilita dunque non solo la gallina zero, bensì tutto il mondo animale nella sua interezza, rendendo così più forte il contrasto tra la brutalità dello sfruttamento e la sensibilità che invece l'animale possiede.

Tuttavia se forma e linguaggio tendono ad “umanizzarsi”, altrettanto può succedere con il comportamento di questo tipo di animali antropomorfi, che finiscono per assumere anche i difetti e gli atteggiamenti di violenza che caratterizzano l'uomo³⁰⁶. Sono questi i casi in cui la presa di parola “umana” da parte dell'animale può suscitare l'inquietudine *erie*: non più come fallimento di assenza del lamento che nasconde un messaggio, bensì come fallimento di presenza dato da una facoltà che non dovrebbe esserci e invece c'è. Non solo: la supremazia dell'animale sull'uomo, ormai più mostro antropomorfo che semplice bestia, si gioca proprio nel campo della parola. Due racconti risultano in questo senso particolarmente emblematici: *Gli scrupoli di un integerrimo*³⁰⁷ e *Occhio per occhio*.³⁰⁸ Nel primo dei due casi si assiste a un insieme di *erie* e perturbante: se la prima è data dalla presenza stessa della parola nell'animale, la seconda è resa evidente attraverso l'intrusione dell'elemento estraneo nella dimensione domestica.

In *Occhio per occhio* si assiste alla brutale vendetta di strani scarafaggi che, prima facilmente schiacciati, assumono dimensioni giganti e aspetto mostruoso, rendendo pan per focaccia agli umani che prima li schiacciavano schifati con le loro scarpe. La dimensione domestica è ancora una volta centrale e dichiarata già dalle prime righe: “I Martorani, ch'erano andati al cinematografo nella vicina città, tornarono molto tardi alla loro vecchia e grande casa di campagna.”³⁰⁹ Il senso di *unheimlich* non è legato solo alla dimensione della casa: l'attacco è infatti rivolto ad un'intera famiglia, i Martorani, appunto, che agiscono quasi come un tutt'uno. Il narratore ricorre in più occorrenze all'utilizzo del cognome per indicare l'azione del nucleo familiare:

Senza fiatare, *i Martorani* guardavano alla sommità dello scalone, dove le luci del vestibolo non potevano arrivare. [...] Erano gli insetti – scarafaggi, o rincoti, o altra ignota specie – di poco fa, che *i Martorani* avevano schiacciati. Ma spaventosamente ingigantiti, carichi di una forza demoniaca. Inorriditi, *i Martorani* cominciarono a arretrare.³¹⁰

³⁰⁶ È lo stesso meccanismo evidenziato da Polcini in relazione alla *Famosa invasione degli orsi in Sicilia*: “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.” Cfr. V. Polcini, *Antropomorfismo ed ecologia in Dino Buzzati: un percorso di lettura ecocritico del fantastico buzzatiano*, “Mosaico italiano”, 145, XIII, 2016, pp. 21-27: p.25.

³⁰⁷ Id., *Gli scrupoli di un integerrimo*, in “Il «Bestiario»...”, cit., Vol.II, p. 263-267.

³⁰⁸ Id., *Occhio per occhio*, in “Il «Bestiario»...”, cit., Vol. II, p.296.

³⁰⁹ *Ibidem*.

³¹⁰ *Ivi*, p.299.

Si assiste in questo caso alla rappresentazione dell'ingiustizia di chi, approfittando della superiorità fisica, schiaccia e uccide deliberatamente animali piccoli e indifesi. Dopo aver annientato diversi strani scarafaggi schiacciandoli a colpi di scarpe, la famiglia Martorani si ritrova di fronte gli stessi animali, spaventosamente ingigantiti, pronti a vendicarsi del brutale massacro. Si assiste dunque ad un'improvvisa inversione dei rapporti di forza, dovuta alla metamorfosi dell'animale che adesso è in grado di sovrastare fisicamente l'uomo. Oltre all'evidente questione fisica, l'inversione dei rapporti di forza passa però anche per un altro aspetto, strettamente linguistico. Gli enormi scarafaggi, infatti, sono in grado di parlare la lingua umana (uno con "inconfondibile accento bolognese"³¹¹, l'altra con un'evidente pronuncia straniera) e nel loro discorso riprendono le stesse parole usate prima dagli umani nel massacro dei (piccoli) scarafaggi, in una sorta d'ironia metalinguistica.

Nel commentare la loro forma, lo scarafaggio con l'accento bolognese fa notare alla compagna che "si sono mai viste scimmie con dei nasi simili?"³¹², frase che fa eco al commento del padre di famiglia ad inizio racconto "Mai visti scarafaggi con un nasone simile"³¹³. In seguito il fenomeno è ancora più evidente: nel liberare la sua potenza omicida, la bestia dall'accento straniero si accanisce contro Victoria facendo il verso di quanto detto prima da lei: "«E questa squinzia» stridette, *facendole il verso*: «vuol nascondersi sotto il tavolo, la furbetta!... Ti divertivi con la scarpetta poco fa? Ti piaceva vederci spiazicati? [...] Fuori di là, fuori di là, caronia sudiza, che adesso ti zistemo io!»"³¹⁴, riprendendo le stesse identiche parole pronunciate poco prima da Victoria: "«E guardalo quest'altro, voleva nascondersi sotto una gamba del tavolo, il furbetto voleva fare! Fuori di là, fuori di là, *ciac*, anche tu sei sistemato.»"³¹⁵ Da notare come venga ripreso dallo scarafaggio anche l'uso del vezzeggiativo diminutivo, ora raddoppiato (oltre a *furbetta*, anche *scarpetta*), a dimostrazione di come ora anche i rapporti tra le dimensioni di uomo e animale siano ribaltati. Va inoltre sottolineato un ulteriore aspetto emblematico del ribaltamento dei rapporti di forza: nel momento in cui i mostri entrano in scena e assumono la parola, l'uomo sembra automaticamente perderla. Non vi è infatti più traccia della parola umana nel momento in cui subentra quella animale, anzi: l'incapacità di parlare viene anche sottolineata dall'autore: "«Sp...sp...» sibilò il suocero. Voleva dire 'spara, spara' ma la lingua gli si era attorcigliata."³¹⁶ Tutti gli umani sulla scena sono improvvisamente ammutoliti e tale silenzio è appunto il sintomo

³¹¹ *Ivi*, p.300.

³¹² *Ibidem*.

³¹³ *Ivi*, p.297.

³¹⁴ *Ivi*, p.301 (corsivi nostri).

³¹⁵ *Ivi*, pp.298-99.

³¹⁶ *Ivi*, p.300.

dell'impotenza dell'uomo, ormai succube. L'invasione del territorio umano diviene dunque anche inversione della capacità dialettica: poco prima erano gli scarafaggi ad essere schiacciati senza possibilità di confronto, di dialogo, di replica. L'inquietudine generate dalla presenza di enormi animali parlanti provoca come reazione il mutismo di tutti gli umani su scena. La vendetta, contrariamente a quanto si vedrà nell'analisi del successivo racconto, non si limita a una vittoria sul piano verbale, ma sconfinata nell'annientamento fisico. Ora l'ingiustizia è ripagata allo stesso modo, *occhio per occhio*.

In *Gli scrupoli di un integerrimo* viene rappresentata una situazione per molti aspetti analoga: dei grandi ricci antropomorfi si presentano nel salotto di casa di un rispettabile magistrato. L'ambientazione domestica della trama è messa in evidenza sin dall'incipit:

Nella sua casa fuori porta, il sostituto procuratore della repubblica, dottor Giovanni Auer, lavorava una sera alla requisitoria del processo Oleari, incerto ancora se chiedere o no la pena di morte, quando udì dei rumori nell'adiacente salotto, a quell'ora vuoto. Lasciata la scrivania, aprì la porta di comunicazione e accese la luce. Sul tappeto centrale del salotto, illuminati in pieno dal lampadario, c'erano tre ricci.³¹⁷

Essi non solo entrano in casa, ma si trovano proprio nel bel mezzo del salotto, e proprio questa è la stranezza subito rilevata dal narratore: "La presenza dei ricci nella casa non era di per sé cosa strana. Di solito però essi comparivano in cantina o in legnaia. [...] Singolare era piuttosto che avessero, attraverso qualche ignoto pertugio, raggiunto il salotto. Singolarissimo che fossero addirittura in tre."³¹⁸ L'invasione nel territorio domestico altrui è persino dichiarata dai ricci stessi: "«Questa casa non nostra, io sapere. Ma così noi divertire nostro figlio... Malato nostro figlio... Oggi domenica... Noi tutte le domeniche venire qui per visitina... Accettare un caffè nero, signore?»"³¹⁹ Dotati di parola, seppur con accento bizzarro e un italiano sgrammaticato, essi si rivolgono al padrone di casa lamentandosi per la condizione del proprio figlioletto, rimasto zoppo a seguito di un colpo di fucile rivoltogli contro. L'inquietudine *eerie* data dal fallimento di assenza della parola alfabetizzata usata dall'animale è in questo caso scongiurata dall'atteggiamento del magistrato, avvezzo ad assistere ai casi più strani e deciso a non scomporsi anche in quella particolare situazione:

Fedele alla tradizionale impassibilità, il dottor Auer, con fulmineo processo mentale, eliminò dal proprio quadro della Natura l'idea fino allora tenuta per valida dei ricci consueti, sostituendovi senza difficoltà quella dei ricci giganti dotati di parola.³²⁰

³¹⁷ Id., *Gli scrupoli di un integerrimo*, in "Il «Bestiario»...", cit., p.263.

³¹⁸ *Ibidem*.

³¹⁹ *Ivi*, p.265.

³²⁰ *Ivi*, p.264.

È però il terrore a insinuarsi successivamente nell'animo dell'integerrimo magistrato poco dopo. Ripresentandosi, dopo essere stati cacciati, con dimensioni enormi, non più inoffensivi ricci ma ormai "mostri antidiluviani", essi ingaggiano con l'uomo un duello non fisico bensì sul piano della strategia dialettica: i ricci sanno bene che ad aver reso zoppo il figlioletto fu proprio il magistrato, ma non gli rivolgono direttamente l'accusa, scegliendo invece d'intimorirlo con allusioni e minacce velate, spingendolo così a confessare.

«Ah, io non capace fare male a biscia» spiegava intanto la madre. «Ma se mai io conoscere quella canaglia, se io incontrare... Tu, Gog, dire bene: se incontrare l'uomo tu cosa fare?» Interpellato, il padre finalmente fece udire la sua voce, roca, profonda, con un vago accento marchigiano: «Io gli pianterei i denti» rispose con spedito eloquio «so io dove... e non lo mollerei tanto presto, non lo mollerei!» Detto così rialzò il labbro sulle gengive, non si capiva se per minaccia o ilarità.³²¹

Girando attorno all'accusa e alludendo alla potenziale vendetta, gli astuti ricci riescono a terrorizzare il magistrato prevalendo grazie a tale strategia proprio sul piano dialettico, come lui stesso riconosce.

“Il magistrato arretrò sgomento. Dunque le bestiacce sapevano ch'era stato lui ed erano venute a vendicarsi. Lo conosceva fin troppo bene quell'ambiguo sistema di interrogatorio a trabocchetto, in apparenza innocente e svagato. Quante volte se ne era servito nelle istruttorie per fare cadere le volpi più astute.”³²²

Ecco dunque che l'uomo, perdendo la sua compostezza e la sua posizione di dominanza fisica ma soprattutto dialettica sull'interlocutore animale, si butta in ginocchio e invoca pietà, con una "voce querula", quasi ridotta a lamento, "in abietta sottomissione", tanto che l'articolazione della frase ne risulta compromessa: "...fu un errore, lo giuro...deplorable errore... Un magistrato integerrimo... Come potete pensare?"³²³ La morale della favola, come nelle più tradizionali fiabe, è affidata al monologo conclusivo dell'animale, che mostra all'uomo tutta l'ingiustizia del suo metro di giudizio, potente con i deboli e debole con i potenti, mostrando come la sua presunta etica sia in verità legata più alla paura della legge che ad una vera morale, poiché finché il sopruso non è punibile penalmente, allora la coscienza umana può dirsi pulita (è quanto mette in evidenza anche

³²¹ *Ivi*, pp.266-67 (corsivi nostri).

³²² *Ivi*, p.267.

³²³ *Ibidem*.

Martinez Garrido³²⁴ in relazione al racconto *L'uccisione del drago*,³²⁵ racconto su cui torneremo nell'ultimo capitolo). L'unica parola che rimane all'uomo è, ancora una volta, mero significante, riproducibilità tecnica del vocabolo attorno a cui è costruita l'architettura del racconto, che egli è sì in grado di pronunciare ma evidentemente non di comprendere: ««Voi dire coscienza, dovere, pentimento, rimorso... Perché invece non dire paura? Solo paura dentro di voi, sempre paura. Tu dire magistrato in...teg...» /«Integerrimo» suggerì automaticamente l'Auer per abitudine professionale.»³²⁶ La dinamica del rapporto tra noto e ignoto è giocata dunque anche su questo: è attraverso un meccanismo a lui ben familiare, perché usato per via della sua professione, che il magistrato viene incastrato in quella situazione particolare. I ruoli si sono ribaltati ed egli è ora ripagato con la sua stessa moneta, proprio nel salone di casa sua.

Nei due racconti emerge una supremazia dell'animale che prima di essere fisica è innanzitutto dialettica. Tanto i ricci quanto gli scarafaggi parlano con accenti e pronunce particolari, essendo la loro lingua meno affinata di quella umana. Eppure in entrambi i casi gli animali con il loro italiano sgrammaticato riescono a prevalere nel dialogo con l'uomo, a sconfiggerlo nel suo territorio e nel suo dominio. In questo modo Buzzati ribalta anche la concezione dominante di un antropocentrismo che vede l'uomo come unico animale dotato d'intelletto e di *logos*, sia esso inteso come capacità di ragionamento che come facoltà di linguaggio. Sembra allora pertinente parlare di una decostruzione della prospettiva antropocentrica nell'opera buzzatiana, valida su più livelli. La critica odierna tende a distinguere diversi tipi di antropocentrismo, raggruppabili in tre macrocategorie.

1) l'antropocentrismo ontologico, vale a dire l'idea che l'umano sia un frutto speciale e autarchico e che quindi sia sufficiente una ricognizione sull'uomo per spiegare i predicati umani; 2) l'antropocentrismo epistemologico, vale a dire l'idea che l'uomo sia misura e sussunzione del mondo e che quindi gli strumenti epistemici dell'uomo siano i cardini di interfaccia alla realtà [...]; 3) l'antropocentrismo etico, vale a dire l'idea che solo l'uomo abbia rilevanza morale, ovvero possa essere assunto quale paziente morale e che quindi solo lui possa informare delle direttive prescrittive.³²⁷

Buzzati sembra effettivamente opporsi a tutte e tre le definizioni proposte. In primo luogo, sembra che “analizzare l'uomo per capire l'uomo” non sia sufficiente, non a caso il ricorso al mondo animale è spesso teso a mettere in discussione l'uomo nel suo confronto con un'alterità.³²⁸ Anche dal punto di vista epistemologico, si è visto come l'autore non manchi di evidenziare l'esistenza di

³²⁴ E. Martinez Garrido, *Riflessioni critiche sul dolore, sulla pietà e sugli animali in Dino Buzzati*, in “Testo”, n.s. 63, I, 2012, pp. 93-107.

³²⁵ Id., *L'uccisione del drago*, in “Il «Bestiario»...”, cit., vol. II p.75.

³²⁶ *Ibidem*.

³²⁷ F. Ferrando, *Il Postumanesimo Filosofico e le sue Alterità...*, cit., p.92.

³²⁸ Si vedano in merito le riflessioni di Marabini, per cui “La loro psicologia è parallela a quella dei personaggi umani, che si rivelano funzioni e vettori del destino” Cfr. C. Marabini, *Prefazione*, in D. Buzzati, *Bestiario*, a cura di C. Marabini, Milano, Mondadori, 1991, p.12.

una lingua e una facilità di comunicazione tra gli animali che lasciano intuire l'esistenza di tutto un mondo fatto d'informazioni e conoscenze all'uomo precluse. Da ciò emerge che mentre l'animale comprende spesso parole e atteggiamenti umani, il contrario è spesso impossibile. Questo ribaltamento porta infine a porsi i problemi etici del comportamento dell'uomo nei confronti degli animali, comportamento che tende spesso a confondere la legalità con la moralità di un'azione, operazione spesso insufficiente sul piano etico e morale.

2.2.4 *Eerie cry* e *Unheimlich*

Anche il senso di *eerie* associato al lamento animale può trovarsi unito al perturbante freudiano, attraverso una fusione di fallimenti di presenza o assenza che creano assieme un'atmosfera inquietante. Due racconti, in particolare, sembrano insistere sul gioco di presenze e assenze, sul contrasto tra visibile e invisibile e udibile e non udibile, creando al contempo il senso di *unheimlich* attraverso la sensazione d'invasione della sfera familiare. Nel racconto *Il lupo* si fa esplicitamente riferimento ad un ululato che ha tutte le connotazioni dell'*eerie cry*: di misteriosa provenienza, esso sembra celare una minaccia per l'uomo e avere al suo interno una sua "intenzione".

Poi c'è l'ululo.[...] Un urlo viene di là delle imposte sbarrate, lungo, *modulato*; si direbbe che giunga da lontanissimo, come certi fischi di treno nelle umide albe d'estate. È *lamentoso e insieme cattivo*, non lanciato per capriccio, sembrerebbe, ma con una *oscura determinazione*, quasi volesse avvertire qualcuno.³²⁹

L'*eerie cry* si presenta in questo caso come coronamento di una situazione che ha tutte le caratteristiche dell'*eerie* inteso sia come fallimento di presenza che come fallimento di assenza. In primo luogo, va sottolineato il fatto che del lupo in questione non si vedono che le orme e, di tanto in tanto, vicino ad esse, delle chiazze di sangue. Si possono notare dunque i segni del suo passaggio, eppure nessuno lo vede mai. Egli passa durante la notte, con una frequenza crescente, eppure di giorno nessuno lo vede, tanto che si arriva a metterne in dubbio l'esistenza o a scherzarci sopra fingendo che non sia un problema. La mancata apparizione del lupo si configura allora come fallimento di presenza. D'altra parte, insistendo nel creare un senso d'ignoto, l'autore sottolinea che la presenza del lupo in città risulta illogica:

Nessuna bestia, dalla guerra in poi, è fuggita dal giardino zoologico, fatta eccezione per una famiglia di pappagallini, evidentemente fuori di ogni sospetto. Né vi sono nelle vicinanze

³²⁹ D. Buzzati, *Il lupo*, in "Il «Bestiario...»", cit., p.457

montagne, foreste o terre selvatiche da cui possano essere usciti animali feroci. È difficile perciò dare spiegazioni.³³⁰

L'animale selvatico non ha ragion d'essere lì, in mezzo al contesto urbano della vita umana, e risulta allora in questo senso un fallimento d'assenza: non dovrebbe esserci, eppure c'è. O meglio, ci sono evidenti tracce del suo passaggio notturno. In questo senso la sua presenza è *eerie* e l'inquietudine che lascia nell'uomo è evidente:

Gli uomini si riaddormentano ma l'ululo è rimasto dentro di loro: una cosa che prima non c'era e forma un peso. Chi ha gridato? Era un cane? In campagna spesso ci sono dei cani di umore strambo che per nessun motivo plausibile si mettono d'improvviso a latrare furiosamente, nelle ore più insensate, come se li squartassero: con una voce diversa dal solito, selvaggia, non loro.³³¹

La presenza del lupo, inoltre, altera la pace dello spazio familiare, riscrive le regole di un contesto domestico che si credeva conosciuto e sicuro e che ora invece muta in virtù di quella strana inquietudine. Persino percorrere le solite strade, allora, dà una sensazione strana:

Ripetendosi con progressiva frequenza gli allarmi, ecco però l'inquietudine. Nelle vie, certe sere, si ha un'impressione mai provata. Camminiamo, e i passi risuonano con echi enormi, e le case intorno fanno finta di dormire, invece sono gremite di creature sveglie che aspettano, come tante sentinelle. Sono là, a centinaia, dietro le porte, le orecchie incollate alla fessura tra i due battenti, curvi, il fiato sospeso, se mai si oda di fuori un fruscio animalesco.³³²

Si capisce come in questo senso il racconto trasmetta anche un senso di *unheimlich*, sottolineato dal fatto che il lupo arriva (forse) fino agli usci delle case, minacciando d'invadere le sacre mura domestiche:

Sono là, battono i denti, per difendersi non sanno che bisbigliare, muovendo appena le labbra, certe loro formule rituali: «Lupo, lupetto,» dicono «che male ti abbiamo fatto? O afflitto, o disperato, perché annusi alla mia porta? O lupo, o pantera, o belva, qui non c'è pane, non ci son polli, qui non c'è carne né cibo di alcun genere. Perché annusi, o lupo? Prova alla porta avanti!».

Diversa è la situazione che si può notare in *Dolce notte*, in cui tuttavia si riscontra ancora una volta un particolare rapporto tra presenza e assenza di elementi appartenenti tanto alla sfera visiva quanto a quella uditiva. Nel breve racconto viene descritta l'inquietudine di Maria, moglie di Carlo,

³³⁰ *Ivi*, p.456.

³³¹ *Ivi*, p.457.

³³² *Ibidem*.

che, nella sua camera da letto della casa di campagna, non riesce a trovar pace, non sa nemmeno lei perché: «Niente, non so perché sento una specie di inquietudine, di affanno.»³³³

Il responsabile di tale inquietudine è proprio il silenzio, che ancora una volta nasconde dentro di sé un terribile segreto.

Per loro, che venivano dalla città, il silenzio della vecchia casa di campagna era addirittura esagerato. *Un tale blocco ermetico di silenzio che sembrava ci fosse nascosta dentro un'attesa, come se i muri, le travi, i mobili, tutto, trattenessero il respiro.*³³⁴

Tale silenzio è lo specchio sonoro della finta pace che sembra regnare nel giardino, sotto l'apparenza della quale si sta svolgendo il terribile avvicendamento dei microscopici omicidi della catena alimentare. Maria infatti si convince che la sua inquietudine sia legata a qualcosa che sta succedendo proprio nel giardino, giardino che è invece, a detta di Carlo, deserto e quieto. “«Carlo» chiamò Maria dal letto, inquieta, vedendo che lui stava là immobile a guardare. «Chi c'è?» Egli chiuse la finestra lasciando aperte le persiane e si volse: «Nessuno, cara. C'è una luna stupenda. Non ho mai visto una simile pace.»”³³⁵ Egli tuttavia non coglie appieno il vero aspetto dell'ambiente intorno a sé, come viene infatti esplicitato dal narratore. “Tuttavia, come sempre, lo spettacolo gli dava uno struggimento profondo, quasi per una bellezza espressiva ch'egli poteva sì contemplare, ma non avrebbe mai potuto fare sua.”³³⁶ Vi è l'intuizione di qualcosa e una sensazione di “struggimento”, ma senza che il personaggio ne comprenda il motivo. È invece il narratore a esplicitare la causa:

Aggrappata a uno stelo una cavalletta bambina riposava, beata, il tenero addome verde palpitando con grazia al ritmo della respirazione. Gli uncini del ragno-botola le si affondarono con rabbia nel torace, squarciandolo. [...] Già gli orridi rampini avevano divelto il capo e ora si immergevano nel ventre. Dagli squarci sgorgò il succo addominale che il carnefice si mise a succhiare avidamente.³³⁷

La crudità delle descrizioni prosegue in un crescendo di violenze: il carnefice diviene a sua volta vittima delle bestie più grandi. Tutto, però, senza che lo sguardo umano si accorga di nulla.

Assorbito dalla demoniaca voluttà del pasto, non si accorse in tempo di una gigantesca sagoma scura che si avvicinava alle spalle. *Slac.* Stringendo ancora la sua vittima fra le zampe, il ragno scomparve per sempre nelle fauci del rospo. Ma tutto, nel giardino, era divina quiete e poesia.

³³³ D. Buzzati, *Dolce notte*, in “Il «Bestiario...»”, cit., p.294.

³³⁴ *Ibidem.*

³³⁵ *Ibidem.*

³³⁶ *Ibidem.*

³³⁷ *Ivi*, p.295.

Tali violenze sono però invisibili e inascoltabili, soprattutto perché si è abituati a sentire i suoni animali, nelle case di campagna, come parte del silenzio. “Nel pomeriggio c’era stato un temporale ed ora, in un’atmosfera di quasi incredibile purezza, la luna di tre quarti illuminava straordinariamente il giardino, immobile, deserto, e silenzioso *perché i grilli e le rane fanno parte appunto del silenzio.*”³³⁸ Solo delle inspiegabili sensazioni, l’inquietudine della donna e lo struggimento dell’uomo, sono indizio delle violenze che continuano a perpetrarsi, e soltanto il lettore è nella condizione di comprenderne il motivo. D’altra parte il massacro si attua proprio nel giardino di casa, quindi, ancora una volta, sulla soglia delle mura domestiche. L’inquietudine di Maria è ascrivibile anche a questo: ciò che sembrerebbe pacifico e familiare, nasconde in verità una sua terribile verità fatta di morte e violenze.

In entrambi i racconti analizzati si nota una fusione di *eeire* e *unheimlich*, che sembrano rafforzarsi a vicenda. Viene suscitato un senso d’inquietudine costruito su un fallimento di assenza fondato proprio sull’inudibile e sull’invisibile, nozioni tipicamente *eerie*: “anche l’invisibilità è un chiaro esempio di «niente dove dovrebbe esserci qualcosa». [...] l’invisibilità è un vuoto che dissimula se stesso. È un esempio di allucinazione negativa [...]”³³⁹ Che sia un inquietante lamento d’ignota provenienza o un “silenzio di suoni animali” che si ritiene innocuo a celare eventi nefasti, in entrambi i casi è l’atmosfera dell’intimità familiare ad essere intaccata. A cambiare è infatti l’atteggiamento dell’io verso il mondo, che fa diventare “sentinelle” nella propria città quelli che prima erano abitanti spensierati nelle strade sicure e conosciute e crea nell’animo di Maria un’inquietudine che la raggiunge fino a dentro la sua camera da letto.

In conclusione si può affermare che la presenza e soprattutto la parola dell’animale si mostrano capaci di generare nell’animo umano una forte inquietudine intesa nell’accezione fisheriana: non solo perché, se dotati di parola alfabetizzata, gli animali prevalgono nel dialogo con l’uomo, ma anche e soprattutto perché la loro parola, che l’uomo tende erroneamente a ritenere verso privo di significato, si rivela foriera di messaggi e minacce. La parola animale risulta allora *logos*, non *foné*, e proprio per questo motivo rimanda ad una dimensione altra e sconosciuta. L’immagine del rapporto tra uomo e animale che emerge nell’opera buzzatiana è complessa e sfaccettata. Da un lato la sensibilità animalista dell’autore invita il lettore a un più attento e consapevole sguardo, non solo etico ma anche razionale, epistemologico nel relazionarsi agli animali e in generale a ciò che non è umano. L’*eerie* che nasce dall’impossibilità di comprendere la lingua animale va allora di pari passo

³³⁸ *Ibidem.*

³³⁹ M. Fisher, *Op.cit.*, p.87.

con una frustrazione dell'uomo, costretto in schemi mentali troppo rigidi per non essere sordo a quella voce. Dall'altro si è visto come l'incontro con l'animale sia portatore non solo d'insegnamenti di cui fare tesoro ma anche di possibili sventure. Spesso allora è il perturbante ad insinuarsi nell'animo del personaggio umano, costretto a subire l'invasione dell'estraneo nel suo contesto familiare, a vedere stravolta la propria intimità.

Tra inquietante e affascinante, il rapporto con il mondo animale può anche essere letto come una metafora del particolare tipo di fantastico che emerge dall'opera buzzatiana. Secondo Marabini "Gli animali si trasformano in un anello che abbraccia l'umanità e la congiunge con un altro mondo. Sono un tramite popolato di domande e forse di risposte."³⁴⁰ Tali risposte mancate, che spesso si configurano come fallimenti di presenza (*l'eerie cry*) o di assenza (la presa di parola da parte dell'animale), conferiscono all'animale un'aura magica. Ciò apre alla possibilità di intravedere una dimensione altra, l'idea cioè di un mondo gestito con regole, parole, ritmi e meccanismi diversi da quelli umani, condivisi solo in una dimensione che all'uomo è preclusa. È d'altra parte lo stesso Buzzati ad affermare che "Spesse volte l'animale si presta a incarnare il mistero, essendo già per noi il mistero, perché non sappiamo dentro che cosa c'è."³⁴¹ Gli animali custodiscono il segreto della loro parola, della loro mente, del loro mondo inconoscibile all'uomo e rappresentano dunque un mistero reale, un *aldilà* tangibile, dalla sacralità laica, ieratica. Essi sono per Buzzati la chiave di quella porta che congiunge due mondi, che conduce ad una realtà fantastica eppure non lontana ma anzi vicinissima all'uomo, presente nella sua quotidianità, certamente esistente eppure quasi del tutto invisibile. Il mondo animale testimonia così l'esistenza del fantastico.

³⁴⁰ C. Marabini, *Prefazione*, in D. Buzzati, *Bestiario*, a cura di C. Marabini, Milano, Mondadori, 1991, p.7.

³⁴¹ D. Buzzati, *Un autoritratto. Dialoghi con Yves Panafieu*, Milano, Mondadori, 1973, p.176.

3. Vuoti Verbali

3.1. L'essenzialità dello stile

3.1.1 Uno stile semplice?

Alla rappresentazione del vuoto sul piano del contenuto appena evidenziata fa eco una non meno attenta rappresentazione di tale concetto sul piano verbale e stilistico. È forse superfluo ricordare quanto l'autore fosse dedito alla semplificazione del linguaggio e alla sintesi espressiva, vere e proprie cifre del suo stile:

Già diverse volte nelle nostre conversazioni hai insistito sul fatto che proprio ciò che ti piaceva era lo stile limpido e semplice.

Ma non è solo perché piace a me. È perché lo stile chiaro è la caratteristica immancabile dei grandi talenti. Quando lo stile non è chiaro, non c'è ombra di dubbio: si tratta di un mediocre. È la mia convinzione profonda.³⁴²

Analogamente, anche nelle lettere a Brambilla:

Il ridicolo è che dalla mia mente - scrivendo - non riesco ad allontanare l'immagine dell'eventuale lettore, mentre mi sforzo costantemente e credo spesso di riuscire ad avere una semplicità essenziale [...]. Tanta semplicità, secondo me, deve essere l'abolizione assoluta di tutti i cretini pezzi descrittivi e anche delle impotenti descrizioni psicologiche che impugnano (sic] miserabilmente tutti, anche i belli (sic] romanzi moderni.³⁴³

Buzzati, complice la sua nota appartenenza al mondo del giornalismo, si portò a lungo lo stigma di scrittore dalla lingua banale, poco ricercata priva, a detta di molti, di un reale valore letterario.³⁴⁴ Scrivere in modo semplice, tuttavia, non è facile, come ha dimostrato la disamina su questo tipo di stile proposta da Enrico Testa.³⁴⁵ Un'intuizione di questo tipo la ebbe Ioli, secondo cui l' "estrema chiarezza espressiva" dell'autore non ha "nulla a che fare con la facilità."³⁴⁶ Tuttavia anche Giovanna Ioli parla della scarsità del vocabolario e in generale della lingua buzzatiana, associandola ad una sorta di dichiarazione d'impotenza di tale canale espressivo, motivo per cui l'autore si affiderebbe all'ibridazione del suo linguaggio mediante l'uso di immagini e musica.³⁴⁷ Tuttavia è solo con Nella Giannetto e il suo studio sui *Sessanta racconti e una lingua da scoprire* che si assiste

³⁴² D. Buzzati, *Un autoritratto...*, cit., p.162.

³⁴³ Id., *Lettere a Brambilla*, a cura di L. Simonelli, Novara, De Agostini, 1985, p. 207.

³⁴⁴ Si veda in merito M. Carlino, *Autour de quelques constantes du style narratif de Dino Buzzati*, in "Cahiers Dino Buzzati", n.6, Paris, Laffont, 1985, pp. 249-66, ma anche la poco più generosa analisi di C. Toscani, Guida alla lettura di Buzzati, Milano, Mondadori, 1987, in particolare pp. 148-155.

³⁴⁵ E. Testa, *Lo stile semplice. Discorso e romanzo*, Torino, Einaudi, 1997.

³⁴⁶ G. Ioli, *Parola di Buzzati*, in "Il Pianeta Buzzati...", cit., pp. 273-284: p.273.

³⁴⁷ *Ivi*, p.274.

a una svolta nell'analisi della lingua dell'autore, tanto sul piano sintattico quanto su quello lessicale. La studiosa porta finalmente alla luce una lingua "assai più complessa e variegata di quanto possa apparire a prima vista"³⁴⁸, con aspetti tanto peculiari da poter definire il quadro di "una fisionomia linguistica piuttosto personale e riconoscibile, in qualche caso, si può dire, inconfondibile."³⁴⁹ In particolare, per ciò che interessa la nostra analisi, vorremmo ripartire dalle riflessioni di Giannetto circa alcune omissioni e scelte lessicali che mirano, come si accennava in introduzione, a creare quel caratteristico senso d'ineffabilità che fa la forza della sua opera:

Il lieve straniamento prodotto dall'omissione consegue in genere l'effetto di attirare l'attenzione del lettore sul sostantivo privato dell'articolo e insieme di conferire a quest'ultimo quella sfumatura di indeterminatezza che così spesso serve nei racconti di Buzzati a fare 'atmosfera'.³⁵⁰

L'effetto d'indeterminatezza, d'indicibilità è creato anche mediante alcune scelte particolarmente emblematiche:

Un effetto analogo viene ottenuto in altri casi per mezzo di alcuni aggettivi o avverbi chiave, come «vago» o «presumibilmente» o per mezzo dei plurali «marcati»[...]. Questi plurali interessano per lo più alcuni elementi dell'ambiente esterno che svolgono un particolare ruolo nel mondo buzzatiano: «sabbie» per «sabbia», «nebbie» per «nebbia», «caligini» per «caligine», «spazi» per «spazio» (nel senso di spazio interplanetario). E si noti che nell'atmosfera che essi contribuiscono a creare il senso di indeterminatezza di cui si diceva viene reso più pieno e inquietante dall'idea di quantità, innumerabilità, infinità che viene ad essere connotata dal ricorso ad un plurale non richiesto e quindi più efficace nel suo valore connotativo.³⁵¹

Oltre alla creazione di particolari atmosfere generate dall'elisione, molte altre strategie simili sulle quali ci soffermeremo sembrano andare nella stessa direzione: omettere al fine di esprimere, togliere qualcosa per aggiungere significato, sottrarre per aggiungere. Dalle semplici ellissi ai meccanismi di omissione più complessi quali la parallissi o alcuni usi del silenzio e del non detto, un intero campionario di "assenze testuali" sembra costellare l'opera buzzatiana, con risultati che coinvolgono non solo aspetti relativi allo stile ma anche al contenuto e alla costruzione del senso della trama, non senza avere ripercussioni anche sul piano della ricezione del lettore.

L'énonciation buzzatienne, qui exploite au maximum tous les types possibles de narrateurs (narrateur-héros, narrateur-personnage, narrateur-témoin, narrateur-relais, narrateur-enquêteur), permet la mise en place d'une technique efficace dont le résultat est le brouillage, le flou, l'incertain. Ces jeux de voix, devenant jeux de pistes, s'appuient sur une thématique efficace: l'attente et le voyage, la compétence visuelle, la folie, l'hallucination ou le rêve, par exemple.

³⁴⁸ N. Giannetto, *Il sudario delle caligini. Significati e fortune dell'opera buzzatiana*, Firenze, Olschki editore, 1996, p.221.

³⁴⁹ *Ivi*, p.222.

³⁵⁰ *Ivi*, p. 190.

³⁵¹ *Ibidem*.

Quant à la problématisation du réel, manifeste dans l'énoncé fantastique, elle dérive d'une technique de l'insolitation dont les points d'appui sont les "opérateurs de confusion" : fausse nomination, imprécision de l'adjectivation, anticipation, prétérition et modalisation, interrogation, parenthèse, blanc dans le discours, langage désarticulé.³⁵²

Laddove il narratore afferma di non sapere, di non potersi esprimere vi è – proprio in quella sua mancata informazione – un'informazione, una strategia comunicativa. Una completa analisi testuale deve allora tenere conto non solo di ciò che il testo presenta ma anche di ciò che esso omette, elide, nasconde. Caspar dedica un intero capitolo del suo studio sul fantastico buzzatiano a ciò che chiama la "Rhétorique de l'indicible" individuando tutta una serie di strategie volte a dire senza dire, o meglio a dire attraverso il non detto. Un ulteriore esempio è l'uso della reticenza che si può ritrovare in diverse forme. Michele Prandi, studiando la reticenza come figura testuale del silenzio, sostiene che:

La reticenza intratestuale si manifesta in genere come una sproporzione nella progressione tematica di un testo: il testo presenta, in un suo snodo, *uno scarto tra ciò che è effettivamente detto e le intenzioni comunicative che la dinamica interna del messaggio sembra autorizzare*. Sulla base di questo scarto, il destinatario è portato a interpretare il detto come l'apertura di un tema che è incoraggiato a sviluppare.³⁵³

Se l'ellissi si limita ad essere una figura grammaticale del silenzio, che omette per non ribadire un elemento altrimenti ridondante, lasciando così intuire facilmente quale sia l'informazione eliminata, la reticenza, al contrario, non permette di risalire al dato omesso. Essa si differenzia dall'ellissi "per la non-recuperabilità dei contenuti soppressi"³⁵⁴:

invece di reperire nel contesto, come l'ellissi, le informazioni semantiche sottratte all'espressione, la reticenza si rivolge direttamente al destinatario del messaggio, alla sua autonoma capacità di interpretare. Invece di spingerlo a ricostruire in primo luogo una struttura grammaticale e semantica compiuta su cui fondare l'interpretazione discorsiva, essa lo spinge a tradurre direttamente in messaggio un autentico vuoto di significato.³⁵⁵

Ne consegue che "[i]nterpretare una reticenza non significa reintegrare un segmento soppresso, ma, al contrario, congetturare un messaggio direttamente sulla base di un vuoto irreversibile di contenuto, di un silenzio assoluto."³⁵⁶ Non lasciando al lettore un chiaro indizio da seguire, la reticenza apre non solo ad una libertà interpretativa ma anche alla possibilità che il suo senso non

³⁵² M.H. Caspar, *Le fantastique dans l'œuvre de Dino Buzzati*, in "Cahiers Dino Buzzati", n.8, Paris, Association internationale des amis de Dino Buzzati, 1990, p.45.

³⁵³ M. Prandi, *Una figura testuale del silenzio: la reticenza*, in *Dimensioni della linguistica*, a cura di M.-E. Conte, A. Giacalone Ramat, P. Ramat, Milano, Franco Angeli, 1990, p.235.

³⁵⁴ *Ivi*, p.220.

³⁵⁵ *Ibidem*.

³⁵⁶ *Ivi*, p. 221.

venga recuperato. Il lettore rimarrebbe, cioè, privato della parte mancante del senso del testo senza possibilità di recuperarla. In alcuni racconti è l'intera storia a basarsi sul vuoto lessicale sapientemente creato, secondo quella costruzione a pozzo già analizzata nel precedente capitolo. È il caso di *La parola proibita*, in cui l'abolizione della libertà di un popolo passa proprio per la soppressione di tale vocabolo, sicché nel testo, dove nel dialogo dovrebbe comparire la parola "libertà" il lettore trova in sua vece uno spazio bianco. D'altra parte, in *Una cosa che comincia per elle*, si assiste, fin dal titolo, ad un sadico gioco che vede il malcapitato protagonista de-umanizzato³⁵⁷ per via di un terribile dubbio: quello di essere stato contagiato da un lebbroso. Il "passaggio di Schroder da *soggetto* a cosa - il non-più-uomo perché invaso, coperto completamente da una definizione 'lebbros'", nota Gramigna, avviene proprio attraverso "un processo squisitamente simbolico perché squisitamente linguistico, anzi direi *letterale*, come del resto già enuncia il titolo."³⁵⁸

Altre volte la reticenza, da semplice figura testuale, si fa atteggiamento dell'uomo nei confronti del mondo. Due sono i racconti più emblematici da questo punto di vista: il primo tradisce la fede a tale concetto già dal titolo (*Le reticenze*, appunto), mentre il secondo è il più noto e non meno reticente *Eppure battono alla porta*, dal titolo quasi altrettanto emblematico vista la presenza della congiunzione dal valore avversativo. Tema di entrambi i racconti è la ferrea ostinazione a negare con fermezza l'evidenza di una catastrofe. In *Le reticenze* tutti gli abitanti di Lamuda, piccolo paese di campagna, dalle autorità locali alla popolazione locale, negano con fermezza di avere due grandi problemi, presentati da subito nell'incipit: il primo è relativo alla presenza dei briganti, il secondo riguarda invece l'insinuarsi del fiume Gon sotto il terreno del paese, che ne è sempre più corrosivo e presto collasserà.

Qui a Lamuda tutti conoscono l'origine dei fumi che all'imbrunire si levano dai grandi boschi circostanti; però non se ne parla. Tutti sanno che cos'è quel brontolio, quasi un muggito soffocato, che, tendendo le orecchie, si ode nelle ore più silenziose della notte e sembra provenire da sotterra: cupo, lungo, infaticabile; ma non se ne parla mai.

Se la presenza dei briganti è volutamente ignorata, il loro nome sembra essere addirittura bandito. Sicché di fronte ad una scena del crimine in cui è chiaro che essi siano i colpevoli, le autorità di Lamuda non permettono nemmeno che essi siano nominati. Tutti, tranne il Maresciallo locale, un po' tardo d'intelletto, sono compatti su questa posizione.

³⁵⁷ Per approfondire il rapporto tra silenzio e de-umanizzazione, ci permettiamo di rimandare al nostro G. De Fusco, *Silenzi, impliciti e omissioni nell'opera di Dino Buzzati. Strategie invisibili per situazioni indicibili*, in "Passaggi di soglie", a cura di M. Bonafin e A. Torre, "L'immagine Riflessa", Edizioni dell'Orso, n.s. XXXI, 2022, n.2 (Luglio-Dicembre), Alessandria, pp.77-96 .

³⁵⁸ G. Gramigna, *Tecniche del pensiero magico*, in "Il pianeta Buzzati. Atti del Convegno Internazionale", Feltre e Belluno, 12-15 ottobre 1989, a cura di Nella Giannetto, p. 243.

«Qui sono stati i b...» comincia il capo dei gendarmi, ma Stabatmater gli tronca la parola. «Che, che... non cominciamo a complicar le cose! Maresciallo, con tutto il rispetto che ho per lei, la prego di... di... insomma di non lasciarsi prendere dai nervi... Guai, guai se noi si lascia galoppar la fantasia...» [...]

«E lei così» fece il capogendarme con un gesto circolare della destra a indicare i monti intorno «e lei così, lei così cavaliere, escluderebbe che siano stati i b...?» Neanche stavolta riesce a concludere la frase. Il sindaco letteralmente gli soffiava la parola dalle labbra.

«Non stia più a fantasticare, maresciallo... E addirittura elementare. Elementare. Un classico esempio di vendetta.»³⁵⁹

Gli indizi sono chiarissimi, ma non meno lampante è la volontà di fingere che il problema non esista. Torna infatti a più riprese la costruzione di periodi in cui consapevolezza e negazione sono affiancati gli uni agli altri, separati solo da qualche prova che fughi ogni dubbio. Non manca, anche in questo caso, la congiunzione avversativa tipicamente legata alla reticenza, quell'””eppure” che fa la forza dell'altro titolo già citato. “Eppure in pubblico non se ne parla mai. Tutti vivono esattamente come se il fiume e i briganti non ci fossero”³⁶⁰. Nel finale, il binomio di problemi proposti nell'incipit si ripresenta:

Soltanto l'ingenuo maresciallo, se si presenta l'occasione, torna imperterrito alla carica. «Mi dica, cavaliere» chiede allo Stabatmater; «sinceramente lei proprio non crede che siano stati i b...?» Vorrebbe dire: i briganti di La Morca. Vorrebbe dire: il fiume Gon. Ma l'altro non lo lascia mai finire.³⁶¹

Analogamente la situazione di *Eppure battono alla porta*, anche se resa più paradossale dall'imminenza del rischio. La famiglia Gron, appartenente all'alta aristocrazia, si rifiuta di abbandonare la casa nonostante l'alluvione in corso e il conseguente straripamento del fiume vicino che sta per abbattersi su di loro. La padrona di casa, Maria Gron, si mostra abile nello schiavare gli indizi e le notizie che giungono:

La signora Gron, contrasse lievemente il naso; faceva sempre così quando uno toccava argomenti ingrati e bisognava correre ai ripari. La faccenda delle due statue nascondeva qualcosa e lei aveva capito; qualcosa di spiacevole che bisognava quindi tacere.³⁶²

Successivamente, quando il giovane Massigher si reca da loro per avvisarli che l'arrivo del fiume è imminente, lei non lascia che la notizia sia esplicitata e, proprio come le autorità di Lamuda, interrompe l'interlocutore togliendogli di bocca le parole rivelatrici:

³⁵⁹ D. Buzzati, *Le reticenze*, in “In quel preciso momento”, Milano, Mondadori, 1963, p.172

³⁶⁰ *Ibidem*.

³⁶¹ *Ivi*, p.172

³⁶² D. Buzzati, *Eppure battono alla porta*, in “Sessanta racconti”, p. 45.

Avete sentito dunque? " si decise infine, siccome gli altri non lo provocavano. "Avete sentito che l'argine..." " Oh sì " intervenne Maria Gron con impeccabile scioltezza. " Un tempaccio, vero? " E sorrise, socchiudendo gli occhi, invitando l'ospite a capire (pare impossibile, pensava intanto, il senso dell'opportunità non è proprio il suo forte!).³⁶³

Anche il suo linguaggio non verbale è teso a comunicare a Massigher la sua volontà di tacere quella scomoda verità. Nel racconto la reticenza della famiglia Gron e di Maria in particolare è strettamente legata al contesto sociale nel quale la situazione è calata. Essi si rifiutano di pensare di essere in pericolo perché si ritengono al di sopra dei problemi del mondo, credono di potersi permettere di girare la testa dall'altra parte in virtù del loro stato privilegiato.

La storia è, sotto metafora, quella della degradazione irresistibile di un mondo, fino al crollo. Ma in questa storia-impalcatura si intrecciano due altri aspetti caratterizzanti: quello della reticenza, dell'ostinazione nel fingere e nel non voler prendere atto delle cose, e del ruolo della parola nel rifiuto o nell'accettazione della realtà; quello della dignità, reale di fronte al pericolo ormai evidente, e fittizia, mero decoro, ipocrisia, nel negare la realtà del pericolo.³⁶⁴

Infine, la reticenza della signora Gron diviene quasi capriccio di bambina ed ella dichiara la sua reticenza come se sperasse effettivamente che un suo esplicito rifiuto verbale sia in grado di porre fine a quella situazione:

«Oh, no! no!» ricominciò a gridare la signora. «Non voglio, non voglio!» Pallida anche lei come la morte, una piega dura segnata sul volto, ella avanzò a passi ansiosi verso il tendaggio che palpitava. E faceva di no col capo: per significare che lo proibiva, che adesso sarebbe venuta lei in persona e l'acqua non avrebbe osato passare. La videro scostare i lembi sventolanti della tenda con gesto d'ira, sparire al di là nel buio, quasi andasse a cacciare una turba di pezzenti molesti che la servitù era incapace di allontanare. Col suo aristocratico sprezzo presumeva ora di opporsi alla rovina, di intimidire l'abisso?³⁶⁵

Altri esempi di analoghi "giochi linguistici" sarebbero rinvenibili nell'opera dell'autore. Tuttavia ciò che in questa sede ci preme sottolineare è un tipo di assenza verbale diversa da questo tipo di rappresentazione dal gusto quasi post-moderno, meno evidente ma non meno importante, relativa all'uso di omissioni e silenzi come assenze verbali che non sono però assenze semantiche. Ne consegue che "Il lettore sensibile [...] non può non avvertire il senso e l'importanza dell'inespresso che animano la prosa buzzatiana."³⁶⁶

³⁶³ *Ivi*, p.48.

³⁶⁴ G. Savelli, *Op.cit.*, p.249.

³⁶⁵ D. Buzzati, *Eppure battono alla porta...cit.*, p.55.

³⁶⁶ M. Germani, *L'attesa e l'ignoto. L'opera multiforme di Dino Buzzati*, Forlì, L'arcoliaio, 2012. p.10.

3.1.2 Dai *blanks* alle lacune

Nell'accingersi a parlare di vuoti testuali una fondamentale premessa è d'obbligo. Gli importanti studi di Umberto Eco sulla ricezione hanno dimostrato, assieme all'importanza del ruolo del lettore, la natura "economica" di un qualsiasi testo:

Il testo è dunque *intessuto di spazi bianchi*, di interstizi da riempire, e chi lo ha emesso prevedeva che essi fossero riempiti e li ha lasciati bianchi per due ragioni. Anzitutto perché un testo è un meccanismo *pigro* (o economico) che vive sul plusvalore di senso introdotto dal destinatario [...]. E in secondo luogo perché, via via che passa dalla funzione didascalica a quella estetica, un testo vuole lasciare al lettore l'iniziativa interpretativa, anche se di solito desidera essere interpretato con un margine sufficiente di univocità. Un testo vuole che qualcuno lo aiuti a funzionare.»³⁶⁷

Il ruolo del lettore risulta tanto importante proprio in virtù degli "spazi bianchi" che ogni testo contiene, poiché egli è chiamato a colmare questi vuoti attraverso la sua inferenza, senza la quale il testo non può funzionare.³⁶⁸ Se è vero che questa è la natura di qualsiasi testo, è pur vero che diversi meccanismi possono fungere da "amplificatori" dei *gap* o *blanks* presenti in un testo.³⁶⁹

Un esempio di un tipo di strategia volta ad amplificare lo spazio bianco del testo nell'opera buzzatiana è costituito dal gioco tra realismo e meraviglioso che si può notare nel *Segreto del Bosco Vecchio*. Nota infatti Marie-Hélène Caspar che vi è una volontà di precisione minuziosa dei dati forniti (spesso e volentieri mediante l'uso di parentesi che indicano date e luoghi degli avvenimenti descritti) che si associa ad un codice familiare che tende a "normalizzare" una situazione fuori dagli schemi del realismo:³⁷⁰

Un tel réalisme a pour effet d'être sécurisant surtout s'il est sans dépaysement, comme c'est le cas au début du roman. Le narrateur y présente des personnages plausibles (un colonel en retraite et son neveu de douze ans qui ont fait un héritage), dans un cadre familial (la vallée de Fondo). Puis un changement progressif s'opère.³⁷¹

³⁶⁷ U. Eco, *Lector in Fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Bompiani, Milano, 1979, p. 78

³⁶⁸ Si veda anche Id., *Opera aperta. Forme e indeterminazioni nelle poetiche contemporanee*, Milano, Bompiani, 1962.

³⁶⁹ La formulazione del concetto, analogo a quello di spazio bianco proposto da Eco, appartiene a W. Iser, *The Act of Reading. A Theory of Aesthetic Response*, trad. it. di Rodolfo Granafei, *L'atto della lettura. Una teoria della risposta estetica*, Bologna, Il Mulino, 1978, p. 25.

³⁷⁰ Si veda a tal proposito anche lo studio di Silvia Zangrandi relativo al tempo nel romanzo in questione. Cfr. S. Zangrandi, "Tra i rami degli abeti i venti principarono le loro canzoni": il tempo nel *Segreto del Bosco Vecchio fra dettaglio realistico e trasfigurazione fantastica*, in *Studi buzzatiani IX*, 2004, Istituti editoriali e poligrafici internazionali, Pisa-Roma, pp.57-69.

³⁷¹ M.H. Caspar, *Fantastique et mythe personnel dans l'œuvre de Dino Buzzati*, La Garenne-Colombes, Éditions Européennes Erasme, 1990, p.40

Successivamente, alla precisione dei dati viene ad alternarsi una serie di dubbi espressi dal narratore, che dichiara l'incertezza dell'informazione, la presenza di più versioni possibili dello stesso evento, di fronte alle quali il narratore ammette la propria ignoranza:

Le doute sape peu à peu la crédibilité et la cohérence du récit, la relation de la chronique quotidienne des événements. Le récit (le narrateur) veut affirmer le réel mais ce réel s'effrite au fur et à mesure qu'avance le récit. *Le plein du récit est, en réalité, rempli de vides, de doutes, d'interrogations qui autodétruisent sa cohérence interne.*³⁷²

Una strategia di questo tipo comporta per forza di cose anche un diverso e maggiore coinvolgimento del lettore: di fronte a un crescente numero di omissioni, aumenta proporzionalmente anche il numero d'inferenze che il lettore è portato a compiere.³⁷³

Si tratta in questo genere di casi dell'utilizzo di un vuoto che è più di un semplice *blank*: è piuttosto una lacuna, cioè un vuoto che viene utilizzato come strumento per creare un effetto realistico. In un saggio dedicato a tale concetto, Nicola Gardini spiega alcune delle principali funzioni della lacuna in letteratura. Essa è definibile come: "un'assenza che implica una presenza, in quanto la lacuna - spiega Gardini - ha la stessa etimologia di "laguna", ed è quindi una cavità che chiede di essere riempita."³⁷⁴ La lacuna può allora essere un espediente per fortificare l'effetto di realismo della trama poiché implica un'inferenza maggiore del lettore: omettere un'informazione e sottolinearne l'assenza significa creare nel lettore quel senso di mancanza che rimanda a quel qualcosa che è omesso. In questo modo un elemento che di fatto non esiste viene creato dall'inferenza del lettore che sente la necessità di "crearlo". Il concetto può risultare più chiaro se si segue l'esempio dantesco proposto da Gardini:

Ma soprattutto: perché Dante sente il bisogno di dirci che non dice? Insomma, più in generale: per quali motivi la letteratura tace? E - quesito non meno degno di attenzione - perché si incarica di segnalare la sua volontà di tacere? E tace sempre, anche quando non dice che lo sta facendo? Se il poema di Dante ci invita a notare che non ha interesse a riportare ogni discorso che il pellegrino e Virgilio hanno fatto nell'oltretomba, ciò vuole implicare che oltre il testo esiste qualcos'altro: e se il testo riporta solo certe cose, ci dovrà essere un tutto di cui quelle certe cose siano parte integrante al pari di tutte le altre non dette. Insomma, la dichiarata omissione induce il lettore a credere che ci sia veramente (da qualche parte) quel che non c'è: un po' come la rappresentazione di tre quarti, secondo un racconto di Plinio il Vecchio, nascondendo l'orbita vuota di Antigono, consente ad Apelle di suggerire la presenza dell'occhio mancante. Per effetto di un simile illusionismo il lettore si convince che quel che c'è nel poema sia altrettanto oggettivo

³⁷² *Ivi*, p.42.

³⁷³ Inoltre la trama del *Barnabo* sembra ricalcare, in un procedimento di riscrittura post-moderna, la struttura del romanzo poliziesco, salvo poi distaccarsene abbandonando completamente la ricerca dell'assassino e lasciando il lettore in uno stato d'incompletezza e sospensione. Cfr. U. Musarra, *Procédés postmodernes dans l'œuvre de Dino Buzzati*, in "Cahiers Dino Buzzati", 7, 1988, Paris, Association des Amis de Dino Buzzati, pp.313-322: p.318.

³⁷⁴ N. Gardini, *Lacuna. Saggio sul non detto*, Torino, Einaudi, 2014, p.3-4.

che quel che si trova di là dal testo; e come quello sia davvero historia. L'illusionismo, per colmo di ironia, fa sì che quel che è intrinsecamente immaginario tragga fondamento di realtà da una mancanza. Ecco una delle principali funzioni della lacuna.

Oltre agli esempi di Caspar in relazione al Segreto del Bosco Vecchio, anche *ne La corazzata Tod* Buzzati sembra utilizzare la lacuna con questo intento. Dall'inizio, il narratore dichiara che “La seconda parte consiste nel resoconto, purtroppo molto lacunoso, di ciò che avvenne a bordo della nave dal giorno che salpò per la sua prima missione fino al mattino della tragedia sui confini estremi dell'oceano.”³⁷⁵ Il concetto è addirittura esplicitato:

Nacque così nell'ex-capitano di corvetta Regulus la determinazione di risolvere il mistero. Nella conoscenza dei fatti bellici, il segreto militare o l'invalidabile barriera del fronte avevano per anni determinato delle vaste lacune che però adesso le rivelazioni dei protagonisti, da entrambe le parti, andavano via via colmando [...]. Tutto, tranne l'“Eventualità 9000”. Questo l'unico vuoto che continuasse a rimanere tale, e non era un vuoto trascurabile se vi era sparita tanta gente.³⁷⁶

E non mancano le lacune legate all'uso delle parentesi come nel *Segreto del Bosco Vecchio*, proprio per le lacune del racconto di Regulus che il narratore aveva preannunciato: “(Circa l'avvistamento da parte del Maria Dolores III l'Untermeyer non seppe dare spiegazioni.)”³⁷⁷ O anche fuori dalle parentesi: “La storia a questo punto fa un grande salto e non dice parola su come il bastimento poté uscire inosservato dal Baltico, impunemente scavalcare la Scozia e percorrere l'oceano Atlantico da nord a sud senza incontrare il nemico.”³⁷⁸

La lacunosità delle informazioni, che mantiene il dunque fino alla fine non svelato il vero utilizzo della *Corazzata Tod*, è dichiarata dallo stesso comandante, che afferma di non conoscere il nemico contro cui essi devono scontrarsi:

Ripeto “disse” che domani con ogni probabilità sarà giornata di combattimento. Ebbene, negli occhi vostri leggo una sola domanda: contro chi? Io vi rispondo: non lo so. Ignoro il nome del nemico. Non so che colore abbia la sua bandiera. Ma questo, devo aggiungere, non ha la minima importanza.³⁷⁹

Oltre a poter essere un espediente per creare un effetto di realismo – e naturalmente, soprattutto nel caso della *Corazzata Tod*, anche di suspense – la lacuna può fungere da motore della trama. Rispetto al “silenzio assoluto” della reticenza, la lacuna è un silenzio che contiene in sé un suggerimento. In molti casi sembra che la questione centrale della trama non sia tanto l'assenza in quanto percezione oggettiva di qualcosa che non c'è, bensì la mancanza, ossia il sentimento,

³⁷⁵ D. Buzzati, *La corazzata Tod*, in “Sessanta racconti...”, cit., p.428.

³⁷⁶ *Ivi*, p.431.

³⁷⁷ *Ivi*, p.443.

³⁷⁸ *Ivi*, p.442.

³⁷⁹ *Ivi*, p.445.

generato dall'assenza, di volerla risolvere, annullare, colmare. Personaggi e lettori buzzatiani sono infatti spesso sospesi in un'atmosfera d'irrisolutezza: l'attesa di qualcosa o qualcuno che sembra non arrivare mai, l'idea di un viaggio verso una destinazione felice che però non si compie, il desiderio di un confronto o di una donna che resta il più delle volte insoddisfatto. Sulla capacità di Buzzati di *creare* il senso della mancanza si era già espresso anche Ricatte : « Une part, une grande part de la redoutable magie de Buzzati est faite de ce nada, de ces béances noires entre les êtres, de ces pertes du son ou du sens qu'il se donne si souvent pour sujet. »³⁸⁰ Tale assenza, d'altra parte, può anche essere una forma di sublime piacere: è proprio il non appagamento del desiderio ad amplificarne l'intensità. In *Una pallottola di carta*, ad esempio, questo concetto emerge chiaramente. La bozza di un poeta, stracciata in pezzetti e racchiusi in una "pallottola" gettata fuori dalla sua finestra, viene raccolta dal personaggio narratore. Viene quindi rappresentata chiaramente la scomposizione e quasi la distruzione del linguaggio nella maniera più concreta possibile: "Fra le mani mi trovai un involto di pezzetti di carta, su cui notai brandelli di parole. Evidentemente il poeta, dopo avere scritto, era stato preso dalla delusione, o dalla rabbia, aveva stracciato il foglio in cento pezzi, ne aveva fatto una pallottola e l'aveva scaraventata nella via."³⁸¹ Tuttavia sarebbe possibile ricostruire il poema stracciato, come l'amico del personaggio-narratore fa notare. La scelta, però, è quella di compiere tale operazione: "Nonostante le proteste di Francesco, non ho più separato quei frammenti, non li ho distesi su di un tavolo, non ho tentato di ricomporre il foglio e di leggere ciò che c'era scritto. La pallottola di carta, pressappoco nelle condizioni in cui l'ho tratta da terra, è chiusa in un cassetto, e vi rimane."³⁸² Non è per la paura di una delusione che il protagonista si rifiuta di ricostruire la poesia, egli è infatti ormai convinto per una serie di congetture che quella pallottola contenga uno dei più bei componimenti letterari mai creati:

[...] tutto questo, con la potente suggestione degli argomenti basati sull'irrazionale, mi ha convinto che nella raminga pallottola di carta sia contenuto un segreto enorme: versi di una bellezza sovrumana, intendo, che il poeta fu indotto a distruggere dall'amara certezza di non poter mai più salire tanto in alto, (infatti l'artista il quale toccato il culmine della sua parabola, fatalmente discende è tratto a odiare tutto ciò che ha fatto prima e che gli parla di una felicità persa per sempre).³⁸³

È proprio questa convinzione a spingerlo a lasciare chiuso il cassetto, a non ricomporre il meraviglioso poema stracciato:

³⁸⁰ R. Ricatte, *Les symboles et le vide...* cit., p.156.

³⁸¹ D. Buzzati, *Una pallottola di carta*, in "Sessanta racconti...", cit., p.416.

³⁸² *Ivi*, p.415.

³⁸³ *Ivi*, p.417.

E come nella vita l'attesa di un bene certo ci dà più gioia che il raggiungerlo (ed è saggio non approfittarne subito, ma conviene assaporare quella meravigliosa specie di desiderio che è il desiderio sicuro di essere appagato ma non ancora praticamente soddisfatto, l'attesa insomma che non ha più timori e dubbi e che rappresenta probabilmente l'unica forma di felicità concessa all'uomo) come la primavera, che è una promessa, rallegra gli uomini più dell'estate che ne è il compimento sospirato, così il pregustare con la fantasia lo splendore del poema ignoto, equivale, anzi supera il godimento artistico della diretta e profonda conoscenza.³⁸⁴

Ciò sembra dunque la trasposizione grafico-verbale del concetto di vuoto di potenza sopra espresso: mantenere “smembrato” il contenuto è un modo per non attualizzare ciò che in potenza è qualcosa di oltremodo sublime.

Tuttavia che sia intesa come qualcosa di positivo o (più spesso) intesa come mancato appagamento di un desiderio o compimento di un'azione, la lacuna risulta alla base di molti tra i più fortunati testi (e non solo) della produzione buzzatiana. Mostriamo di seguito come essa possa essere una chiave di lettura per il senso d'ineffabilità che spesso permea l'opera buzzatiana, manifestandosi anche attraverso assenze di tipo verbale.

3.2 Silenzi buzzatiani

3.2.1 Indicibile, ineffabile

Un esempio di lacuna è la sensazione di d'ineffabilità che emerge in molti racconti dell'autore, soprattutto in relazione ad una sorta di mistico segreto della natura. Si è già visto in relazione all'analisi del *Grande ritratto* come parte della particolare atmosfera del romanzo sia data da una sensazione d'indicibilità: quel non poter comprendere la sensazione di energia sparsa nell'aria che emana dall'anima di Laura. Ioli ha giustamente parlato del senso d'indicibilità presente nell'opera buzzatiana mettendolo a confronto proprio con il particolare modo in cui si esprime il Numero Uno:

Le parole denunciano la sua strenua volontà di scavare una parola interiore in quella esteriore, di penetrare là dove la parola non comunica, di realizzare un senso, che travalica il segno alfabetico vergato sulla carta, di creare un'immagine in grado di evocare ciò che non è stato scritto, ma solo pensato, immaginato, temuto, intuito e sofferto. Parole, la cui evidenza plastica è tale, che non le frasi 'ma le idee si presentano nel buio come dei blocchi di cristallo.'^{385, 386}

³⁸⁴ Ivi, p.416.

³⁸⁵ D. Buzzati, *Il grande ritratto...*, cit., p.149.

³⁸⁶ G. Ioli, *Parola di Buzzati...*, cit., p.283.

In generale si può notare che il senso d'ineffabilità che emerge nell'opera buzzatiana è spesso rappresentato proprio attraverso silenzi, non detti e omissioni di vario tipo. Anche in ragione di questo fatto, c'è chi si è spinto fino al paragone della prosa di Buzzati con la scrittura ermetica.³⁸⁷ Il silenzio si manifesta infatti non come pura assenza di suono, quanto come una voce trattenuta, mantenuta segreta, la cui esistenza lascia intuire al personaggio e al lettore la possibilità di accedere ad un segreto, ad una nuova consapevolezza. Un esempio emblematico è dato dal racconto *Plenilunio*, tratto dall'ultima raccolta pubblicata dall'autore, *Le notti difficili*. La struggente bellezza del paesaggio bellunese immerso nella luce della Luna piena suscita nel personaggio-narratore il desiderio di comprendere il segreto di quella meraviglia. Il senso di magico incanto è associato a quello di un incomprensibile mistero, un segreto custodito dal mondo nei confronti dell'uomo, qualcosa che d'altra parte si ritrova in molte descrizioni legate ai luoghi più tipici dell'opera buzzatiana come la montagna ed il deserto. Nel racconto in questione l'inespresso, il non detto dominano la scena e ciò è esplicitato attraverso le numerose domande che il narratore si pone e a cui non sa rispondere:

Ancora una volta, - e lo stesso fenomeno si ripete ogni estate, dal tempo dei tempi, - mi sono chiesto: perché? Perché questa bellezza senza rimedio, struggente trasfigurazione del mondo, poesia allo stato puro? Perché? Da dove viene? Dal silenzio? Dall'immobilità sepolcrale delle cose? Dalla particolare luminescenza che assumono gli oggetti, gli edifici, i paesaggi? Dal fremito impercettibile della luce lunare sul prato, sulle piante, sui muri, sulla campagna intorno? Dalla sterminata pace? Dall'intensità esagerata delle ombre, vive e tenebrose come l'abisso di cui mai vedremo il fondo, dove un giorno precipiteremo? Non basta. Dal senso di mistero, allora? Ma che cosa significa mistero? Non se ne fa un continuo abuso? Dalla presenza, forse, alla base dei cespugli, dove il buio è più nero (e contemporaneamente nelle cavità deserte delle soffitte), la presenza di vecchi spiriti, elfi, gnomi, piccole fate, rospi, negromanti e profeti?³⁸⁸

Quando legato al confronto con la natura, il tema dell'indicibilità assume i connotati di una sensazione d'impotenza dell'uomo, di una sofferenza data dal desiderio di svelare l'arcano segreto che permetterebbe finalmente di comprendere il senso del mondo. Il silenzio, il buio, le ombre evocano un senso di mistero incomprensibile. Biondi parla a tal proposito di un "mutismo della natura" dal forte valore simbolico: "Il mutismo della natura non è che il segno dell'assenza di Dio e dell'incomprensibilità del Tutto."³⁸⁹ Il meraviglioso spettacolo viene infatti definito "festa silenziosa" proprio a conferma di questo aspetto: "Ecco di nuovo la scena, la bellezza, l'incantesimo, la *festa silenziosa* senza danze né musiche, fatta di luna, di intimità, di magia."³⁹⁰ Tutto rimanda a

³⁸⁷ L. Luise, *Il senso dell'essenzialità in Buzzati*, in "Cahiers Dino Buzzati", 1985, IX, Parigi, Robert Laffont, pp. 155-166.

³⁸⁸ D. Buzzati, *Plenilunio*, in "Le notti difficili...", cit., p. 213.

³⁸⁹ A. Biondi, *Il tempo e l'evento. Dino Buzzati e l'Italia magica*, Roma, Bulzoni, 2010, p. 165.

³⁹⁰ D. Buzzati, *Plenilunio*, in "Le notti difficili...", cit., p. 215 (corsivi nostri).

qualcosa che l'uomo vorrebbe ma non può comprendere. Addirittura il personaggio crede d'intuire una volontà del paesaggio di entrare in comunicazione con lui, di svelargli i segreti che lui sta cercando:

Finalmente ho capito? Nel plenilunio, che trasforma le povere parvenze del giorno in un paradiso in cui sarebbe bello naufragare per sempre, le cose della prima età, rimaste intatte mentre noi si precipitava giù per il pozzo della vita, anche loro cercano di parlarmi. Ma che cosa vogliono dire? Soltanto rammemorare i lontani giorni felici?³⁹¹

La vitalità del paesaggio è anche espressa mediante un meccanismo sintattico (la cui analisi sarà approfondita nel capitolo seguente in relazione ai romanzi dell'autore): gli elementi della natura sembrano quasi animarsi attraverso la loro collocazione in funzione di soggetto del periodo. In tal modo essi sono descritti non come elementi visti dal personaggio narratore, bensì come elementi dinamici, che compiono azioni, quasi avessero una loro forza d'iniziativa.

Devo aggiungere che l'incantesimo, come in tante altre notti del passato, proveniva soprattutto dalla facciata del cosiddetto granaio, già sede di uno spirito bizzarro, e ora disabitato, con la porta centrale chiusa, le quattro finestre con le imposte chiuse, il corrugato cornicione orizzontale, e i dipinti, ormai impalliditi, di gusto romantico, che cercavano di farla assomigliare ad un frammento di castello antico.³⁹²

Si assiste allora ad un ribaltamento sia prospettico che sintattico: sono essi ad agire *sul* personaggio: "E immediatamente, al primo sguardo, quella cosa fortissima, astrusa, estremamente personale, è calata qui dentro, nelle viscere."³⁹³ E ancora "Però, ad un tratto, proprio la facciata del granaio mi ha precisamente ricordato il volto di mia mamma morta, le care sembianze rattrappite dagli anni, dalla stanchezza e dal male."³⁹⁴

In un contesto in cui il personaggio non riesce a esprimere la sensazione provata né a comprenderne il segreto significato, il linguaggio sembra adattarsi a questa sua incapacità mostrando i limiti della parola umana. Come aveva già intuito Caspar, un nuovo tipo di linguaggio deve intervenire laddove quello normale sembra arrestarsi: "si le langage «normal» est inapte à exprimer l'indicible [...], il faut bien le remplacer par un langage d'une autre nature".³⁹⁵ D'altra parte la studiosa francese aveva anche notato la capacità di Buzzati di adattare il linguaggio al contesto proposto: "Buzzati a montré à plusieurs reprises qu'il était intéressé par le langage en tant que construction intellectuelle manipulable ou que reflet d'un contexte donné."³⁹⁶

³⁹¹ *Ibidem.*

³⁹² *Ivi*, p.213.

³⁹³ *Ivi*, p.212.

³⁹⁴ *Ivi*, p.213.

³⁹⁵ M.H. Caspar, *Fantastique et mythe personnel dans l'œuvre de Dino Buzzati...*, cit., p.129.

³⁹⁶ *Ivi*, p.133.

Oltre a dichiarare esplicitamente l'indicibilità di una situazione, Buzzati sembra adattare la sintassi della sua frase al vuoto che essa deve scrivere. Se in *Plenilunio* tale operazione passa per una scelta sintattica volta a indebolire l'uomo e rafforzare invece le forze a lui esterne, nel racconto *Conigli sotto la Luna* si possono notare altre strategie che puntano, attraverso varie forme di omissione e non solo, a restituire un senso d'incompiutezza. La situazione è per molti aspetti analoga a quella descritta in *Plenilunio*: L'incipit cala da subito il lettore in un'atmosfera di magica pace data dalla tranquillità della notte illuminata dalla Luna:

Nel giardino la luna, e quel profumo d'erba e piante che ricorda certe lontanissime mattine (saranno mai esistite?) quando alle prime luci, con gli scarponi e il flobert, si usciva a caccia. Ma adesso c'è la luna quieta, le finestre sono spente, la fontana non getta più: silenzio.

Al silenzio della natura, dato dalla quiete della situazione descritta, fanno da parallelo ancora una volta le domande che il narratore si pone e che vengono intenzionalmente lasciate senza risposta. Questa tecnica contribuisce a creare un clima d'incertezza, sottolineando l'esistenza di qualcosa che non viene esplicitamente espresso. In linea con questa strategia narrativa, emergono sul piano sintattico le omissioni argomentali dei verbi, presenti in numero elevato in questo testo, come analizzato da Dallabrida.³⁹⁷ Applicando l'analisi valenziale ad alcuni racconti di Buzzati, la studiosa sottolinea come l'autore spesso impieghi verbi trivalenti o tetravalenti senza saturarne tutte le valenze, lasciando il verbo privo di soggetto, oggetto o altri complementi che dovrebbe reggere. Questa mancanza di saturazione delle valenze induce una sensazione simile all'elisione, anche se questo procedimento è meno evidente a una prima lettura (si veda in merito la lampante elisione del verbo nel già citato incipit). Non saturare le valenze è quindi un modo per lasciare il verbo inespresso, per reprimere il suo potenziale, lasciando così in sospenso parte del suo potere semantico, ed esigendo al contempo un'inferenza maggiore da parte del lettore.

Buzzati, infatti, non rispetta sempre la struttura argomentale dei verbi coinvolgendo il lettore in un gioco di impliciti molto fecondo visto che lo costringe a mantenere desta l'attenzione per saturare i verbi e a interpretare e disambiguare, per quanto possibile, i testi stessi.³⁹⁸

Lasciando intenzionalmente queste valenze non soddisfatte, l'autore crea implicitamente un senso di insoddisfazione che allude a qualcosa di indefinito. Ci si aspetta che le valenze saturino il verbo, che le domande poste trovino risposta, ma questa attesa rimane vana. Nel racconto preso ad esempio, questa strategia è particolarmente evidente in quanto le omissioni argomentali si legano

³⁹⁷ S. Dallabrida, *Omissioni argomentali in alcuni racconti di Buzzati*, in "Studi buzzatiani. Rivista del Centro Studi Buzzati", XIX, 2014, pp. 53-67.

³⁹⁸ *Ivi*, p.67.

non solo alle elisioni presenti ma anche alle domande senza risposta e al silenzio che permea la scena descritta. La natura stessa rimane silenziosa, non svelando i suoi segreti all'umanità:

Ma i conigli stanno con le orecchie tese, aspettano, che cosa aspettano? Sperano forse di poter essere ancora più felici? Là, dietro al muretto, nel cunicolo che viene dal tombino, dove all'alba si nascondono a dormire, è tesa la tagliola.³⁹⁹

L'oggetto di questa attesa è chiaramente la morte, simboleggiata dalla trappola al di là della collina, ma contemporaneamente ciò a cui si guarda invano – e che si evince dall'omissione – è il significato stesso di questa attesa, di cui l'uomo è costantemente alla ricerca, seppur in modo infruttuoso. L'autore, che fece della *quête* esistenzialista uno dei temi principali della propria opera, abbandona la descrizione esplicita a favore di una rappresentazione più profonda, che riproduce nella mente del lettore la stessa sensazione evocata dalla narrazione:

Le sensazioni espresse dallo scrittore nelle diverse finzioni letterarie, grazie anche alle omissioni argomentali che danno concretezza ed efficacia al contenuto, si imprimono nel lettore che finisce col provare le stesse impressioni dei personaggi e del narratore.⁴⁰⁰

Pertanto, le elisioni, le omissioni e ciò che viene lasciato implicito svolgono la funzione di far immergere il lettore in un'atmosfera che l'autore desidera trasmettere ma che non può esprimere esplicitamente a causa della sua natura ineffabile. Le valenze non colmate sono un perfetto esempio del concetto di lacuna che qui si vuol esprimere: esse implicano un soddisfacimento, necessitano di complementi che permettano di esprimere tutto il potenziale dei verbi cui si legano. Anche l'assenza di luce e "l'invisibilità" del terribile oggetto, quella tagliola che si trova «Là, dietro il muretto, nel cunicolo che viene dal tombino, dove all'alba si nascondono a dormire [...]»⁴⁰¹ insistono nella stessa direzione. Il buio, come il silenzio è un'assenza di chiarezza, del lume del giorno capace di far vedere le cose in maniera più definita. Assenza di luce e assenza di parola rappresentano dunque un tutt'uno, volto a mostrare l'impossibilità di comprendere.

Questo testo si articola dunque come un tessuto di non detti e omissioni, tanto che non si può esimersi dal pensare che tutte queste assenze abbiano uno scopo preciso. I silenzi e i non detti che dominano in questo racconto si fanno metafora dell'incomprensibilità del mondo, dell'incapacità di trovare le parole che possano descrivere il senso della vita e dello smarrimento che da ciò deriva. L'indicibilità è dunque qui rappresentata magistralmente proprio tramite il non detto:

³⁹⁹ D. Buzzati, *Conigli sotto la luna*, in "Il «Bestiario...», cit., p. 69.

⁴⁰⁰ S. Dallabrida, *Omissioni argomentali in alcuni racconti di Buzzati...*, cit., p.67.

⁴⁰¹ D. Buzzati, *Conigli sotto la luna*, cit., p. 69.

Dove è tesa la tagliola? Anche le notti più felici passano senza consolarci. Aspettiamo, aspettiamo. E intanto la luna ha compiuto un lungo arco nel cielo. Le sue ombre di minuto in minuto diventano più lunghe. I conigli, con le orecchie tese, lasciano sull'erba illuminata mostruose strisce nere. Anche noi, nella notte, in mezzo alla campagna, non siamo più che ombre, fantasmi scuri con dentro l'invisibile carico di affanni. Dove è tesa la tagliola? Al lume favoloso della luna cantano i grilli.⁴⁰²

Si noti anche la ripetizione della fatidica domanda, lasciata per due volte senza risposta. Inoltre, anche l'uso dell'anafora rafforza il senso di sospensione, poiché essa racchiude in sé un non detto, una sospensione, come spiega Sbisà:

Nell'anafora il significato di un'espressione linguistica dipende da quello di un'altra espressione linguistica cui essa rinvia. Cioè un'espressione linguistica analogica ci risulta comprensibile soltanto se riusciamo a capire qual è l'espressione linguistica che svolge la funzione di 'antecedente' e se la comprendiamo. Quando identifichiamo e comprendiamo l'antecedente di un'anafora, quest'ultima può dirsi 'risolta'.⁴⁰³

Lo spazio tra i due elementi ripetuti è dunque uno spazio di attesa, che pone il lettore in una condizione di apnea, che si risolve solo nel trovare e riconoscere l'elemento ripetuto. Tutto nel racconto è dunque sospeso, irrisolto. Nel silenzio della voce umana, che non sa rispondere alla domanda finale, sopraggiunge un verso animale, quel frinire dei grilli che è suono che non si fa voce, che resta indefinito, rumore bianco di sottofondo nel silenzio del segreto incomprensibile della realtà.

L'intelligenza della scrittura buzzatiana, capace di compiere sottili operazioni stilistiche e sintattiche per adattare la forma di quanto espresso al contenuto descritto, risulta evidente nei due racconti analizzati. Per questi motivi, ci permettiamo di prendere le distanze da un giudizio che, per quanto di matrice autorevole, sembra aver preso poco in considerazione aspetti di questo tipo. Giacomo Debenedetti ritenne infatti che la scrittura buzzatiana rispecchiava quel carattere borghese che caratterizzava lo scrittore, un "borghese stregato, stregato ma borghese, e fedelmente e con educazione così perfetta da diventare anche stile"⁴⁰⁴, sostenendo che nella sua opera:

La parola non ambisce di immedesimarsi, impressionisticamente o espressionisticamente, con la materia sensibile o la sostanza ineffabile delle cose. Rimane il segno convenzionale, di cui tutti ci serviamo per la nomenclatura ordinaria. E la frase sembra, per lo più, che si contenti di mettere in ordine quei nomi, di indicarne i nessi, di articolare le azioni, secondo le regole della comunicativa più abituale⁴⁰⁵

⁴⁰² *Ivi*, p.70.

⁴⁰³ M. Sbisà, *Detto non detto. Le forme della comunicazione implicita*, Roma-Bari, Laterza, 2007, p.47.

⁴⁰⁴ G. Debenedetti, *Buzzati e gli sguardi del «Di qua»*, in *Intermezzo*, Milano, Mondadori, 1963, p.189

⁴⁰⁵ *Ivi*, p.193

Ci sembra invece che spesso forma e contenuto raggiungano una fusione tale da permettere di parlare di un'immedesimazione oltremodo fortunata di parola e materia descritta, come abbiamo fin qui cercato di dimostrare. In questa chiave possono essere letti anche dei silenzi che hanno una precisa intenzione semantica e allegorica, come mostreremo nel paragrafo seguente.

3.2.2 Silenzi e narratori

Un altro esempio particolarmente significativo di come la costruzione della trama ruoti attorno ad un silenzio è riscontrabile in *Al solito posto*, il cui incipit recita come segue: “Dopo un *silenzio* di vent’anni, la serratura scattò e la porta lasciò entrare Giuseppe Coro nella casa piena di polvere e *silenzio*.”⁴⁰⁶ La duplice occorrenza, in apertura e in chiusura del periodo incipitario, pone da subito un grande rilievo sul silenzio. A ciò si somma ancora una volta la particolarità sintattica già accennata nel precedente paragrafo, per cui gli elementi della casa (la serratura e la porta) assumono la funzione di soggetto, mentre l’uomo è relegato nella posizione di complemento oggetto. Sono “le cose” ad agire su di lui, non viceversa. L’insistenza sul silenzio unita a questa strategia sintattica è in questo caso tesa a evocare una mancanza da parte dell’uomo: un suo atto mancato che sarà, di fatto, il fulcro della trama. Egli infatti torna nella casa di campagna dopo averla chiusa oltre vent’anni fa, senza però badare, prima di sprangare porte e finestre, a far uscire il cane della vicina fattoria che spesso accoglievano tra le mura domestiche. Inevitabilmente, la povera bestia morirà di stenti nel giro di pochi giorni. Tuttavia né Giuseppe Coro né altri esseri umani hanno assistito alla scena: l’assenza dell’uomo è proprio ciò che condanna l’animale. Interviene dunque a sopperire a tale assenza, che impedirebbe un corretto resoconto dei fatti, lo spirito della casa, unico ad aver assistito al macabro spettacolo. La doppia ricorrenza del termine silenzio sembra dunque tesa ad anticipare un’informazione nella trama: il “silenzio di vent’anni” è prima di tutto la dimenticanza del protagonista, il silenzio della parola intesa come logos, come incapacità di ricordare. Esso altro non è che lo stesso atto mancato che condanna il cane a morire, nonché il silenzio nel quale, per l’assenza-mancanza dell’uomo, il cane si è ritrovato. Tale silenzio risulta allora strettamente connesso anche con la posizione grammaticale dell’uomo: quel suo essere oggetto di azioni che sono compiute dalla casa. Di ciò vi è anche un preciso corrispettivo sul piano narratologico: si assiste infatti ad un passaggio dal narratore esterno (con la logica prospettiva del personaggio protagonista) ad un narratore intradiegetico, in un meccanismo non raro nella produzione dell’autore, che Caspar definisce “narrateur relais ou secondaire”:

⁴⁰⁶ D.Buzzati, *Al solito posto*, in “Il «Bestiario»...”, cit., p.28.

C'est un personnage situé à l'intérieur de l'action racontée, c'est-à-dire au niveau intradiégétique, qui prend la parole pour raconter un fait souvent antérieur à l'action principale. Il se substitue épisodiquement au narrateur primaire par un effet de « focalisation déléguée » (G. Genette) pour produire un récit métadiégétique comblant les lacunes du récit du narrateur primaire. Comme dans le cas du narrateur-témoin, il doit donc soit rendre crédible l'incroyable - il a vu ou entendu dire ou il sait et il restitue oralement ce qu'il a vu ou entendu -, soit, au contraire, le nier. C'est pourquoi, il devient une sorte de garant qui doit authentifier le récit du narrateur principal par une version des faits raisonnable et objective. Dans tous les cas, il permet de reconstituer les morceaux du puzzle que constitue le texte lacunaire du narrateur primaire.⁴⁰⁷

La voce della casa è l'unica in grado di raccontare tale storia, l'unico possibile *narrateur relais*. Ciò è particolarmente interessante anche in virtù di quanto detto sulla visione anti-anthropocentrica in Buzzati: il passaggio di testimone dal narratore esterno ad un narratore intradiegetico non umano insiste evidentemente su tale modalità di rappresentazione, ossia sul decentramento del punto di vista da uno sguardo umano ad uno non umano. In questo caso non solo viene raccontata una storia che nessun uomo ha visto e che quindi non sarebbe conoscibile se non fosse per la voce “magica” della casa, ma l'assenza dell'uomo è essa stessa centro della trama. Il cane è costretto a morire perché gli uomini l'hanno dimenticato lì e nessuno torna ad aprire quella porta sprangata che lo condanna a morire rinchiuso.

Il silenzio dell'incipit, che diviene poi “l'insopportabile silenzio” più avanti, quando verrà compresa la terribile, involontaria colpa, è allora anche il silenzio che caratterizzerà l'uomo in tutta la narrazione: egli sarà un semplice ascoltatore, diverrà mero narratario della storia di cui è responsabile ma non testimone. Il silenzio annunciato era anche dunque un silenzio narratologico, nella misura in cui preannunciava il cambio di narratore e il conseguente silenzio del personaggio umano, ridotto a tacito ascoltatore.⁴⁰⁸ Vi è addirittura una sorta d'investitura dell'uomo, che avviene in maniera tanto esplicita da risultare quasi meta-narrativa: “«Dimmi, spirito della casa!» gridò nell'insopportabile silenzio Giuseppe Coro, invocando un aiuto. «Dimmi che la colpa non è stata mia! Parla, in nome del Cielo.»” E poi ancora, di fronte alla riluttanza dello spirito della casa: “«Comunque sia stata, racconta»”⁴⁰⁹ L'inizio del monologo dello spirito della casa, che durerà ininterrotto fino alle ultime righe del racconto, è infatti evidenziato dal verbo “narrare” e segna appunto il passaggio di consegne da un narratore esterno al narratore intradiegetico: “Io me n'ero subito accorto - narrò lo spirito – [...]”⁴¹⁰

⁴⁰⁷ M.H. Caspar, *Fantastique et mythe personnel...*, cit., p. 82.

⁴⁰⁸ A tale ribaltamento di prospettiva corrisponde per altro anche un ribaltamento del concetto di *unheimlich*: la casa in questa circostanza non è il luogo sicuro che può dividere l'io dall'altro, il familiare dall'ignoto; bensì, al contrario, luogo nefasto di cui l'ermetica chiusura porta alla morte.

⁴⁰⁹ D. Buzzati, *Bestiario. Cani, gatti e altri animali...*cit., p.10.

⁴¹⁰ *Ibidem*.

È chiaro come lo spirito della casa gode di uno status superiore a quello dell'uomo in virtù del suo maggior grado di conoscenza in relazione agli avvenimenti. Il silenzio del narratore umano si configura dunque come incapacità di mettere bocca sugli eventi, mentre la riluttanza a parlare del narratore delegato è espressione della sua massima sapienza:

La lacunosità del racconto, mentre conferisce uno status di realtà a ciò di cui troviamo testimonianza scritta nel poema, conferisce al Dante narratore uno status speciale; lo eleva. Il lettore non potrà non domandarsi: che cosa sa Dante che io non so né devo o posso sapere? Perché non sono all'altezza di Dante? Insomma: perché non sono Dante? Lo status speciale di cui parlo è quello di profeta. Il profeta è, prima ancora che colui che rivela certe verità, colui che quelle verità le possiede. Il silenzio dell'omettere è sapienza.⁴¹¹

La duplice occorrenza del termine “silenzio” nell'incipit dunque anticipa la dimenticanza dell'uomo e, al contempo, denuncia non solo il silenzio della sua mente ma anche quello dato dalla sua impossibilità di conoscere tale storia, di ricostruire gli eventi, se non fosse per la voce della casa. Da un lato esso è allora il silenzio dell'ascolto, del suo tacere, condizione indispensabile perché avvenga con successo qualsiasi scambio comunicativo: “il tacere è sia la situazione, la posizione da cui ha inizio l'enunciazione, sia la situazione, *la posizione in cui è ricevuta*. La libertà di parola ha come condizione la possibilità di tacere, quale scelta del parlante, [...] e [...] al tempo stesso presuppone il tacere come *posizione di ascolto*.”⁴¹²

Dall'altro lato, però, tale incipit risulta significativo del tipo di mondo nel quale il personaggio sarà calato. Sostiene Lugnani⁴¹³ che l'incipit del racconto fantastico non ha solamente una funzione introduttiva, ma anche e soprattutto normalizzante, deve cioè indirizzare la narrazione al rispetto dell'“effetto di realtà”. Solo in un secondo momento, con il sopraggiungere dell'elemento “inspiegabile” si verrà in questo modo a creare un contrasto. L'incipit buzzatiano sembra invece predisporre il lettore a una realtà che già va nella direzione dell'intrusione del fantastico oggetto del racconto: la presa di parola da parte dello spirito della casa e la passività del personaggio umano rispetto alla narrazione. D'altra parte Rosalba Campra ha evidenziato come il silenzio nella lettura fantastica rappresenti spesso un vuoto irrimediabile, “la cui natura e funzione consiste proprio nel non poter essere riempito”, “nella narrativa fantastica [...] il silenzio delimita spazi di smarrimento: il non detto è proprio ciò che è indispensabile alla ricostruzione dei fatti”.⁴¹⁴

⁴¹¹ N. Gardini, *Op.cit.*, p.25.

⁴¹² A. Ponzio, *Roland Barthes: l'ascolto*, in *Con Roland Barthes. Alle sorgenti del senso*, a cura di A. Ponzio, P. Calefato e S. Petrilli, Meltemi, Roma 2006, pp. 73-90: pp. 74-75.

⁴¹³ L. Lugnani, *Per una delimitazione del «genere»*, in R. Ceserani (a cura di), *La narrazione fantastica*, cit., pp. 37- 74.

⁴¹⁴ R. Campra, *Territori della finzione. Il fantastico in letteratura*, cit., p. 80.

3.2.3 Funzioni del silenzio nel dialogo

Anche all'interno di uno scambio dialogico, la presenza del silenzio può essere particolarmente interessante da analizzare. Storicamente, in linguistica, l'importanza del silenzio nell'interazione linguistica è stata per lo più sottovalutata. Esso, se non visto come semplice assenza fonica e semantica, è comunque tradizionalmente considerato come elemento poco rilevante nella comunicazione. Molti pareri d'importanti studiosi sembrano confermare l'idea che "il silenzio [sia] stato tradizionalmente ignorato."⁴¹⁵ Secondo Gusdorf, ad esempio:

[L]'apologia del silenzio più eloquente di qualsiasi parola, più ricco e più definitivo, si fonda su una confusione. Il silenzio non è per se stesso una forma di espressione particolarmente densa. Ha senso solamente in seno ad una comunicazione esistente, come contropartita o come sigillo di un linguaggio stabilito. [...] [N]on è il silenzio che fa la pienezza. [...] Il silenzio [...] è uno spazio bianco nel dialogo.⁴¹⁶

Poco più generosa l'opinione di De Mauro, il quale riconosce la potenziale importanza del silenzio solo in relazione, evidentemente subalterna, alla parola:

Non v'è dubbio che i silenzi possano essere *alti*, avere una profondità semantica, essere leggibili come parti significative di enunciati. Ma soltanto la parola stessa fa da strumento in grado di scandagliare le profondità. I silenzi significativi, anche i più alti, non si darebbero o resterebbero muti fuori dell'orizzonte di senso creato dalle parole.⁴¹⁷

Non manca però chi ha cercato di porre rimedio alla poca attenzione di cui il silenzio, nelle sue varie forme e connotazioni, ha tradizionalmente goduto⁴¹⁸ e in questa sede ci avvarremo di questo tipo di teorie per dimostrare l'importanza che il silenzio può assumere a prescindere dalla parola, come elemento dotato in sé di un potenziale semantico.

Per quel che riguarda l'opera buzzatiana, oltre all'indicibilità di cui si è detto, il silenzio sembra avere talvolta un ruolo chiave all'interno della comunicazione tra i personaggi. Chi si è occupato del dialogo nella narrativa buzzatiana ha infatti già evidenziato l'importanza di strategie che portano il dialogo su binari non consueti, dove cioè lo scambio d'informazioni può avvenire anche laddove

⁴¹⁵ M. Saville-Troike, *The place of silence in an integrated theory of communication*, in "Perspectives on silence", a cura di D. Tannen e M. Saville-Troike, Ablex, Norwood (NJ) 1985, pp. 3-18; p. 3.

⁴¹⁶ G. Gusdorf, *Filosofia del linguaggio*, tr. it. di L. Vigone, Città Nuova, Roma 1970, p. 91.

⁴¹⁷ T. De Mauro, *Ai margini del linguaggio*, Editori Riuniti, Roma 1984, p. 34.

⁴¹⁸ Cfr.: K. Agyekum, *The communicative role of silence*, in "Akan. Pragmatics", 2002, n. 1, pp. 31-51; Th. J. Bruneau, *Communicative silences: form and functions*, in "Journal of Communication", 1973, n. 1, pp. 17-46; I. Damska, *Sur le fonctions sémiotiques du silence*, in "Revue de Métaphysique et de Morale", 1970, n. 3, pp. 309-315; M. A. Earner, *Silent dwelling: well-spring of communication*, in "Humanitas", 1975, n. 2, pp. 167-174; S. N. Ganguly, *Culture, communication and silence*, in "Philosophy and phenomenological Research", 1968, n. 2, pp. 182-200; J. V. Jensen, *Communicative functions of silence*, in "Review of General Semantics", 1973, n. 3, pp. 249-257; F. Poyatos, *Interactive functions and limitations of verbal and nonverbal behaviors*, in "Semiotica", 1980, n. 3-4, pp. 211-244.

non avviene lo scambio di parole: “Il dialogo [...] può aver luogo senza realizzare un processo comunicativo. In accezione meno tecnica si può parlare, per la narrativa buzzatiana, di tema del dialogo mancato.”⁴¹⁹ Siamo dell’idea che approfondire questo aspetto sia necessario per comprendere meglio alcuni silenzi particolarmente significativi proprio perché portatori di significati e aventi funzioni che nulla invidiano allo scambio verbale esplicito. Infatti “capire il silenzio, colto nella sua articolatezza, significa capire la complessità dell’interazione comunicativa.”⁴²⁰ In particolare, è possibile sfruttare le funzioni del linguaggio definite da Jakobson anche in assenza di parola, sfruttando cioè un “silenzio eloquente” che può farne a tutti gli effetti le veci:⁴²¹ “Il silenzio può essere usato per esprimere precisi atti linguistici: per chiedere, promettere, rifiutare, dare ordini, insultare”⁴²²

Un caso emblematico dell’uso del silenzio in funzione conativa lo si può riscontrare nel capitolo XIII del *Segreto del Bosco Vecchio*. Si tratta di un momento di snodo fondamentale della trama: quello in cui il colonnello Procolo si decide a sbarazzarsi del giovane nipote, erede di una zona di bosco più estesa della sua. Per uccidere il ragazzo, conta di affidarsi all’azione discreta del vento Matteo, suo fedele servo. Nella conversazione tra il colonnello e il vento personificato, la funzione referenziale del testo maschera quella conativa del terribile ordine, che rimane invece taciuto, ma pur sempre espresso, se è vero che “Il silenzio può essere usato per esprimere precisi atti linguistici: per chiedere, promettere, rifiutare, dare ordini, insultare.”⁴²³ Ciò che è interessante notare è che l’ordine in questione sia quello di uccidere, come se l’autore volesse affidare al silenzio il compito di dire ciò che non si potrebbe dire, l’impronunciabilità del comando più terribile che si possa dare. Queste le parole (e i silenzi) del colonnello Procolo:

«Ho sognato che Benvenuto era morto» continuò il Procolo «ed io ero diventato padrone di tutto il suo bosco.» Il vento non disse nulla. «Ero diventato padrone di tutto il bosco» ripeté ancora il colonnello dopo una pausa. «Faresti meglio a parlar chiaramente» fece allora Matteo «tu vorresti che lo facessi morire?» *Il colonnello non rispose.* «Se non è che questo» soggiunse il vento «non avrò da fare molta fatica. Servirà anzi a tenermi in esercizio. Una buona raffica al momento opportuno, non è vero, colonnello? Nessuno sospetterà mai nulla.» “*Si*” disse il Procolo «*tu mi hai giurato obbedienza.*»⁴²⁴

Nel passaggio in questione, l’uso ripetuto della narrazione del sogno mira a sottintendere al vento una volontà nefasta, senza tuttavia esplicitare apertamente un comando. È il vento ad usare parole

⁴¹⁹ C. De Vecchis, *Appunti per un’analisi del dialogo in Buzzati*, in “Studi buzzatiani. Rivista del centro studi Buzzati”, IV, 1999, p.148.

⁴²⁰ E. Banfi, *Interruzioni e silenzi nella interazione linguistica*, in “Pause, interruzioni, silenzi. Un percorso interdisciplinare”, a cura di E. Banfi, Università degli studi di Trento, Trento 1999, p.37.

⁴²¹ Cfr. M. Ephratt, *The functions of silence*, in «Journal of Pragmatics», 2008, vol. 40, pp. 1909-1938.

⁴²² E. Banfi, *Op.cit.*, p.37.

⁴²³ E. Banfi, *Op.cit.*, p.37.

⁴²⁴ D. Buzzati, *Il segreto del Bosco Vecchio*, Milano, Mondadori, 1935, p. 45 (corsivi nostri).

chiare ed inequivocabili, ma, pur confermando con una risposta affermativa la deduzione del vento, il colonnello non si esprime nel merito dell'azione specifica. Piuttosto, egli si limita a ricordare al vento il suo voto di obbedienza assoluta, senza tuttavia pronunciare la conferma dell'ordine di uccidere. Sebbene sia evidente e innegabile che il colonnello abbia comunicato un ordine – prima implicito, poi espresso attraverso il suo silenzio – risulta più complesso comprendere le ragioni sottese alla mancata verbalizzazione dell'ordine. Si potrebbe ipotizzare che pronunciare apertamente l'ordine di uccidere il nipote risulti troppo arduo, persino per un individuo come Procolo, che apparentemente manca di sentimenti di pietà. Tuttavia, tale spiegazione non è esaustiva e ancora una volta è un aspetto sintattico a fornire una chiave di lettura possibile. L'incipit del capitolo rimanda infatti, ancora una volta, ad una passività del personaggio su cui la natura prende il sopravvento. Il capitolo si apre infatti con la descrizione del modo in cui questo pensiero sorge nella mente del Procolo. Egli non è mai soggetto grammaticale del periodo, né parte attante della frase: non compie attivamente alcuna azione. L'incipit del capitolo recita difatti come segue:

Vagano sovente, per le vallate deserte, desideri funesti, di origine sconosciuta. Essi prosperano nella solitudine, infiltrandosi in fondo al cuore: per esserne infestati basta solo talora aver contemplato a lungo le foreste nei giorni di tramontana, o aver visto nuvole a forma di cono, o esser passati per certi inesplicabili sentieri obliquanti verso nord-ovest. Così accadde al colonnello Procolo: nacque una sera in lui un'idea che andò ampliandosi a poco a poco: il desiderio che Benvenuto morisse.⁴²⁵

Sono le entità astratte, portate al limite della prosopopea, a compiere azioni; il colonnello, invece, le subisce. Egli è passivo rispetto agli eventi esterni e l'idea stessa, venutagli in sogno perché portata dai desideri funesti che devono essersi imbattuti in lui, non è dunque di sua paternità. Il concetto è ripreso anche poco oltre: "L'insano pensiero del colonnello finalmente uscì a galla."⁴²⁶ Solo dopo queste due particolarità sintattiche, ha luogo il dialogo tra il colonnello e il vento Matteo. Si potrebbe allora sostenere che non pronunciando l'ordine di uccidere egli voglia deresponsabilizzarsi: non solo perché l'azione è tanto orribile, ma anche perché quella volontà, in fin dei conti, non è la sua, non gli appartiene fino in fondo. Il silenzio del comando espresso senza proferire parola è qui emblema della scarsa partecipazione attiva di chi (non) lo pronuncia. Il silenzio di Procolo, assieme al modo in cui è costruito il capitolo dal punto di vista sintattico, ci induce a leggere nel suo atteggiamento una titubanza, un distacco da quella volontà omicida. Deve allora far riflettere il fatto che tale desiderio verrà infatti successivamente rinnegato: egli si pentirà di aver dato l'ordine al vento Matteo e tenterà di salvare il nipote, finendo addirittura per sacrificare (inutilmente) la propria vita.

⁴²⁵ *Ivi*, p. 44.

⁴²⁶ *Ivi*, p.45.

Un altro caso particolarmente rappresentativo dell'uso magistrale che Buzzati seppe fare del silenzio, del non detto e della mancata comunicazione è dato dal celebre capitolo della morte del soldato Lazzari nel capitolo XII del *Deserto*. Egli, disobbedendo ad un ordine, si allontana dal suo battaglione per andare a recuperare un cavallo che inspiegabilmente è stato avvistato fuori dalle mura, credendo, erroneamente, che si tratti del suo. Compiuto il recupero, si presenta di fronte alle mura della Fortezza ormai solo, essendo il suo battaglione già rientrato, e dunque sprovvisto della parola d'ordine necessaria ad entrare, che solo il comandante del battaglione conosce. Egli, tuttavia, è convinto di poterla fare franca, tanto più che la sentinella, scopre con sollievo, è un suo amico, il "moretto" con cui tante volte si è intrattenuto amichevolmente. Giunto davanti alle mura, inizialmente turbato dal *chivalà* della sentinella, egli si tranquillizza notando l'amico e tenta di sbrigare in fretta la scomoda faccenda.

Un improvviso disagio aveva colto il Lazzari al primo richiamo della sentinella. Gli pareva così strano, ora che si trovava personalmente di mezzo, sentirsi interpellare in quel modo da un compagno, ma si rasserenò al secondo «chivalà» perché riconobbe la voce di un amico, proprio della stessa compagnia, che loro chiamavano confidenzialmente Moretto. «Sono io, Lazzari!» gridò. «Manda il capoposto ad aprirmi! ho preso il cavallo! E non farti accorgere se no mi ficcano dentro!» La sentinella non si mosse. Con il fucile imbracciato se ne stava ferma, cercando di ritardare al possibile il terzo «chivalà».⁴²⁷

Tuttavia la sentinella si rifiuta di porre la conversazione sul piano confidenziale tentato dal Lazzari. Egli ha accanto il severo sergente maggiore Tronk, per cui il rispetto del regolamento è sacro, e non può permettersi di chiudere un occhio per l'amico. Al terzo *chivalà*, in assenza della parola d'ordine come risposta, egli è tenuto ad aprire il fuoco. Il dialogo tra i due è costruito secondo una separazione che coinvolge diversi piani: la sentinella è sorda al linguaggio informale del Lazzari, così come il Lazzari sembra sordo al linguaggio marziale dell'altro. La distanza tra i due interlocutori può essere analizzata tanto dal punto di vista del livello formale e informale, quanto sul piano della differenza tra interno ed esterno: un interno rigidamente retto dalle norme della fortezza, e un esterno invece privo di regole, anarchico, in cui la parola sacra del regolamento perde il suo valore. Nota infatti Zangirolami che:

Il soldato Lazzari, uscito dalla Ridotta, si colloca al di fuori di essa, e di conseguenza raggiunge, rispetto alla Fortezza, una doppia alterità: uscire dalle mura in senso fisico diventa per lui immediatamente uscire dalle regole e dunque dall'idea stessa di ordine, posizionandosi inevitabilmente fuori e contro il regolamento.⁴²⁸

⁴²⁷ D. Buzzati, *Il deserto dei Tartari...*, cit., p.85.

⁴²⁸ D. Zangirolami, *Macchia nera e parola d'ordine nel tempo del Deserto*, in "Studi buzzatiani.", XV, 2010, pp.59-76: p.70

Si noti inoltre che la costruzione del dialogo insiste sull'onomastica dei due: Lazzari cerca di restituire all'amico la sua dimensione personale, umana, utilizzando il suo soprannome: "Moretto". In questo modo egli tenta di evidenziare la sua prossimità grazie al richiamo ad una intimità, per cui il nome ufficiale della sentinella è sostituito appunto dal nomignolo. Nella stessa direzione va anche la ripetizione del suo stesso nome: egli tenta di ribadire la propria identità, il non essere uno sconosciuto e dunque un nemico. Tutto però si rivela inutile, la sentinella è solo una sentinella, svuotato della sua umanità. La scelta onomastica del narratore relativa alla sentinella va infatti nella direzione opposta: il suo nome non viene mai pronunciato dal narratore. L'unica formula che viene utilizzata per descriverne le azioni è relativa al suo incarico, "la sentinella", come se ruolo e identità si fondessero tra loro.

L'appellativo ricorre, nella scena relativa all'uccisione del Lazzari, per ben 14 volte. Mai il narratore fa riferimento al nome o al soprannome della sentinella, mai, quindi, consente all'uomo di prevalere sul soldato. L'insistenza su tale aspetto è particolarmente evidente nella pagina finale del capitolo, in cui l'insistenza sul termine "sentinella" e il prevalere di tale ruolo sulla persona viene chiaramente esplicitata:

« 'Sono io, Lazzari! Non mi vedi? Moretto, o Moretto! Sono io! Ma che cosa fai con il fucile? Sei matto, Moretto?'

Ma la sentinella non era più Moretto, era semplicemente un soldato con la faccia dura che adesso alzava lentamente il fucile, mirando contro l'amico. [...] 'Sono io, Lazzari!' gridava. 'Non vedi che sono io? Non sparare, Moretto!'

Ma la sentinella non era più il Moretto con cui tutti i camerati scherzavano liberamente, era soltanto una sentinella della Fortezza, in *uniforme* di panno azzurro scuro con la bandoliera di mascarizzo, assolutamente identica a tutte le altre nella notte, una *sentinella qualsiasi* che aveva mirato ed ora premeva il grilletto.»⁴²⁹

I due parlano linguaggi diversi: umano l'uno, marziale l'altro, e, pur trovandosi a pochi metri di distanza, appartengono a due mondi diversi, tra loro non permeabili. Per questo le parole dell'uno non sortiscono alcun effetto sull'altro. Il dialogo è destinato a fallire. Coronamento del paradosso è che in questo "dialogo tra sordi" un ruolo chiave, più che la parola pronunciata, sembrano averlo proprio i non detti. Le uniche parole "umane" della sentinella sono infatti quelle che egli non pronuncia, ossia i pensieri che vengono riportati dal narratore:

Il soldato e il cavallo non distavano più di trenta metri, aspettare ancora sarebbe stato imprudente. Quanto più vicino si faceva il Lazzari, tanto più facilmente sarebbe stato colpito. «Chi va là, chi va là?» gridò la terza volta la sentinella e nella voce c'era sottinteso come un avvertimento privato e antiregolamentare. *Voleva dire: «Torna indietro fino a che sei in tempo; vuoi farti ammazzare?»* E finalmente il Lazzari capì, si ricordò in un lampo le dure leggi della Fortezza, si sentì perduto.⁴³⁰

⁴²⁹D. Buzzati, *Il deserto dei Tartari...*, cit., p.84.

⁴³⁰ *Ibidem*.

Tuttavia, insistendo nel tentare di convincere l'amico, il Lazzari non indietreggia e poco dopo cade morto per il colpo sparato, chiamando ancora la "sentinella" con il nomignolo. "Poi, nel silenzio lasciato dallo sparo, si udi la sua voce, con che disperato suono: «Oh Moretto, mi hai ammazzato!». Questo il Lazzari disse e si afflosciò lentamente in avanti."⁴³¹ Inoltre, la presenza silente e severa del sergente maggiore Tronk contribuisce ad accrescere la tensione e senza dubbio influenza psicologicamente la sentinella. «Ma a pochi metri c'era Tronk che lo fissava severamente. Tronk non diceva parola. Ora egli guardava la sentinella, ora il Lazzari, per colpa del quale probabilmente sarebbe stato punito. Che cosa volevano dire i suoi sguardi?» Questa misteriosa eloquenza del muto sguardo di Tronk trova successivamente voce: "Sentiva nelle orecchie un rombo e gli parve di udire la voce rauca di Tronk: «Mira giusto!» benché Tronk non avesse fiato."⁴³²

Il tacere di Tronk si configura allora come un silenzio-assenso: dopo il terzo *chivalà*, il suo silenzio condanna a morte il Lazzari. Solo un suo esplicito contrordine avrebbe infatti permesso alla sentinella di astenersi dal compiere il proprio dovere. Di più: la sua è l'espressione di un ordine, che resta implicita poiché esplicitarla è superfluo. Il silenzio di Tronk è allora da intendersi a tutti gli effetti come una funzione conativa. Si verifica in questa situazione quanto teorizzato da Merleau Ponty, secondo cui "la mancanza di un segno può essere un segno."⁴³³ Il silenzio di Tronk di fronte a tale situazione, allora, non è semplice assenza di parola: egli tace, ossia sceglie deliberatamente di non proferire parola in un contesto in cui sarebbe invece stato opportuno un suo intervento (non previsto, però, dal regolamento). Alcune riflessioni di Heidegger possono aiutare una corretta comprensione dell'analisi del non-detto nella scena in questione. Sostiene il filosofo tedesco che chi tace "può, col suo non parlare, dire molto."⁴³⁴ Infatti:

Nel corso di una conversazione, chi tace può "far capire", cioè promuovere la comprensione, più autenticamente di chi non finisce mai di parlare. [...] Solo il vero discorso rende possibile il silenzio autentico. [...] Il silenzio [...] [è quindi un] modo del discorso.⁴³⁵

Quella tra Tronk e la sentinella non è allora da considerarsi come una mancata comunicazione. Il passaggio d'informazione tra il sergente maggiore e il suo sottoposto è avvenuto. Ne è conferma quella sorta di allucinazione uditoria del Moretto, per cui egli è convinto di aver ricevuto

⁴³¹ *Ivi*, p.85.

⁴³² *Ivi*, p.84.

⁴³³ M. Merleau-Ponty, *Das Auge der Geist. Philosophische Essays*, Reinbeck, 1967, p. 249.

⁴³⁴ M. Heidegger, *In cammino verso il Linguaggio*, a cura di A. Caracciolo, tr. it. di A. Caracciolo e M. Caracciolo Perotti, Mursia, Milano 1973, p. 198.

⁴³⁵ M. Heidegger, *Essere e tempo*, tr. it. di P. Chiodi, Longanesi, Milano 1976, p. 208.

l'esortazione di Tronk a "mirare giusto". Egli non ode semplicemente del silenzio, piuttosto ascolta il tacere di Tronk. Spiega infatti Barthes che: "Udire è un fenomeno fisiologico; ascoltare è un atto psicologico."⁴³⁶ Nel silenzio di entrambi, con la sentinella costretta nei vincoli di un vocabolario marziale che impedisce l'uso di qualsiasi altra parola che non sia il *chivalà*, il silenzio dell'implicito ordine di uccidere viene rotto solamente dallo sparo del proiettile che squarcia l'aria.

Anche da questa situazione emerge un senso di *erie*: l'assurda morte del Lazzari è dovuta alla macchinazione di una forza oscura e inarrestabile, ossia quel regolamento onnipotente che decide della vita (e della morte) di tutti i soldati della Fortezza. La potenza di questa pressione sui soldati è tale da risultare un fattore di agency che li influenza e li sottomette ai suoi ordini, facendoli agire in maniera apparentemente assurda.

Tout règlement implique évidemment l'existence d'une force répressive capable de le faire respecter et appliquer. [...] Troisième aspect, qui nous est suggéré par l'épisode de la mort de Lazzari: le formalisme pédant – celui que personnifie Tronk à ce moment-là – débouche sur l'absurde et, étant donné la fin tragique de Lazzari, sur le scandale.

Ridotto ormai a marionetta senza anima, privo di umanità, Moretto subisce questa forza senza potersi ribellare o sottrarre al suo dominio e compiendo così il terribile gesto. Nella scena appena analizzata si assiste da una parte alla fallacia dello scambio comunicativo sul piano verbale, dovuta all'impossibilità della parola di rompere un muro creato da una forza superiore, contro cui essa non può nulla; dall'altra risulta invece straordinariamente efficace la comunicazione non verbale che avviene tra Tronk e la sentinella, che sembrano comprendersi pur senza parlarsi.

3.3 I vuoti nella produzione grafica

3.3.1 La copertina del *Deserto dei Tartari*

La scena appena analizzata, soprattutto se così interpretata, sembra strettamente connessa con quell'immagine che, anni dopo la prima uscita del romanzo,⁴³⁷ Buzzati stesso disegnò e forse

⁴³⁶ R. Barthes, *L'ovvio e l'ottuso. Saggi critici III*, tr. it. di C. Benincasa, G. Bottiroli, G. P. Caprettini, D. De Agostini, L. Lonzi, G. Mariotti, Einaudi, Torino 1985, p. 237.

⁴³⁷ Sulla datazione dell'immagine buzzatiana non si può essere certi. Tuttavia, come ci è stato suggerito da Marco Perale, il probabile uso dell'acrilico fa pensare che l'opera sia successiva al 1964, poiché solo dopo aver visto alla Biennale di Venezia di quell'anno diversi acrilici, Buzzati se ne innamora e deciderà di acquistarli nel suo viaggio in America l'anno successivo.

propose (o comunque accettò) come copertina⁴³⁸ del suo romanzo capolavoro:⁴³⁹ un'uniforme che si erge in primo piano, priva dell'uomo al suo interno, il cui copricapo sembra poggiarsi su una testa che però è assente.

⁴³⁸ Per un approfondimento della storia editoriale delle copertine dell'autore, si veda A. Painsi, *Le copertine dei libri buzzatiani per Mondadori: il progressivo riconoscimento di un artista*, in *Studi buzzatiani* 12, 2007, Pisa-Roma, Fabrizio Serra Editore, pp. 87-102.

⁴³⁹ La prima edizione che riporta tale copertina è quella del 1970.



Dino Buzzati, *Il deserto dei Tartari* (datazione incerta, ante 1970)

L'attenzione di Buzzati all'aspetto grafico della copertina è qualcosa che risale già ai tempi della prima pubblicazione con Mondadori dei *Sette messaggeri*, come si nota dal telegramma spedito dall'Albergo Reale di Messina e datato 20 giugno 1942, riportato nel già citato articolo di Pains: "Infine: uscirà in settembre come mi avete promesso il mio libro I sette messaggeri? Le bozze quando me le mandate? E sono indiscreto se vi chiedo di conoscere preventivamente come farete la copertina?"⁴⁴⁰ L'interesse è presente anche in relazione alla copertina della riedizione del *Deserto*, per cui tenterà di essere coinvolto in relazione al tipo e al colore dei caratteri: "Vi sarei molto grato se mi farete vedere, appena sarà pronta, la sovracoperta di Fiume. Io pensavo di fare le lettere del titolo in giallo o arancione vivo, contornate di nero, con ombra a destra, tipocarattere egiziano maiuscolo"⁴⁴¹

Non è dato di sapere con certezza se Buzzati pensò e propose tale immagine come copertina del suo romanzo, ma certo è che il titolo scelto è il medesimo e che dunque il rinvio all'opera sia chiaro e che l'attenzione all'aspetto estetico del libro è a più riprese testimoniata. Il "soldato invisibile" disegnato rappresenta evidentemente lo svuotamento della persona all'interno dell'uniforme, il soccombere dell'uomo in favore del soldato, essendo il simbolo dell'appartenenza ad un ordine che annulla ogni elemento che esuli dall'esecuzione delle regole. L'immagine allora altro non è se non la traduzione grafica di quel meccanismo che promuove un annullamento del nome della persona a favore del suo semplice ruolo, come visto nell'episodio appena analizzato. Il Moretto non è più lui, non è più "Il Moretto", tant'è che non risponde a tale nome quando invocato da Lazzari. Egli è soltanto una sentinella, soltanto un'uniforme. Un ulteriore dettaglio sembra confermare il legame tra l'immagine e la scena del capitolo XII: sullo sfondo del vuoto ritratto di soldato vi è un cavallo nero che corre, solo, privo delle briglie. Esso è, evidentemente, il cavallo che il Lazzari si avventura a recuperare e che gli costerà la vita. Il richiamo all'episodio è dunque forte e duplice, sia per la divisa svuotata dell'uomo che la indossa, sia per il cavallo presente sullo sfondo. Tuttavia Buzzati, e anche qui sta la grandezza del modo in cui l'autore mette in dialogo immagini e parole, non si limita ad una riproduzione tecnica della scena in questione. Non la richiama esplicitamente come avrebbe potuto fare semplicemente disegnando la morte di Lazzari fuori dalle mura. Egli sceglie di comporre un'immagine in cui a tale scena si fa allusione, ma in un modo che la reinterpreta e le

⁴⁴⁰ Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori. Archivio storico Arnoldo Mondadori editore. Sezione Arnoldo Mondadori. Fascicolo Dino Buzzati, Dino Buzzati ad Alberto Mondadori, Messina, 20 giugno 1942, telegramma.

Per un approfondimento del carteggio tra Buzzati e Mondadori, rimandiamo a A. Colombo, Buzzati-Sereni-Mondadori (1961-1962). Un carteggio con il 'cuore in mano'?, in "Otto/Novecento," n. 1, 2017, p. 111-139; Id., 'Un contratto semplicemente assurdo'. Polemiche editoriali attorno al Grande ritratto (1961), in "Figures de la crise..." cit., p. 83-97

⁴⁴¹ Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori. Archivio storico Arnoldo Mondadori editore. Sezione Arnoldo Mondadori Fascicolo Dino Buzzati, Dino Buzzati ad Alberto Mondadori, Milano, 12 ottobre 1945, lettera autografa.

conferisce un senso nuovo. In questo modo la scena assume, se letta con la consapevolezza del legame con la copertina del romanzo, un rilievo diverso e diverse sfumature semantiche. Essa infatti si nutre dei significati veicolati da tale immagine, se ne fa carico, poiché è da considerarsi un tutt'uno con essa. Il senso di straniamento si amplifica poiché si viene ad aggiungere l'elemento surreale, la scena si tinge di un'assurdità quasi magica, data dalla connessione con una figura alienante, dai tratti metafisici, a metà tra un manichino di De Chirico e una figura di Magritte. Al contempo il suo peso nella storia aumenta. La scena assume un valore universale: ogni soldato è Moretto, ognuno è deumanizzato in favore della sacralità delle regole, a prescindere da chi ci sia dentro l'uniforme.

È possibile allora non solo rileggere tale episodio come una sorta di "ecfrasi narrativizzata" dell'immagine disegnata da Buzzati⁴⁴² (anche se, sul piano cronologico, il loro rapporto va invertito), ma addirittura interpretare l'immagine come ecfrasi rovesciata dell'intera opera, adottando una definizione coniata da Calasso.⁴⁴³ Egli fa notare infatti che la copertina di un libro deve certamente incuriosire il pubblico (a fini anche meramente di mercato), ma deve anche riassumere in sé il senso dell'opera ed anticipare qualcosa che poi il lettore ritroverà al suo interno.

Occorre offrire un'immagine che incuriosisca e attragga un ignoto a prendere in mano un oggetto di cui nulla conosce tranne il nome dell'autore [...]. Ma al tempo stesso l'immagine della copertina dovrebbe risultare giusta anche *dopo* che l'ignoto abbia letto il libro.⁴⁴⁴

Se è vero che la copertina buzzatiana sembra istituire un forte legame con la scena descritta, è vero anche che essa racchiude in sé alcuni degli elementi più importanti del capolavoro buzzatiano. In primo luogo, come il Moretto, anche Giovanni Drogo "è stato un soldato inesistente lungo tutto il romanzo, un soldato impossibilitato ad assolvere la sua funzione di soldato, seppure obbediente alle regole che scandiscono la sua vita, poiché è teso verso un fine eroico che non può più esistere."⁴⁴⁵ Così, lo scopo della sua vita e la sua stessa identità ne risultano compromessi.

Da uomo-soldato Drogo è diventato così l'uomo-Fortezza. Egli è un soldato "inesistente",

⁴⁴² Per approfondire l'utilizzo dell'ecfrasi nell'opera buzzatiana si veda M. Ciccutto, *I ruoli dell'ecfrasi nella scrittura d'arte e narrativa di Dino Buzzati: sguardi incrociati*, in "Buzzati e il segno...", cit., pp.145-154. In relazione all'ecfrasi nelle copertine si veda C. Portesine, *Dino Buzzati illustratore: Il brevetto di Augusta Giannini (1967) e Le gambe di Saint Germain di Osvaldo Patani*, in *Ivi*, pp. 169-182.

⁴⁴³ R. Calasso, *L'impronta dell'editore*, Adelphi, Milano, 2013; Per approfondire si veda anche G. Zaganelli, «Letteratura in quarta, ekphrasis rovesciata e leggibilità. Appunti per una semiotica della copertina editoriale», *Arabeschi*, n.1, gennaio-giugno 2013: «Se per ekphrasis si intende quel procedimento per mezzo del quale con le parole si tenta di ricostituire l'immagine, proponendo ciò che è legato al senso della vista e alle altre esperienze sensoriali, [...] si verifica esattamente il processo contrario: le immagini stanno per le parole.» p.206.

⁴⁴⁴ *ivi*, p

⁴⁴⁵ D. Vitagliano, "Il soldato inesistente" ne *Il deserto dei Tartari di Dino Buzzati*, in *Italics*, 19, "L'immagine du soldat au XX siècle", Aix Marseille Université, 2005, pp. 297-312: p.312.

essendo la sua vita scandita da regole vuote, prive di senso, riflesso dell'incessante logorio quotidiano dell'essere umano, proiettato in una visione teleologica della vita. Il soldato è quindi l'involucro e il soggetto perfetto in cui trasfigurare la condizione esistenziale dell'uomo, e non potrebbe essere altrimenti, essendo il solo essere umano costretto ad ubbidire ciecamente a regole prestabilite e a sottomettersi.⁴⁴⁶

Il soldato, infatti, scompare, annullando l'uomo al suo interno.

In quest'ottica *Il deserto dei Tartari*, facendo del soldato un automa, essere umano svuotato e robotico, sottoposto a rigido controllo e autocontrollo e teso verso un futuro "mitico" ed inattuabile, inverte una tendenza letteraria che vedeva nel soldato un simbolo di forza virile e di conquista.⁴⁴⁷

In secondo luogo, oltre allo svuotamento della persona, l'immagine sembra richiamare anche altri *topoi* che si ritroveranno nel romanzo: se da un lato essa annuncia sia il contesto militare dell'ambientazione, dall'altra, sostituendo con un vuoto l'immagine del soldato, essa anticipa l'assenza del nemico, motivo dell'insensatezza della vita dei soldati della fortezza Bastiani.

Per tutte queste ragioni riteniamo fortemente probabile che Buzzati abbia pensato a tale immagine come copertina del suo romanzo capolavoro, costruendola in maniera tale da poter riassumere in sé molti dei significati che il lettore può ritrovare nell'opera.

3.3.2 La rappresentazione di *Laiide* e una proposta interpretativa

Date queste considerazioni, è altrettanto probabile che Buzzati abbia considerato una possibilità analoga anche per il romanzo *Un amore*. Vi sono infatti due immagini, databili rispettivamente 1965 e 1967 (quindi rispettivamente due e quattro anni dopo la pubblicazione del romanzo) che intessono con l'opera un legame intertestuale tanto forte quanto lampante. Si tratta delle tavole *Un amore* e *Laiide*, dal cui solo titolo si evince il chiaro legame con il romanzo. Esposte nella mostra *Le storie dipinte*, queste immagini rappresentano entrambe dei corpi di donne nude cui si affianca una giacca vuota.

⁴⁴⁶ *Ivi*, p.308.

⁴⁴⁷ *Ivi*, p.312.



Dino Buzzati, *Un amore* (1965)

Didascalia: Egli leggeva «Manon Lescaut», leggeva «Nana», leggeva «On Human Bondage», leggeva «Professor Unrath», leggeva «La femme et le pantin». E diceva che erano tutte storie. Non ci credeva.



Dino Buzzati, *Laide* (1967)

Didascalia: Si chiama Laide. E con questo? Figlio mio, stanne lontano. Guarda il ministro Latour come si è ridotto. Guardalo, accartocciato, umiliato, distrutto. E poi quei tre signori alla finestra chi sono.

Le didascalie esterne accompagnano le immagini insistendo l'una sul dato erotico (tramite le letture di riferimento che il malcapitato soleva apprezzare) l'altra sul dato morale, tramite il rimprovero della madre: sembra quasi che venga inscenato un battibecco tra madre e figlio, al fine di avvertire il giovane del pericolo dell'aver a che fare con una sorta di sirena come Laide.

Non può non indurre a riflessione il fatto che Buzzati in entrambe le occasioni in cui crea un legame grafico con il romanzo *Un amore* associ al potere dell'eros femminile uno spossamento del corpo umano. Adottando in questo caso uno schema allegorico, Buzzati rappresenta la giacca come uno stemma: il vestiario diviene un guscio vuoto, ad indicare che il contenuto è stato umiliato e annichilito, rendendo quindi assente la vittima, di cui resta solo l'involucro. Analizzando queste stesse immagini, Diego Pellizzari fa notare che un'analogia con una scena del romanzo sembra esistere:

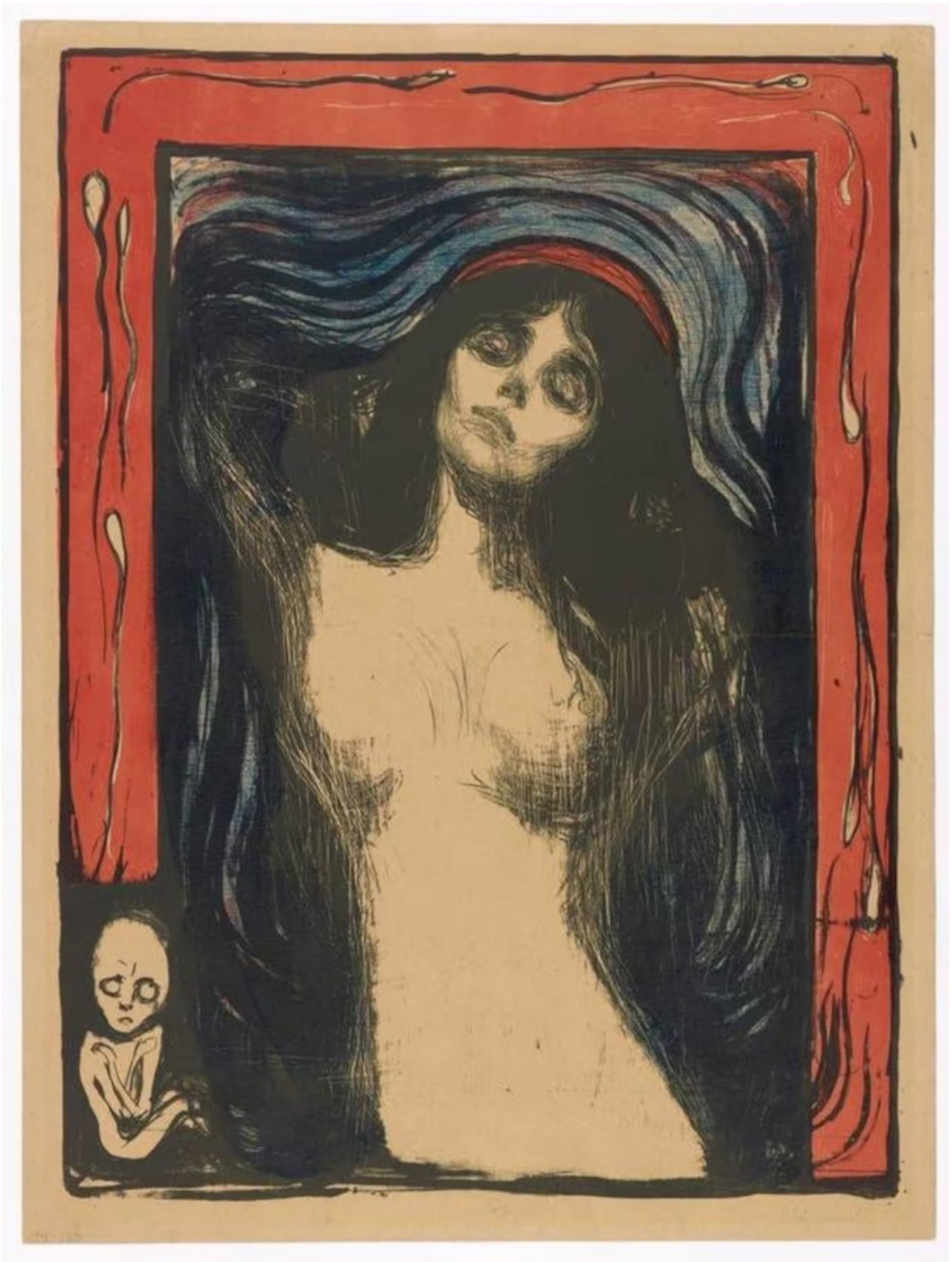
In quel testo infatti ritroviamo il motivo dello "svuotamento" dell'uomo di fronte al potere erotico femminile, non a caso in una scena di nudo. Nel capitolo XXIII del romanzo, Laide si diverte a procrastinare con dei pretesti il momento di darsi a Dorigo, che l'attende infreddolito nel letto: prima si dedica alla cura delle sue sopracciglia, poi si lancia in una serie di telefonate per trovare un appartamento. La sfacciata nudità della ragazza, funzionale al sesso al quale però si sottrae, ha il valore di una provocazione, che Dorigo comprende benissimo e subisce senza trovare la forza di reagire. La metafora dello svuotamento, nella pagina scritta, non può essere resa alla lettera come avviene con la pittura o il disegno, in cui l'opposizione nudo/vestito traduce in modo immediato il rapporto di dipendenza. Nei quadri sopra evocati, Laide è un corpo compatto e sensuale, mentre l'uomo innamorato è uno straccio che può stare in piedi solo se indossato dalla donna, se sostenuto dal corpo di lei; nel romanzo invece la scena si sviluppa psicologicamente, attraverso i pensieri di Dorigo, che prende lucidamente coscienza dell'erosione della sua dignità, della sua incapacità di agire e di mettere fine a una situazione degradante, a causa di un amore a cui si aggrappa perché rappresenta la sua ultima occasione di sentirsi giovane - di sottrarsi, insomma, alla morte. Non è un caso che Dorigo sia anche lui nudo (ma di una nudità di inermità e umiliazione, opposta a quella gloriosa e affermativa di Laide) e che facendo le sue riflessioni sulla vecchiaia incipiente parli di "nuda e triste verità", riattivando una metafora di ascendenza classica⁴⁴⁸, che conferisce a tutta la scena un carattere di svelamento.⁴⁴⁹

Oltre al preciso riferimento testuale di Pellizzari, di cui condividiamo la lettura, crediamo che sia possibile trovare altre corrispondenze tra il romanzo e le due opere grafiche in questione. Per fare ciò occorre in primo luogo considerare l'ipotesto grafico di Laide. Si noti che lo sfondo dell'immagine si caratterizza di alcuni scheletri affacciati alle finestre di un palazzo, verosimilmente precedenti vittime di Laide o di una loro, diversa Laide. La loro presenza è una sorta di tributo che manifesta la chiara influenza del dipinto: la *Madonna* di Edvard Munch del

⁴⁴⁸ Riportiamo la nota proposta dall'autore: "Il XXIII capitolo di *Un amore* è probabilmente ispirato al VII capitolo di *Nana* di Émile Zola, in cui la prostituta osserva il proprio corpo davanti allo specchio, del tutto indifferente alla presenza del suo amante, il conte Muffa, che la contempla con sgomento. Quest'ultimo, "ridotto al fango e alla miseria da Nand", viene in effetti ricordato nel capitolo XXVII di *Un amore* e nella didascalia dell'omonimo quadro buzzatiano.

⁴⁴⁹ D. Pellizzari, "I palpiti, i languori, la carna dannata". *Valori della nudità nel Poema a fumetti*, in "Buzzati e il segno...cit.," pp. 155-167: p.160.

1894. Oltre all'evidente somiglianza delle due donne, anche per via di un'identica posa e prospettiva (persino l'inclinazione del capo è uguale), la presenza degli scheletri riprende l'aspetto mortuario del feto in basso a sinistra dell'opera di Munch. Si noti inoltre, per fugare ogni possibile eventuale ulteriore dubbio, che identiche sono anche la trama ondulatoria dello sfondo (vera e propria cifra stilistica di Munch) e persino la gamma cromatica, giocata sui toni del violaceo.



Edvard Munch, *Madonna* (1894)

La scelta di un simile ipotesto grafico, ancora una volta, non è casuale. Se Buzzati sceglie di rifarsi all'immagine di una Madonna per dipingere Laide è perché proprio come una Madonna era stata descritta la giovane prostituta conosciuta nel bordello della signora Ermellina:

Era là, seduta sul divano lungo. Lui ne ebbe al primo sguardo un'impressione gradevole però niente di straordinario. Un faccino pallido, reso arguto dal naso dritto e prominente, dalla bocca piccola, dagli occhi tondi e attoniti. C'era qualcosa di fresco, di popolare, ma non volgare. Guardò, cercando di misurare il piacere che ne sarebbe presto seguito. Si accorse che l'ovale del volto era bellissimo, puro, benché non avesse niente di classico. Ma soprattutto colpivano i capelli neri, lunghi, sciolti giù per le spalle. La bocca formava, muovendosi, delle graziose pieghe. Una bambina. La bocca aveva labbra sottili ma rilevate non apertamente sensuali, però maliziose. Il labbro inferiore, relativamente, sporgeva un poco, tanto più che il mento era piccolo, stretto e di profilo rientrante. Non aveva rossetto. La bocca era ferma e tesa, molto piccola in proporzione alla faccia, ma importante. Tutta la faccia era compatta per la tensione estrema della giovinezza. Era una faccia decisa, spiritosa, ingenua, furba, pulita, provocante. *Lui si ricordò di una Madonna di Antonello da Messina.* Il taglio del volto e la bocca erano identici. La Madonna aveva più dolcezza, certo. Ma lo stesso stampo netto e genuino.⁴⁵⁰

In relazione a questo stesso passaggio, Musiari ha sostenuto che la Laide dipinta nel 1967 possa essere considerata “un'evidente sintesi di Antonello, Deages e Ramos.”⁴⁵¹ Pur non negando che possano essere colte analogie e somiglianze anche con gli artisti proposti, ci sembra che l'ipotesto di riferimento più evidente sia senz'altro quello di Munch.

Dovendo quindi, a nostro avviso, considerare l'apporto semantico dell'ipotesto in relazione all'opera stessa, si può persino giungere ad una interessante (per quanto terribile) interpretazione delle ultime pagine del romanzo. Laide, infatti, dichiara nel dormiveglia di non avere avuto il ciclo mestruale e di volere una bambina. Il flusso di pensieri che ciò genera nel protagonista lo porta infine a pensare al tormento della morte, alla “grande torre nera”, sua ossessione di cui si era però dimenticato preso nel turbinio dei dolori provocati dalla giovane amante.

Dio Dio che cos'è quella torre grande e nera che sovrasta? La vecchia torre che gli era sempre rimasta sprofondata nell'animo da quando era ragazzo. Della terribile torre però poco fa, nel turbine, si era completamente dimenticato, la velocità il precipizio gli avevano fatto dimenticare l'esistenza della grande torre inesorabile nera. Come aveva potuto dimenticare una cosa così importante, la più importante di tutte le cose? Adesso era là di nuovo si ergeva terribile e misteriosa come sempre, anzi sembrava alquanto più grande e più vicina. Sì l'amore gli aveva fatto completamente dimenticare che esisteva la morte. Per quasi due anni non ci aveva

⁴⁵⁰ D. Buzzati, *Un amore*, Milano, Mondadori, 1963, p.11 (corsivi nostri).

⁴⁵¹ A. Musiari, *Mercato dell'arte, mercato dell'eros. Un nodo buzzatiano fra pittura, giornalismo e romanzo*, in “Dino Buzzati d'hier et d'aujourd'hui. À la mémoire de Nella Giannetto.” A cura di A. Colombo e D. Gachet, Besançon, Presses Universitaires de Franche-Comté, 2008, pp. 309-325: p.319.

pensato neppure una volta, sembrava una favola, proprio lui che ne aveva sempre avuto l'ossessione nel sangue. Tanta era la forza dell'amore.⁴⁵²

Tuttavia non può non stupire il fatto che l'idea della morte torni proprio dopo che è stato annunciato il probabile imminente arrivo di una nuova vita. L'ipotesto grafico della Laide raffigurata nel 1965, allora, può forse fornire una risposta, soprattutto se consideriamo che l'idea dell'analogia con la Madonna di Munch è probabilmente presente già al momento della stesura del romanzo (altrimenti non si spiegherebbe la triangolazione che abbiamo analizzato). Proprio come il feto della Madonna munchiana sembra avere un aspetto mortuario (anche per via delle braccia incrociate sul petto, oltre che per l'aspetto scheletrico), così anche il figlio che Laide porta nel grembo potrebbe essere destinato a non nascere. D'altra parte la cornice del quadro di Munch è composta di spermatozoi che circondano la donna raffigurata e che convergono appunto verso un feto che sembra più allegoria della morte che della vita. L'idea di un possibile aborto di Laide d'altra parte è intuibile anche solo dalle pagine del romanzo: ciò che Laide porta in grembo è definito dall'autore "impossibile sogno":

Ma intanto lei, portata via dal sonno, inconsapevole del male che ha fatto e che farà, si libra sotto i tetti i lucernari le terrazze le guglie di Milano, è una cosa giovane piccolissima e nuda, è un tenero e bianco granellino sospeso pulviscolo di carne, o di anima forse, con dentro un adorato e *impossibile sogno*.⁴⁵³

Ci sembra dunque che l'idea della morte che emerge nelle ultime pagine del romanzo non sia solamente funzionale a descrivere il ritorno di questo pensiero nella mente del protagonista, bensì tesa, come l'ipotesto grafico della rappresentazione di Laide sembra confermare, a dichiarare anche un'azione futura della morte, un'azione volta cioè a impedire la nascita del frutto dell'amore tra Antonio Dorigo e Laide. In questo senso l'inquietudine di Antonio Dorigo nel finale di *Un amore* potrebbe essere associata al sogno premonitore di Giovanni Drogo relativo alla morte dell'amico Angustina. L'ipotesi non stravolge, naturalmente, il finale del romanzo, anzi: essa conferma l'impressione che quello che potrebbe apparire un tiepido lieto fine è, al contrario, un finale tragico, nonostante l'unione tra i due personaggi. Il loro amore, sembra voler dire Buzzati, non può portare alcun frutto.

⁴⁵² *Ivi*, p.111.

⁴⁵³ *Ibidem* (corsivi nostri).

3.3.3 Le copertine di *Un amore*

A prescindere da questa possibile lettura relativa al finale del romanzo, ciò che preme sottolineare è che il significato della tavola, già evidente sul piano visivo, viene a rafforzarsi attraverso il legame intertestuale: di fronte alla nudità femminile l'uomo si annulla. Avviene uno spossamento dell'io, in virtù di una forza maggiore che lo attanaglia, che è quella dell'irrefrenabile passione per la carnalità del corpo nudo della donna. Analogamente a quanto visto in relazione all'uniforme, il dialogo intertestuale diviene un elemento che rafforza tanto l'immagine quanto il testo a cui fa riferimento: se i titoli delle tavole rimandano al potere erotico di Laide di fronte a cui l'uomo si annulla, così anche alla lettura del romanzo *Un amore* va aggiunto il significato veicolato dalle due immagini: se Dorigo insegue la sua amata senza sosta e senza trovare pace è perché egli non è più padrone di se stesso, la sua volontà e la sua stessa persona si distruggono di fronte al potere della sensualità femminile.

Lui era un cavallo di giostra e a un tratto la giostra si era messa a girare in modo pazzo più svelta sempre più svelta e a farla girare così era lei, era Laide, era autunno, era la disperazione, l'amore. E così follemente girando lui cavallo aveva perso la forma di cavallo non era più che un festone bianco vibrante, una vibrante cortina di colore bianco a frange dorate, non era più lui, era un essere che nessuno prima conosceva e col quale comunicare era impossibile perché lui non stava ad ascoltare nessuno, non poteva ascoltare, egli ascoltava soltanto se stesso sibilare nel vento, per lui nulla esisteva fuori che lei, Laide, quella spaventosa precipitazione, e nel vortice egli non poteva neppure vedere il mondo intorno, tutta la restante vita anzi aveva cessato di esistere, non esisteva più, non era mai esistita, il pensiero di Antonio era interamente succhiato da lei, da quella vertigine, ed era un patimento era una cosa terribile, mai lui aveva girato con simile impeto, mai era stato così vivo.⁴⁵⁴

L'architetto milanese perde allora ogni controllo su se stesso, persino ogni forma di amor proprio, date le continue umiliazioni e sofferenze cui si sottopone, e ne finisce dunque annientato a livello personale, virtualmente svuotato. L'identico vuoto che secondo Gramigna accomuna *Un amore* e *Il deserto dei Tartari* trova allora una conferma anche sul piano grafico. Da un lato vi è la forza dell'amore e dell'eros che costringe a una perpetua infelicità Antonio Dorigo, che lo obbliga a un turbinare perpetuo, che gli fa perdere ogni tipo d'interesse verso tutto ciò che non sia Laide, sua unica ossessione. Dall'altro lato vi sono le forze oscure che tengono Giovanni Drogo imprigionato nella Fortezza Bastiani tra fascino e speranza. Il concetto di malia, fondamentale nel

⁴⁵⁴ D. Buzzati, *Un amore...*, cit., p.110-111.

romanzo, esercita sul tenente una pressione tale da indurlo a rimettere se stesso ai severi, insensati ordini di un luogo che inizialmente voleva abbandonare quanto prima. Su entrambi i personaggi grava il peso di forze incontrollabili che fanno le veci della razionale volontà dell'uomo (concetto che analizzeremo in maniera più approfondita nel prossimo capitolo). L'intuizione di Gramigna trova quindi una conferma nelle rappresentazioni grafiche che Buzzati stesso associò ai suoi romanzi di maggior successo, sottolineando l'importanza che il vuoto ha in entrambi.

Purtroppo, l'occasione di mettere in risalto questo aspetto attraverso la veste editoriale non è stata sfruttata da Mondadori. Entrambe le immagini che Buzzati dipinse con il chiaro intento di dialogare con il romanzo sono infatti sì state scelte come copertina (prima l'una, poi l'altra) ma in una forma parziale che mette in risalto l'immagine della donna nuda a discapito della presenza della giacca vuota, che viene quasi del tutto tagliata (se ne vedono solo alcuni lembi che non permettono di comprendere che il contenuto della giacca sia assente, facendo così smarrire il significato dell'opera grafica di Buzzati).

DINO BUZZATI

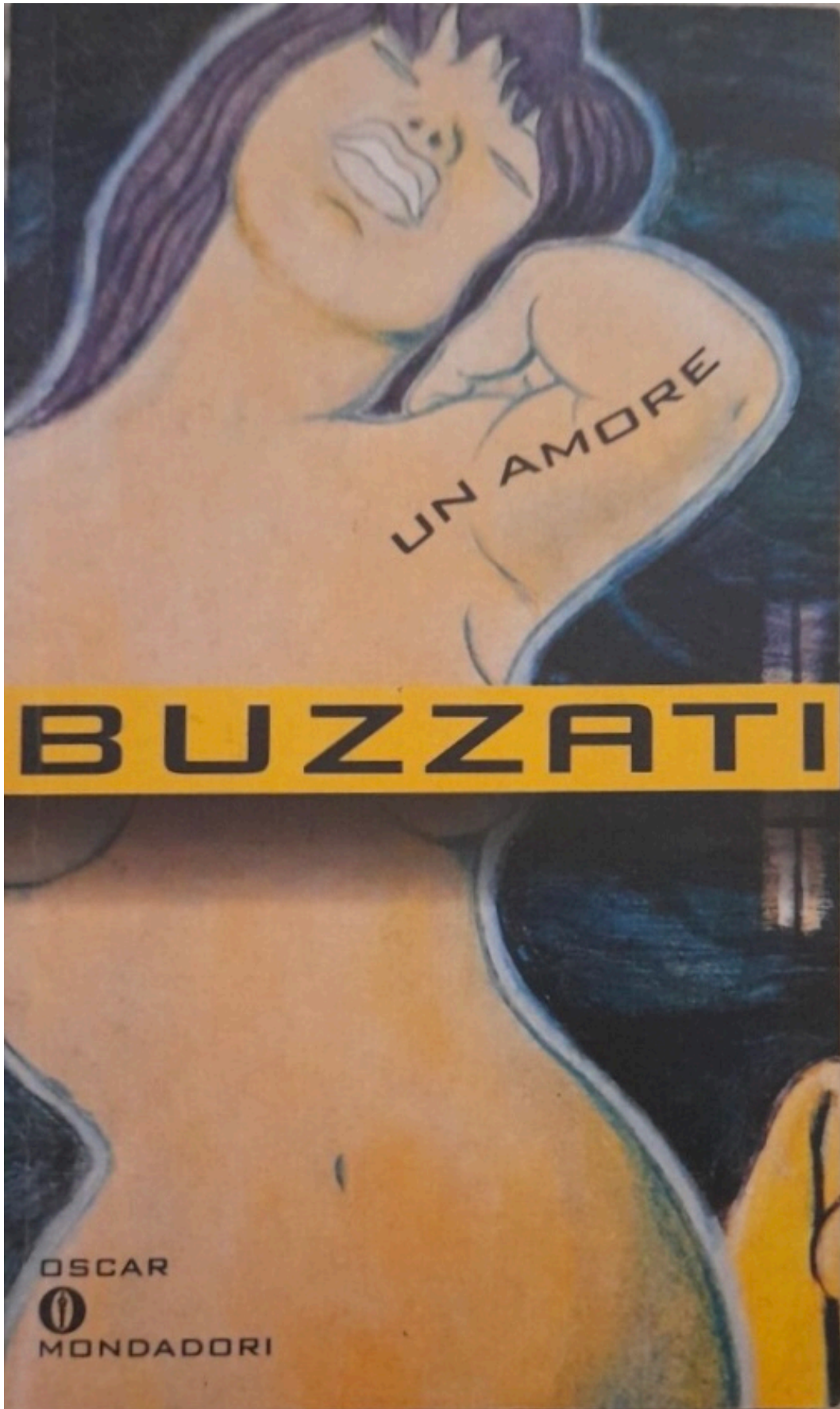
UN AMORE

Come un borghese può impazzire
d'amore per una ragazza squillo



OSCAR MONDADORI

Edizione Oscar Mondadori 1965



Edizione Oscar Mondadori 1971

In entrambi i casi, il taglio, oltre a scegliere di dare più rilievo al corpo femminile che alla giacca vuota, sembra dovuto ad esigenze di censura: si noti infatti come l'immagine sia doppiamente censurata nel caso di *Laide* per via del nome dell'autore scritto in maiuscolo nero su giallo, in modo da coprire i seni scoperti della donna, e successivamente tagliata laddove ci sarebbe il sesso di Laide scoperto (e dove comincerebbe appunto la giacca). Analogamente, anche i seni della donna protagonista dal quadro *Un amore* vengono eliminati tagliando l'immagine appena sotto l'inizio della nudità.

Tutte le edizioni qui proposte sono state pubblicate quando Buzzati era ancora in vita e naturalmente è verosimile pensare che egli fosse ben lieto di presentare delle sue opere grafiche come copertina dei suoi romanzi. Tuttavia è facile credere che, pur non apprezzando il tipo di taglio proposto, egli non abbia avuto voce in capitolo e, soprattutto, che non abbia potuto pensare di opporsi alla volontà di Mondadori di censurare le nudità più esplicite. Ciò però ha avuto un caro prezzo: il taglio, per ben due volte, della giacca vuota fa perdere il fulcro del senso che l'immagine buzzatiana voleva rappresentare, mancando anche di offrire al lettore la possibilità di cogliere il legame, grafico ma anche semantico, tra i vuoti delle copertine del *Deserto* e di *Un amore*.

3.3.4 Ancora sulle giacche vuote: il custode in *Poema a fumetti*

Nel 1969 Buzzati pubblica un'opera a cui aveva iniziato a lavorare già anni prima ma che a lungo non ritenne di poter presentare al grande pubblico. Si tratta di *Poema a fumetti*, che a detta di molti può essere ritenuto il primo *graphic novel* italiano.

La trama si basa di fatto sul rifacimento in chiave moderna e, appunto, a fumetti, del mito di Orfeo e Euridice. La discesa agli inferi di Orfi sarà caratterizzata da una massiccia presenza di esplicite immagini di nudo tanto forti da suscitare l'idea che “L'enfer de *Poema a fumetti* est un bordel”.⁴⁵⁵

Entrato nel regno dei morti, Orfi incontra il custode degli Inferi, raffigurato proprio in forma di giacca vuota. In varie ricorrenze dell'immagine della giacca smessa Buzzati aveva già superato quella che era stata la maggiore e più tramandata rappresentazione della spersonalizzazione dell'individuo, cioè l'impiego del burattino o del manichino dechirichiano⁴⁵⁶, che sopperiva con pienezza plastica alla disumanizzazione della persona. Buzzati opta per un radicale svuotamento.

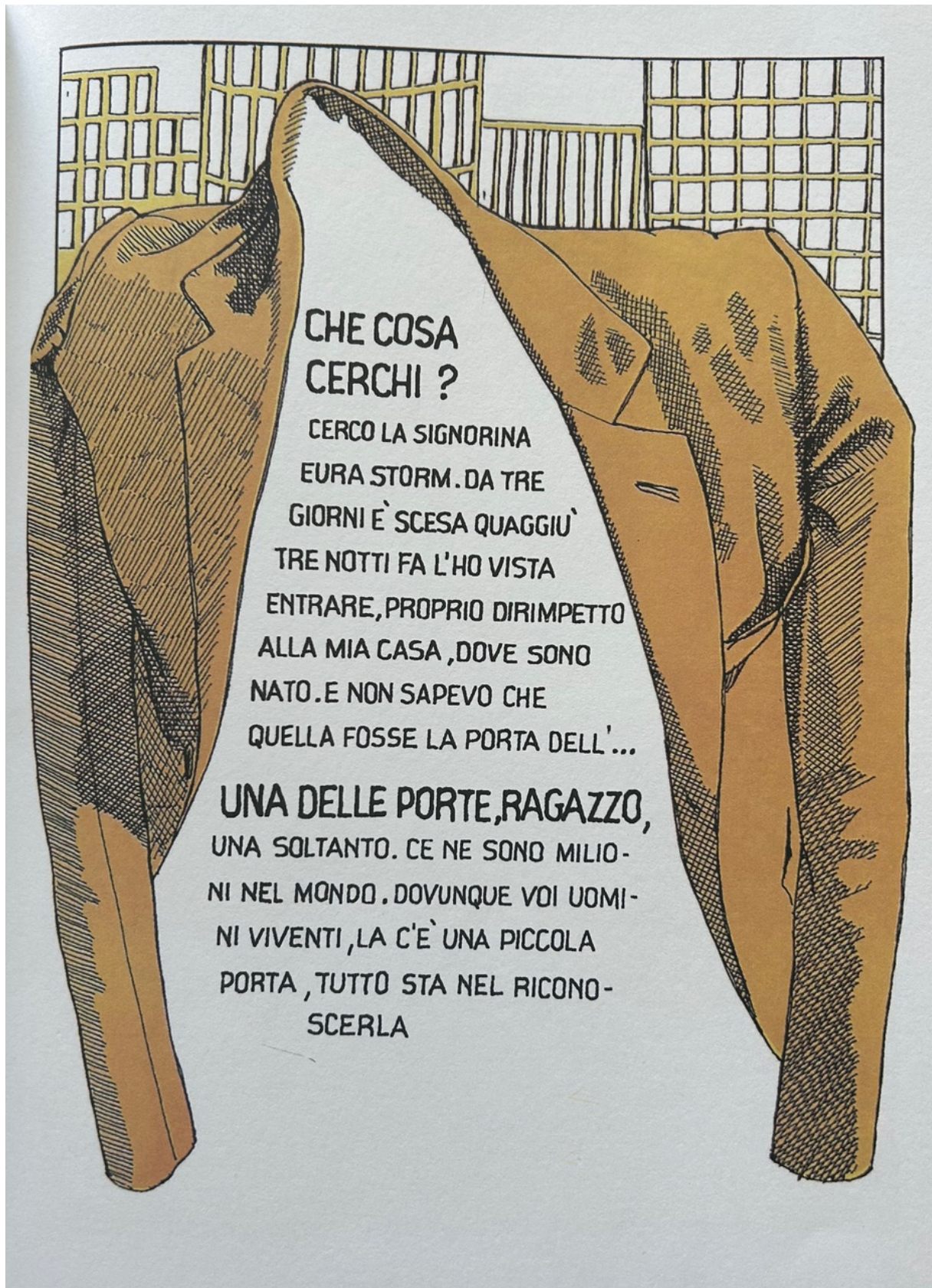
⁴⁵⁵ M. Badet, *Les figures de la séduction dans les dessins de Poema a fumetti de Dino Buzzati*, in *Cahiers d'études italiennes*, 5, 2006, pp. 255-266: p.260.

⁴⁵⁶ Cfr. G. Lista, *Giorgio de Chirico. Il manichino nell'arte metafisica*, Imola, Maretti Editore, 2021.

Nel suo “cavaliere inesistente”, l’araldica marziale della divisa resta decorata e impettita (non afflosciata) come un manichino, ma rispetto al trattamento dei manichini avviene un rovesciamento, per cui è l’abito che di solito indossa il manichino a prevalere e conservarsi, mentre l’interno corporeo (che sia carnale o plastico) scompare del tutto.

Probabilmente solo nella pittura iperrealistica di un contemporaneo di Buzzati come Domenico Gnoli, si può notare la massima apoteosi dell’indumento colto nel suo stato assoluto: nel caso di Gnoli la perizia miniaturistica degli abiti ritratti nei dettagli e in tutto lo splendore sartoriale della loro fattura garantisce una pienezza, un appagamento dell’eleganza che fa dimenticare la necessità che vi sia un essere umano ad indossarli. Sono vestiti ritratti prima dell’uso, quando sono custoditi, allineati e composti negli armadi. Buzzati sembra voler andare in direzione opposta: egli predilige la giacca smessa e lasciata floscia su un divano oppure, in modo più sottile ed equivoco, Buzzati coglie l’indumento quando viene calzato dallo schienale di una sedia, quando per un caso è appoggiato a una parete e sembra occupato da uno spirito o dall’eco del corpo che l’aveva indossato.

In questa direzione Buzzati realizza una simulazione di un manichino o di un burattino ed è in grado di vitalizzare in maniera nuova e personale la grande stagione dei manichini della tradizione metafisica. Come per la fumettistica mitologia dell’uomo invisibile (reso visibile solo da un indumento occasionale che lo circonda) nell’aldilà di Buzzati, il diavolo custode degli inferi si manifesta solo nell’involucro di una giacca, mentre gli altri “demoni” (le donne tentatrici) hanno apparenza corporea.



**CHE COSA
CERCHI ?**

CERCO LA SIGNORINA
EURA STORM. DA TRE
GIORNI È SCESA QUAGGIU'
TRE NOTTI FA L'HO VISTA
ENTRARE, PROPRIO DIRIMPETTO
ALLA MIA CASA, DOVE SONO
NATO. E NON SAPEVO CHE
QUELLA FOSSE LA PORTA DELL'...

UNA DELLE PORTE, RAGAZZO,
UNA SOLTANTO. CE NE SONO MILIO-
NI NEL MONDO. DOVUNQUE VOI UOMI-
NI VIVENTI, LA C'È UNA PICCOLA
PORTA, TUTTO STA NEL RICONO-
SCERLA

Dino Buzzati, *Poema a fumetti*, Milano, Mondadori, p.69.⁴⁵⁷

⁴⁵⁷ Per un supplemento di analisi sulla presente tavola rimandiamo a C. Vignali, *La retraduction de Poema a fumetti de Dino Buzzati, entre mythe et réécriture*, in "La traduction comme source de création", sous la dir. d'Anne Bécharde-Léauté, Neuville-sur-Saône, Éditions Chemins de traverse, 2018, « Les Cahiers d'ALLHIS », 5, p. 379-390,

Di questo diavolo guardiano dell'oltretomba sappiamo che era un uomo vivo, probabilmente rapito o allettato dall'idea di diventare custode degli Inferi. Se consideriamo il rapporto tra presenza e assenza di anima e corpo nel modello dell'Inferno dantesco, Buzzati, anche in relazione a questa tradizione, prende una via propria. Nella Commedia dantesca il pellegrino Dante ha visione solo delle anime dei defunti, che per rivelarsi e mostrarsi assumono una parvenza corporea, come una sorta di corpo onirico⁴⁵⁸. Nell'inferno buzzatiano sembra invece essere tracciata un'opposizione tra la carnalità, raffigurata nelle nude forme femminili, e l'assenza totale del corpo del custode, per cui è l'intero composto di anima e corpo ad essere assente. Il custode dell'aldilà, dopo la morte, ha lasciato tutto il suo essere, ed è visibile solo tramite l'involucro della giacca.

Naturalmente la simbologia cui rimanda questo vuoto è amplissima: il ruolo attribuito alla giacca vuota infernale è di tale importanza che si potrebbero aprire discorsi facenti riferimento alla morte di Dio, al nulla ultraterreno, all'assenza della persona vista come male assoluto oppure, al contrario, ad un modo sfuggire alla sofferenza carnale degli inferi. O ancora, poiché il vestito viene presentato come il padrone dei corpi nudi, ciò potrebbe anche essere letto come una critica a "usi e costumi" borghesi, alla costrizione a nascondere la propria vera natura.⁴⁵⁹ Emblematica in questo senso la tavola di pagina 68.

⁴⁵⁸ Cfr. R. Romano, *Non solo occhi: il corpo e la sua funzione nella Divina Commedia*, in "Natura Società Letteratura. Atti del XXII Congresso dell'ADI - Associazione degli Italianisti (Bologna, 13-15 settembre 2018)", a cura di A. Campana e F. Giunta, Roma, Adi editore, 2020, pp. 1-23

⁴⁵⁹ Per un approfondimento sul tema della nudità nel *Poema*, rimandiamo al già citato D. Pellizzari, *op.cit.*, pp.155-167.



Dino Buzzati, *Poema a fumetti*, Milano, Mondadori, 1969, p.69.

Per offrire un'altra possibile proposta di lettura occorre rifarsi alle giacche vuote precedentemente analizzate, tenendo a mente la novità proposta dalle raffigurazioni dei corpi femminili e del custode degli inferi nel *Poema*: le donne rappresentate sono corpi privi di ogni indumento, mentre il custode è un indumento privato del suo corpo.

Inoltre, attraverso l'espedito di alcune proposte fatte ad Orfi dal custode, che prova a indurlo in tentazione offrendogli altre donne, Buzzati ripropone in diverse tavole l'accostamento della nudità femminile alla vuotezza della giacca.



Dino Buzzati, *Poema a fumetti*, Milano, Mondadori, 1969, p. 96.



Dino Buzzati, *Poema a fumetti*, Milano, Mondadori, 1969, p. 97.



Dino Buzzati, *Poema a fumetti*, Milano, Mondadori, 1969, p. 98.



UNA NEGRETTA TI
DISPIACEREBBE ?

Dino Buzzati, *Poema a fumetti*, Milano, Mondadori, 1969, p. 99



Dino Buzzati, *Poema a fumetti*, Milano, Mondadori, 1969, p. 100.

Attraverso l'elenco delle donne che il custode propone ad Orfi, Buzzati ha l'occasione di riproporre l'accostamento della giacca vuota di fronte alla nudità femminile già associato a Laide.

Ora, se è vero che "l'inferno di Poema a fumetti è un bordello", pieno di seducenti donne nude dalle forme sensuali, il peggior contrappasso dantesco possibile non è forse l'impotenza sessuale?⁴⁶⁰ Il vuoto della giacca potrebbe allora essere non tanto o non solo, in questo caso, l'annientamento dell'uomo di fronte alla potenza dell'eros sprigionata dal corpo femminile, ma l'impossibilità di poter godere di quel corpo, cioè di poter intrattenere un rapporto con la donna.

In conclusione del presente paragrafo, vorremmo porre l'attenzione su un aspetto che si potrebbe definire para-grafico, ossia l'uso della cornice. La cornice che si nota a pagina 69 non si limita alla sua funzione di *frame* della scena: essa, scomparendo dietro il custode, che fa da muro, è emblema dell'invalidità del passaggio. La giacca cioè, si interpone tra Orfi e il regno degli Inferi in modo tale da far totalmente scomparire il mondo dietro di sé, come se, appunto, ostacolasse con la sua presenza il passaggio di Orfi aldilà. D'altra parte questa attenzione a simili dettagli non stupisce il lettore esperto di Buzzati: tanto nell'opera scritta quanto in quella grafica l'uso di strategie tese a far ottenere al paratesto un valore testuale e a caricarlo di significati è una costante che si riscontra a più riprese (si pensi alle note utilizzate nel *Segreto del Bosco Vecchio* per specificare le fonti da cui il narratore ha ottenuto tale o tal'altra informazione, strategia volta ad attribuire alle descrizioni un maggior grado di realismo, come già abbiamo avuto modo di dimostrare. Un vero e proprio campionario di occorrenze analoghe, che include anche l'attribuzione di particolari significati alle cornici disegnate, lo si può riscontrare nell'ultima opera dell'autore, *I miracoli di Val Morel*, come notato da Daniele Baglioni: "La caratteristica più evidente di questi testi, infatti, è l'atteggiamento critico di chi scrive, come si ricava dall'insistenza sulla parola dubbio [...] e i suoi corradicali [...] oltre che su termini che qualificano quanto rappresentato nelle tavole come non sicuro."⁴⁶¹ Su queste e su altre strategie verbo-visive si concentrerà la nostra analisi nel nostro capitolo, ampliando talvolta il corpus anche alle *Storie dipinte*.

⁴⁶⁰ Il miglior destinatario possibile cui può essere rivolta la domanda è certamente Giulio Iacoli, il quale a più riprese si è occupato di aspetti legati alla mascolinità nell'opera buzzatiana. Cfr. G. Iacoli, *Mascolinità in gioco. Politiche della rappresentazione in Buzzati*, in "Quaderni del Centro Studi Buzzati", 14, 2023, Pisa-Roma, Fabrizio Serra Editore.

⁴⁶¹ D. Baglioni, *Intermedialità e stratificazione espressiva nei Miracoli di Val Morel*, in "Dino Buzzati e la parola" cit., pp. 157-161.

3.3.5 Il rapporto parola-immagine nei *Miracoli di Val Morel*

Nei *Miracoli* il rapporto tra parola e immagine raggiunge probabilmente il suo apice di più profonda e fortunata fusione. Nel presente paragrafo si tenterà una disamina di questioni legate appunto al rapporto tra aspetti verbali e grafici, non senza sottolineare ancora una volta l'importanza di "vuoti" di diverso tipo: questi ultimi, come si vedrà, non riguardano solamente il disegno in senso stretto, ma una serie di elementi al confine tra il paraverbale e il para-grafico. L'oggetto della nostra analisi in questo paragrafo saranno quindi quelle che potremmo definire, prendendo in prestito le parole di uno dei più importanti studiosi del rapporto tra parola e immagine, le "corrispondenze tra diverse modalità sensoriali e semiotiche"⁴⁶² che sono alla base della cultura visuale. In particolare, nell'analizzare gli "immaginari ex-voto"⁴⁶³, l'attenzione verterà sul rapporto che intercorre tra la scena rappresentata e l'iscrizione interna al dipinto, chiamando in causa solo di rado il terzo elemento compositivo, ossia quello costituito dalla "didascalia" esterna al dipinto. L'importanza di quest'ultima per la completa comprensione dell'opera, naturalmente, è innegabile, infatti "Le Storie e i Miracoli, sin dalla loro forma originaria di esposizione, si basano [...] sulla visione simultanea di un trinomio narrativo composto da didascalia esterna al dipinto, didascalia interna al dipinto e dipinto."⁴⁶⁴

La scelta è da ricondurre a un motivo molto semplice. La parola ossia la scrittura interna al dipinto pone di fronte ad una novità. Al di là delle scelte tipografiche dell'editore, solitamente la stampa di un romanzo e di una novella fa ricorso a una assoluta assenza di testimonianze chirografiche. Il testo è stampato come un atto amministrativo e il segno grafico, non riconducibile alla mano dell'autore, perde ogni possibile proprietà. Alla diversità degli stili degli autori, insomma, non corrisponde una varietà delle grafie. Invece uno degli aspetti che rende interessante il rapporto tra parola e immagine nei *Miracoli di Val Morel* è che si possa mettere in luce l'analisi della parola anche dal punto di vista grafico, quindi come immagine della parola. Si mostrerà che questo elemento può essere carico di connotazioni semantiche di un certo rilievo poiché l'autore ha saputo coniugare questo aspetto con quello squisitamente grafico relativo agli ex voto dipinti. La didascalia esterna, non oleografica, non può naturalmente essere inclusa in un'analisi di questo tipo. Al più, se si volesse valutare la relazione estetica di quest'ultima con le parole e le immagini all'interno dell'ex voto, si dovrebbe tentare di ricostruire l'organizzazione di tali didascalie rispetto al dipinto

⁴⁶² W.J.T. Mitchell, *Pictorial Turn. Saggi di cultura visuale*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2017, p.49

⁴⁶³ D. Buzzati, *I miracoli di Val Morel*, Milano, Mondadori, 1971, p.7.

⁴⁶⁴ C. Vacchelli, *Dal poema ai fumetti. Buzzati icona del fumetto nella critica e nelle edizioni delle «opere doppie»* in Studi buzzatiani, 24, Fabrizio Serra Editore, Pisa-Roma, 2019, pp. 33-61: p.58.

nella prima mostra *I miracoli di una Santa*, o analizzare le scelte editoriali di Rizzoli prima e Mondadori poi in relazione a tale questione.

Questa premessa è servita prima di tutto a ricordare che la scrittura manoscritta appartiene, di fatto, all'arte del disegno. Per quanto riguarda l'analisi che proporremo, due saranno gli aspetti da tenere in considerazione: da un lato, come detto, l'organizzazione grafica del testo scritto, ossia il modo in cui le parole sono integrate e distribuite nella tavola; dall'altro il modo in cui la sintassi e il dato più meramente linguistico del testo stesso vanno di pari passo o addirittura rispecchiano la scena dipinta. Spesso però questi due aspetti sono in un rapporto di dipendenza tra loro e non è quindi possibile operare una netta distinzione.

Ciò che Buzzati evidenzia è un processo di riconquista della grafia. L'attrazione del disegno esige un testo manoscritto anziché a stampa. In questo Buzzati non è propriamente (o solamente) pittore, perché la pittura fondamentale esclude la parola e il ricorso alla parola, questo Buzzati è un illustratore e ciò che va componendo è una narrazione visiva⁴⁶⁵. D'altra parte è ben nota l'opinione dell'autore in merito alle sue due modalità d'espressione preferite, che abbiamo già citato nell'introduzione ("Che dipinga o che scriva, io proseguo il medesimo scopo, che è quello di raccontare delle storie."⁴⁶⁶) Nel costruire il legame tra parola e immagine, tuttavia, sembra che egli sia andato ben oltre il semplice compito dichiarato di "raccontare storie". Chiusa questa doverosa parentesi introduttiva, riprendiamo l'importanza dell'uso della cornice che ci ha permesso di fare da tramite tra queste due opere.

A. L'importanza delle cornici

Uno dei principali fondamenti teorici da tenere in considerazione nella lettura dei Miracoli è la distinzione evidenziata da Mitchell relativa ai diversi tipi di immagine. Lo studioso americano distingue infatti tra immagini grafiche (le pictures), ottiche (specchi e proiezioni), percettive (dati sensoriali, apparenze) mentali (sogni, ricordi, idee) e verbali (metafore e descrizioni)⁴⁶⁷ (Mitchell 1986: 10). Il lettore deve dunque innanzitutto leggere ognuna di queste tavole, immagini grafiche, come riproduzione di immagini mentali, ossia del ricordo che il narratore dice di aver conservato dalla sua visita al piccolo santuario di Val Morel. Tuttavia il lettore, anche perché consapevole del carattere finzionale di tale introduzione, tende a dimenticare tale patto e a non interpretare gli ex

⁴⁶⁵ Cfr. G. Vigorelli, *La "fiction painting" di Buzzati*, in "Dino Buzzati. Un caso a parte", a cura di G. Barbiellini, Roma, Delta editori, 1971.

⁴⁶⁶ D. Buzzati, *Un equivoco*, in *Le storie dipinte*, a cura di L. Viganò, pp. 143-144.

⁴⁶⁷ W.J.T. Mitchell, *Iconology: Image, Text, Ideology*, Chicago, University of Chicago Press, 1986.

voto come riproduzioni mnemoniche bensì come originali. Questa premessa ha come conseguenza che, come anticipato, le parti illustrate non possono essere ricondotte propriamente all'arte pittorica condotta canonicamente. Quello che ci viene fatto intendere è che gli originali sono mancanti e assenti e l'artista ha cercato di rammentarli cosicché ne ricopia il miraggio mentale, ossia, parafrasando Mitchell, si tratta dell'immagine concreta di un'immagine mentale. Non sono opere autentiche ma “plagi” che, a causa di questa premessa, recano in loro una contraddizione e una negazione. Non si tratta di imitazione o rappresentazione di una realtà, nemmeno di copie dal vero, ma di riproduzioni di ricordi di cose viste, tanto che anche la stentatezza di alcuni tratti, le lacune decorative, le dabbennaggini nell'impianto sono conseguenze di una deficienza di rapporto con la fonte ispiratrice. Come una remota appendice del mito platonico delle idee, l'arte non può nemmeno considerarsi una copia della copia, tanto si pone alla periferia rispetto all'autenticità dell'idea originaria. Quello che Buzzati sperimenta in questo tipo di opere è l'esercizio di surrogare un'assenza dell'originale e relazionarsi solo con una copia ricostruita annaspando nella memoria. Una simile interpretazione può valere per tutte le tavole, eccetto una. In *Uomo in fuga*, infatti, Buzzati compie una particolare operazione che distingue questo ex voto da tutti gli altri. Diversamente dalle altre iscrizioni, che descrivono la scena del miracolo, la didascalia di Uomo in fuga non fa riferimento al miracolo compiuto bensì al ricordo dell'originario ex voto: «Era un ex-voto in pergamena, per grazia rice-/vuta, ma talmente vecchio, maculato e sbiadito che / non si capiva a quale evento alludesse»⁴⁶⁸

⁴⁶⁸ D. Buzzati, *I miracoli...*, cit., p.31.



D. Buzzati, *Uomo in fuga* (1971)

Didascalia interna: Era un ex-voto in pergamena, per grazia rice-
vuta, ma talmente vecchio, maculato e sbiadito che / non si capiva a quale 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.

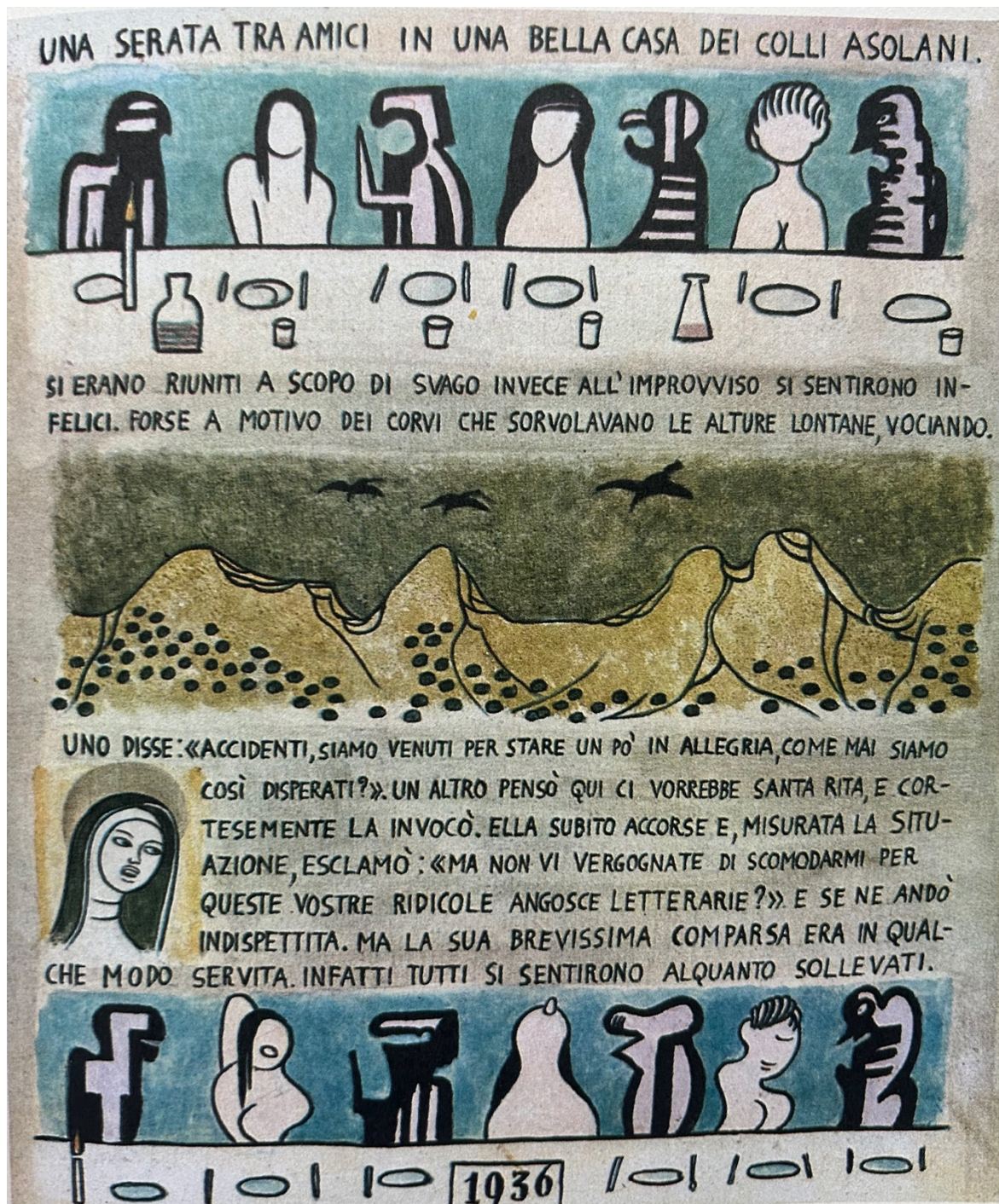
L'esplicito richiamo ad un ipotesto grafico, per quanto immaginario, costringe il lettore a interpretare questa immagine come una riproduzione ancora più stentata, come una ricostruzione che non possiede nemmeno il vantaggio sintetico e intuitivo del ricordo di un oggetto chiaro e distinto. In verità essa è anche di più: è la rappresentazione di un ricordo sfilacciato fin dall'origine. Si instaura dunque un gioco meta-narrativo, valido tanto sul piano verbale quanto su quello grafico. Il dipinto presenta infatti una quasi totale monocromia, giocata sui toni di marrone e beige (solo il fulmine all'interno della nuvola spicca per il suo giallo più intenso). Gli elementi che lo compongono sono slegati fra loro e sembrano sbiaditi, come avvolti in un velo di nebbia che restituisce un senso di indefinitezza (non vi è sfondo né prospettiva, tutto sembra galleggiare nel vuoto). La tecnica utilizzata, d'altra parte, contribuisce a creare tale effetto: una china su cartone che gioca appunto su una gamma cromatica molto ristretta. Inoltre, rilegendo nell'ultimo periodo la descrizione dei diversi elementi, Buzzati riesce a rafforzare la scomposizione grafica unendovi quella verbo-visiva: le frasi che descrivono i vari elementi della "scena" sono infatti collocate in campo aperto, al di sopra o al di sotto di essi («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»)⁴⁶⁹, a discapito della linearità del testo scritto. Basterebbe solo la locuzione avverbiale finale per rendere questo lavoro un campione dell'indicibilità buzzatiana. Come in una battuta teatrale il "chissà" conserva tutta la propria natura colloquiale e posta in cadenza si apre su una mancanza di risposta e un'assenza incontrovertibili. Un testo descrittivo assume all'improvviso un accento teatrale ed è sufficiente un solo termine, posto a chiusura, per generare una sospensione ed evitare la cadenza. La totale decostruzione è la protagonista della tavola, scomponendo una scena fino a renderla un insieme disomogeneo di elementi che non formano una trama. In questo modo, la tavola finisce per non rappresentare di fatto nessun miracolo, nessuna azione, ma il difficile approccio della memoria con un oggetto difficile da memorizzare fin dal suo primo apparire. Vi è dunque, tanto dal punto di vista grafico quanto sul piano semantico dell'iscrizione, una dichiarata rinuncia all'aspetto mimetico. La tavola rappresenta l'impossibilità di rappresentare. Dal punto di vista sintattico due sono gli aspetti più emblematici in questo senso: in primo luogo va sottolineata l'elisione del verbo principale in relazione a Santa Rita, come se alla mancata rappresentazione del suo miracolo facesse eco l'elisione del verbo a lei relativo. A ciò si associa inoltre la sua condizione ontologica nel testo, quel suo essere "solo un'ombra". Secondo, ma non per importanza, è l'uso dell'imperfetto come tempo prevalente nella descrizione: esso rimanda al tempo in cui il personaggio-narratore Buzzati poté vedere le tavole di Toni Della Santa e funge così da promemoria per il lettore riaffermando un patto di lettura altrimenti silente nel resto dell'opera. Inoltre,

⁴⁶⁹ D. Buzzati, *I miracoli...*, cit., p.31.

riproducendo l'impossibilità di una trasposizione fedele di una precedente immagine, la tavola si configura come intrinsecamente volta al passato. All'uso dell'imperfetto è inoltre legato un altro aspetto, che contribuisce a creare la particolarità di questo ex voto. La didascalia, infatti, non descrivendo la scena — impossibile da ricostruire — si pone in un rapporto problematico con l'immagine: essa, ovviamente, non può essere l'iscrizione originariamente contenuta nel dipinto, ne è, infatti, per un verso una sintesi, un riassunto, dall'altra è una rielaborazione del narratore e insieme l'ammissione di una impotenza. Il risultato è quello di un dichiarato restauro che sopperisce alle mancanze con dei colori spenti e con delle raffigurazioni a mo' di "etichette" che segnalano il guasto. Anche questo dato ha una sua trasposizione sul piano della grafia: l'autore sceglie di abbandonare la formalità dello stampatello maiuscolo utilizzato nelle precedenti otto tavole e adopera invece il corsivo. Tale svolta grafica sottolinea l'avvenuto cambio di narratore: è un'altra la mano che scrive, non più mera riproduzione del precedente testo bensì commento, riflessione sulla natura dell'immagine. Si viene dunque a creare un paradosso: l'unica tavola a tradire la propria natura di copia, è di fatto l'unica a possedere un contenuto originale. Il coronamento di questo gioco meta-rappresentativo è un elemento tanto semplice quanto geniale: Buzzati disegna attorno all'ex voto una spessa e grossolana cornice, leggermente ondulata perché evidente frutto di un tratto a mano libera, e firma al di fuori di essa. Facendo ciò, invita naturalmente a leggere il dipinto come riproduzione di un'immagine, non come ex voto quanto piuttosto come mise en abyme di ex voto. Chi però voglia notare tale correlazione leggendo l'edizione dei *Miracoli di Val Morel* curata da Viganò per Mondadori non potrà farlo: l'immagine è stata infatti riportata escludendo la cornice (ed escludendo di conseguenza anche la firma dello stesso Buzzati). Si può invece osservare il disegno nella sua interezza nel *Catalogo dell'opera pittorica* a cura di Comar.⁴⁷⁰

L'unico altro ex voto ad essere "incorniciato" è il numero 15, *Serata asolana*, ma in quel caso il meccanismo risponde ad un'esigenza diversa: quella di dare l'impressione della pagina di fumetto.

⁴⁷⁰ N. Comar, *Dino Buzzati. Catalogo dell'opera pittorica*, Mariano del Friuli, Edizioni della Laguna, 2006, p.252.

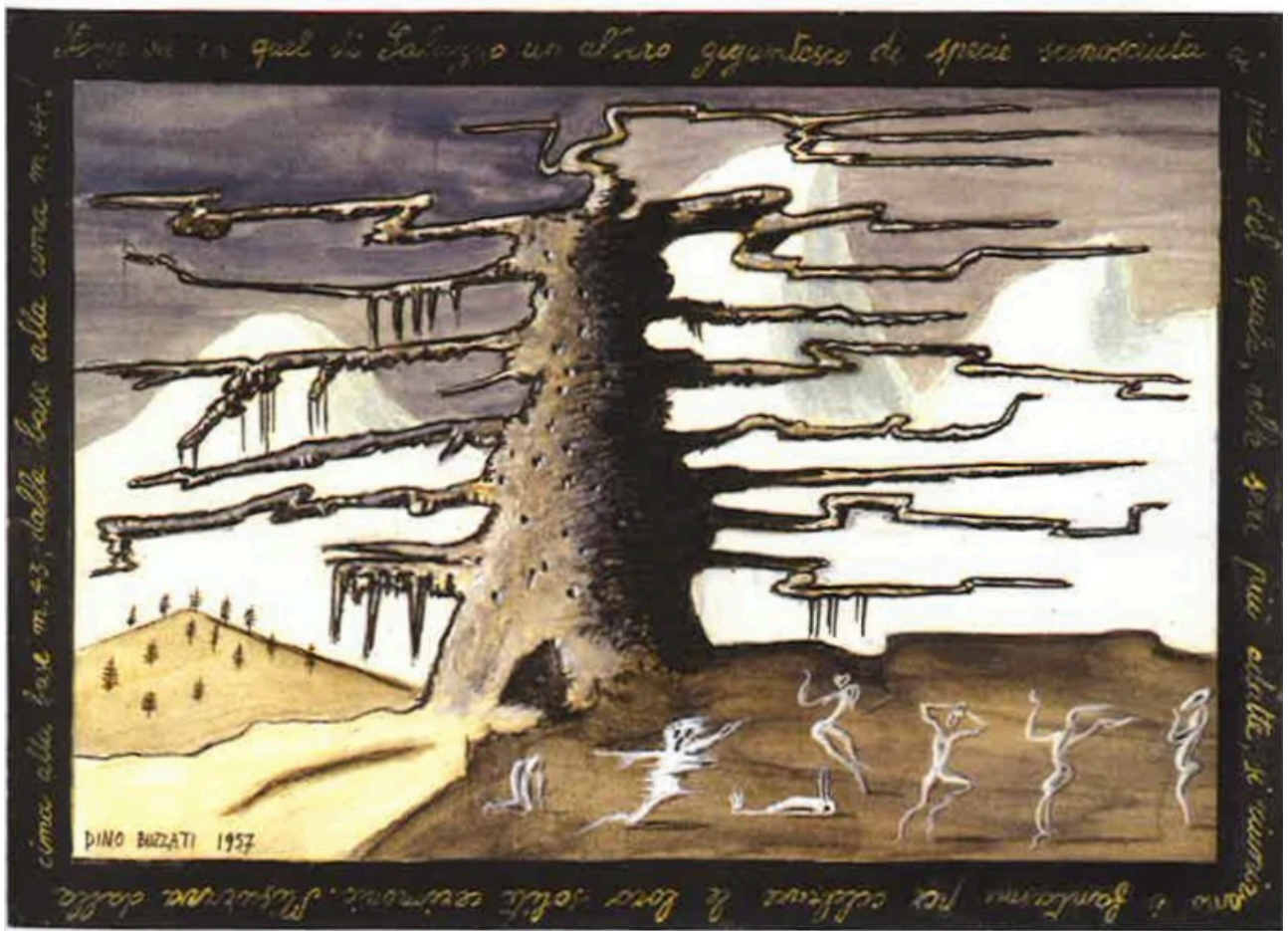


D. Buzzati, *Serata asolana* (1971)

Iscrizione interna: UNA SERATA TRA AMICI IN UNA BELLA CASA DEI COLLI ASOLANI. SI ERANO RIUNITI A SCOPO DI SVAGO INVECE ALL'IMPROVVISO SI SENTIRONO INFELICI. FORSE A MOTIVO DEI CORVI CHE SORVOLAVANO LE ALTURE LONTANE, VOCIANDO. UNO DISSE: «ACCIDENTI, SIAMO VENUTI PER STARE UN PO' IN ALLEGRIA, COME MAI SIAMO COSÌ DISPERATI?». UN ALTRO PENSÒ QUI CI VORREBBE SANTA RITA, E CORTESEMENTE LA INVOCO. ELLA SUBITO ACCORSE E, MISURATA LA SITUAZIONE, ESCLAMO: «MA NON VI VERGOGNATE DI SCOMODARMI PER QUESTE VOSTRE RIDICOLE ANGOSCE LETTERARIE?». E SE NE ANDÒ INDISPETTITA. MA LA SUA BREVISSIMA COMPARSA ERA IN QUALCHE MODO SERVITA. INFATTI TUTTI SI SENTIRONO ALQUANTO SOLLEVATI. 1936

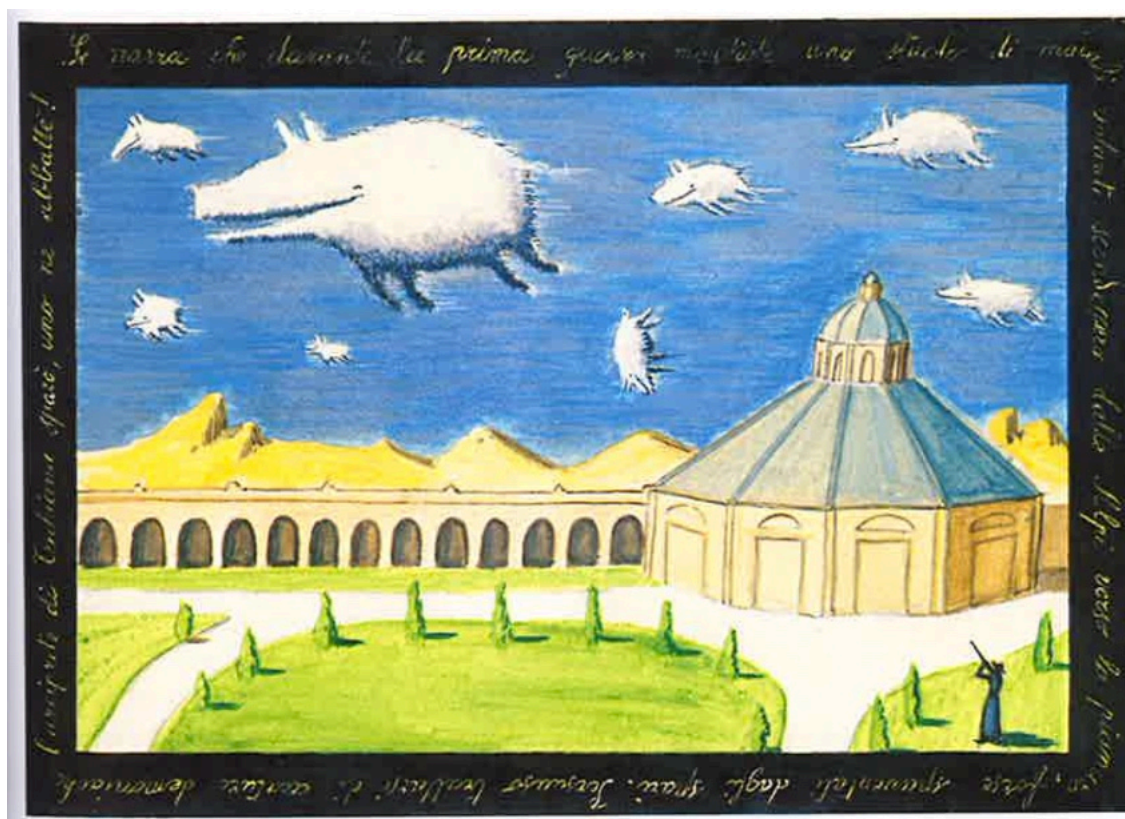
Come si può notare, la linea che costituisce la cornice è infatti di natura diversa: il tratto è meno spesso e meglio definito e le righe sono più precise e dritte. L'uso del colore mira allo stesso scopo: è infatti tutto teso a creare diverse strisce orizzontali che di fatto dividono l'ex voto in più scene. Anche in questo caso il font subisce un mutamento emblematico: la quasi totalità delle tavole presenta infatti descrizioni in stampatello maiuscolo in un formato che simula la scrittura epigrafica romana, quella riservata appunto alle icone (sono infatti riscontrabili elementi caratteristici quali l'uncinatura della "A", gli occhielli alla "D", e le aste sovrastanti in esubero in alto e in basso nelle "S"); lo stampatello che ritroviamo in *Serata asolana* è invece di diversa natura: perde le caratteristiche di cui sopra in favore di un formato più semplice e contemporaneo. Ciò va di pari passo con la mancanza di sacralità della tavola in questione: Santa Rita, infatti, non compie in questo caso alcun miracolo e addirittura rimprovera coloro che l'hanno invocata senza una ragione valida. Il suo intervento, sappiamo dall'iscrizione, ha comunque avuto un effetto benevolo sulla compagnia di amici, ma si tratta, di fatto, dell'unico caso della raccolta in cui, invocata, la santa si rifiuta di portare aiuto. Così costituito, l'ex voto si presta ad una lettura più "laica", e proprio la cornice avrebbe dovuto collaborare, in questo senso, all'invito a una simile lettura, richiamando visivamente un supporto e un contesto differenti dall'immaginario grafico dell'ex voto. Tuttavia, anche in questo caso, la cornice non viene riportata nell'edizione Mondadori.

Per concludere le riflessioni in merito all'uso della cornice, sembra doveroso per lo meno un accenno a due altre cornici precedentemente disegnate da Buzzati ed esposte in occasione della già citata mostra *Le storie dipinte*. Si tratta di *Sorgeva in quel di Salluzzo* un albero e *Maiali volanti*, entrambi del 1957.



Dino Buzzati, *Sorgeva in quel di Saluzzo un albero* (1957)

Iscrizione interna: *Sorgeva in quel di Saluzzo un albero gigantesco di specie sconosciuta ai piedi del quale, nelle sere più adatte, si riunivano i fantasmi per celebrare le loro solite cerimonie. Misurava dalla cima alla base m. 43, dalla base alla cima m. 44!*



Dino Buzzati, *Maiali volanti* (1957)

Iscrizione interna: *Si narra che durante la prima guerra mondiale uno stuolo di maiali volanti scendessero dalle Alpi verso la pianura, forse spaventati dagli spari. Persuaso trattarsi di creature demoniache l'arciprete di Trichiana sparò, uno ne abbatté!*

Si noti come in questi casi la scritta in corsivo percorre il perimetro della cornice rettangolare proprio come gli spermatozoi del quadro della *Madonna* di Munch precedentemente analizzati, tradendo così (forse) un altro possibile richiamo all'autore norvegese. Tuttavia, almeno per quanto la nostra analisi riesca a cogliere, non sembra che ci siano nessi tra il contenuto dell'opera e la particolarità formale rappresentata. In questo senso appare evidente l'evoluzione nella domestichezza dell'uso di funzione para-testuali dalle *Storie dipinte* ai *Miracoli*: nel corso dei circa 13 anni intercorsi tra la prima e la seconda "opera doppia", Buzzati dimostra di aver affinato le sue tecniche e sviluppato la capacità di unire aspetti formali e semantici in una fortunata fusione verbo-visiva.

B. L'importanza della scrittura oleografica

Come visto, anche l'aspetto tipografico può giocare un ruolo nel legame tra i due media ed essere addirittura portatore di un contenuto semantico. È quanto, infatti, evidenziano anche gli studi di O'Halloran⁴⁷¹, secondo cui le immagini, al pari dei testi verbali, avrebbero una propria grammatica e i vari elementi che la compongono andrebbero dunque letti come parti della loro sintassi. In questo tipo di analisi multimodale rientra anche l'aspetto della grafia, che così come l'uso del colore o delle diverse tecniche, è anch'esso da considerare come semanticamente rilevante. Buzzati, con decenni d'anticipo rispetto al fiorire di questo tipo di studi, sembra essere ben consapevole di un simile meccanismo. In altri due casi egli abbandona lo stampatello per il corsivo (si tratta degli ex voto *I ronfioni* e *Le formiche mentali*), in una maniera che conferma il sapiente uso che seppe fare del font come elemento grafico simbolicamente rilevante. Nel primo caso, la scelta sembra dovuta ad una sorta di filo rosso che lega l'aspetto tipografico tanto all'iscrizione interna quanto a quella esterna.

⁴⁷¹ K. O'Halloran, *Multimodal discourse analysis*. In Teun A. van Dijk, *Handbook of discourse analysis* (pp. 596-610), London, Academic Press, 2008



Dino Buzzati, *I ronfioni* (1971)

Iscrizione interna: *Dopo una notte d'amore la bella Listilina se ne tornava in volo verso casa quando vide sulle creste del Focobon tre ronfioni in agguato. Si sa che i ronfioni non sopportano la luce di luna ma la luna stava per tramontare. Allora Listilina invocò la Santa dell'impossibile, la quale rispose: «Svergognata bambina, meriteresti che i ronfioni ti prendessero», ma così dicendo, col rischio di tagliarsi le mani, afferrò la falce della luna e la tenne ferma finché Listilina fu giunta a casa in salvo. Falcade 1892.*⁴⁷²

⁴⁷² Ivi, p.49.

In questo caso, come detto, occorre far presente che è forte il richiamo con la didascalia esterna alla tavola, che riportiamo di seguito:

La breve storia riportata dal Della Santa nel suo libercolo si direbbe la traduzione, appunto in termini di ex-voto, di una vecchia canzone popolare che in certi angoli del Cadore talora si canta ancora e che dice:

Quando la luna vien su dai monti /Listilina sola soletta /vola vola vola vola / a far l'amor./
Ma quand'ecco la presenza / di tre ronfioni là in cima / per farci alla Listilina/ la
prepotenza./ Listilina in duolo e in pianto / per la sorpresa e il timore / aiuto, voglion
strapparmi il primo fiore. / In ginocchio la pianse e la chiama / fa preghiera alla Santa
Rita / soccorrimi fammi ti prego / salva la vita./ Ed ecco un volo di angeli / la porta lontana
di fretta / felice in braccio allo sposo / che è li che aspetta.

Naturalmente esistono parecchie varianti. Talora, invece che di Listilina, si parla di La Stellina, oppure di Estrellina, e così via. In quanto ai ronfioni, altrove ronchioni o roffioni, l'opinione più accreditata è che si tratti di gnomi maligni delle rocce.⁴⁷³

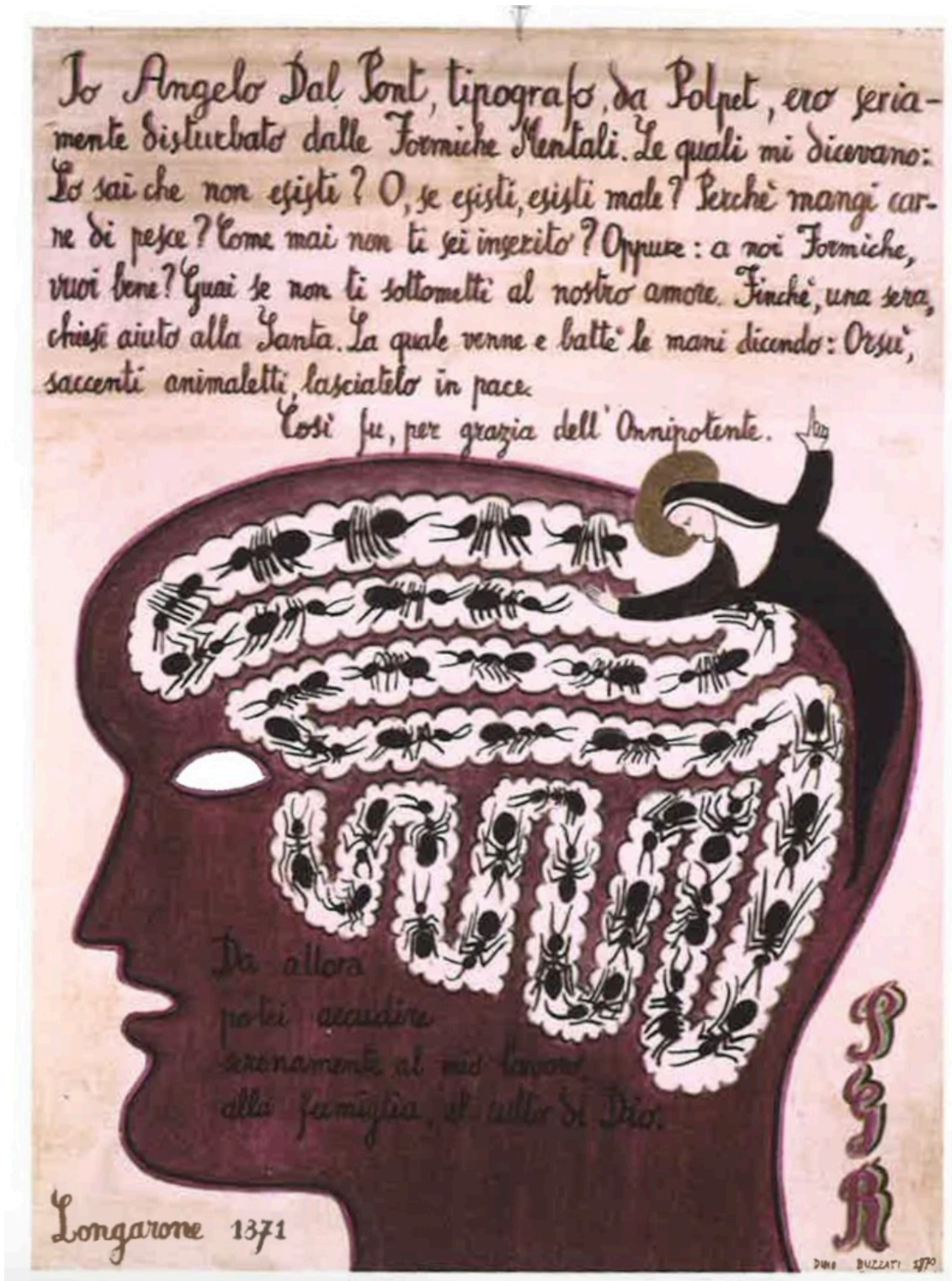
Tutto sembra calato all'intento di una dimensione fiabesca e fanciullesca, come si evince sia dal rimprovero della Santa, sia dal fatto che la didascalia esterna contiene una canzone popolare, traduzione in versi della medesima storia, molto simile alle filastrocche che si cantano appunto ai bambini (ulteriore conferma arriva inoltre dalle diverse versioni del nome della giovane che si trovano in alcune delle "parecchie varianti": La Stellina e Estrellina). Ecco dunque che la particolarità dell'iscrizione interna assume una sua logica: la grafia sembra infatti quella del corsivo scolastico, per via della meticolosa attenzione ai vari dettagli dei caratteri sia minuscoli che maiuscoli; ma soprattutto è l'aspetto paratestuale a risultare significativo, per la presenza di righe rosse tracciate nel riquadro dell'iscrizione, che simulano quelle di un quaderno di scuola.

Diverso è il discorso per *Le formiche mentali*,⁴⁷⁴ in cui la particolarità sintattica dell'iscrizione consiste nell'utilizzo della prima persona singolare nella descrizione dell'evento.⁴⁷⁵ Inizia, infatti, quasi come una dichiarazione di natura giuridica, più che religiosa.

⁴⁷³ *Ibidem*.

⁴⁷⁴ *Ivi*, p.83.

⁴⁷⁵ L'unico altro caso in cui compare una descrizione alla prima persona è l'ex voto *I gatti vulcanici*. In tal caso, però, la prima persona emerge solamente tramite l'uso del pronome "come il mio paese fu salvo..." e la grazia della Santa cade appunto sull'intero paese cui il narratore dell'ex voto appartiene, non su di lui personalmente. La prima persona ha in quel caso, dunque, un valore testimoniale relativo ad un evento "storico", e non, come nel caso precedente, ad un problema di natura personale. Di qui, probabilmente, la differente scelta grafica di omettere del tutto la fisionomia del narratore in questione e di non mutare il formato dell'iscrizione, lasciando un semplice stampatello.



D. Buzzati, Le formiche mentali (1971)

Iscrizioni interne: *Io Angelo Dal Pont, tipografo, da Polpet, ero seriamente disturbato dalle Formiche Mentali. Le quali mi dicevano: lo sai che non esisti? O, se esisti, esisti male? Perché mangi carne di pesce? Come mai non ti sei inserito? Oppure: a noi Formiche, vuoi bene? Guai se non ti sottometti al nostro amore. Finché, una sera, chiedi aiuto alla Santa, la quale venne e batté le mani dicendo: Orsù, saccenti animalletti, lasciatelo in pace. Così fu, per grazie dell'Onnipotente. Da allora potei accudire serenamente al mio lavoro, alla famiglia, al culto di Dino. Longarone, 1871.*

Ciò che merita di essere evidenziato è il rapporto tra l'uso della prima persona e l'immagine in questione: si noti infatti come il profilo del Dal Pont, con il suo cranio infestato dalle terribili formiche, costituisca di fatto l'intera parte figurativa della tavola. Perfino Santa Rita, ritratta nell'atto di scacciare le formiche, segue di fatto lo stesso profilo del cranio, assumendo per postura e fattura una forma simile a quella di un fantasma: il corpo, proteso in avanti a spaventare e cacciare le formiche, è infatti ridotto ad una sagoma stilizzata priva di gambe che va a convergere in un unico punto. D'altronde anche ne *I ronfioni* la santa è a cavallo della luna, aderendo così a uno degli elementi del cosmo chiamato in causa, come se fosse, rispetto alla vita terrena, un essere parassitario che aderisce alle realtà terrestri e opera mimetizzata con il mondo. L'uso della prima persona sembra quindi facilmente riconducibile a questa presenza monopolizzante della vittima e non stupisce dunque che venga anche in questo caso abbandonato lo stampatello maiuscolo in favore del corsivo: il cambio di formato evidenzia ancora una volta un cambio del narratore, che in questo caso non è il Buzzati narratore-personaggio bensì la vittima stessa che prende la parola in prima persona. Come a sottolineare ulteriormente il concetto, viene aggiunto un elemento di conferma quasi ironico: alla vittima in questione, unica della raccolta, viene concesso l'onore di scrivere di proprio pugno l'iscrizione interna distinguendo la propria grafia da quella delle altre tavole, e costui dichiara di essere, di mestiere, un tipografo.

C. Coesione sintattica e coesione grafica

Risulta evidente come la sintassi delle iscrizioni interne sia in correlazione tanto con l'aspetto tipografico quanto con l'intera scena rappresentata. A ben vedere, sembra possibile individuare in molti ex voto una corrispondenza tra presenza o assenza di un'unità scenica del dipinto e la sintassi della descrizione in esso iscritta. Se infatti l'immagine mantiene una sua unità strutturale, senza divisioni in quadri e senza immagini sovrapposte per creare delle sottoscene, l'autore sceglie di racchiudere in un unico periodo (spesso in un'unica proposizione) la descrizione della scena (è il caso della maggior parte degli ex voto dell'opera). Tuttavia, in alcuni casi la tavola risulta più complessa: si possono notare scene che si sovrappongono, singole figure poste a mo' di collage, slegate dal resto dell'azione, divisione in quadri in stile fumetto, moltiplicazione della stessa scena per restituire l'idea di un atto reiterato. La tavola può essere dunque scomposta o frammentata ed è in casi come questi che anche la sintassi del testo verbale iscritto nell'ex voto diviene più complessa e sembra seguire la scelta grafica. Laddove l'immagine perde il suo carattere unitario, anche l'articolazione verbale si fa più complessa. Con poche eccezioni, infatti, al frammentarsi e

moltiplicarsi delle immagini segue quasi sempre un analogo fenomeno del testo scritto, e da meri periodi semplici le didascalie assumono una struttura più ricca, articolandosi in più proposizioni o più periodi. L'ex voto *Ragazza rapita* è uno dei casi più evidenti da questo punto di vista. La parte destra della tavola rappresenta il rapimento che dà il titolo all'opera e cui corrisponde il primo periodo semplice dell'iscrizione: "Canal Rosa rapita / da due anime dannate."⁴⁷⁶

⁴⁷⁶ *Ivi*, p.25.



D. Buzzati, *Ragazza rapita* (1971)

Iscrizione interna: Canal rosa rapita / da due anime dannate / la sorella dolores / vide e pregò.

L'altra sotto-scena copre invece poco meno della metà sinistra della tavola e rappresenta la reazione, in primissimo piano, del viso della sorella della vittima, cui fa riferimento il secondo periodo semplice iscritto nella tavola: "La sorella Dolores vide e pregò." Essa è rappresentata fumettisticamente alla maniera di Lichtenstein. Anzi, è una chiara citazione e riproduzione di una tipica immagine dell'artista pop, ma, a differenza di quello, l'immagine è inserita in una scena e non assolutizzata, perciò viene piegata alle esigenze del racconto, inoltre è stilisticamente più vicina alla naturalezza del fumetto che all'astrazione decorativa di Lichtenstein. Se da una parte, com'è ovvio, è l'insieme delle due scene e dei due rispettivi periodi semplici che le descrivono a giustificare la creazione dell'ex voto (da una parte una vittima inerme, bisognosa di un urgente aiuto divino, dall'altra l'invocazione della Santa da parte di una persona terza rispetto all'azione), dall'altra è però proprio la loro netta separazione a crearne la forza rappresentativa e il carattere peculiare. Tutto nell'opera va nella direzione di una mancanza di continuità e di fluidità, tanto dal punto di vista verbale quanto da quello grafico. A ben vedere, infatti, la tavola non rappresenta un'unica scena: la direzione dello sguardo di Dolores non cade precisamente sulla sorella rapita, né si cerca di restituire una prospettiva che abbia una sua logica, e persino la luce sembra cadere diversamente sulle due parti della tavola come se i personaggi si trovassero appunto in luoghi diversi. L'insieme restituisce dunque una mancanza di coerenza e di linearità mimetica e pur in assenza di un'esplicita linea di separazione risulta evidente come la reazione della sorella sia semplicemente posta accanto all'atto del rapimento. La sintassi segue lo stesso procedimento: così come le due scene sono in un rapporto di giustapposizione, così anche la resa verbale della descrizione è costituita da due periodi semplici in rapporto paratattico tra loro. L'asindeto, la mancanza di congiunzione, è evidente tanto sul piano grafico quanto su quello sintattico. Anche l'estetica della grafica fornisce ulteriore conferma di tale dicotomia: i due stili adottati per dipingere le due diverse scene sono molto differenti e quasi opposti. La scena del rapimento è infatti basata su di una continuità cromatica, tutta giocata sui toni di grigio chiaro e scuro, marrone, bluastro, tendente all'opacità e all'indefinitezza, elementi tesi a restituire l'idea di una penombra che in qualche modo copre la turpe azione (verosimilmente notturna) dei due malfattori. Anche la fisionomia dei tre personaggi segue la stessa scelta: stilizzati e poco più che abbozzati, essi restano poco definiti, quasi sbiaditi. Il viso in primo piano di profilo di Dolores, invece, presenta delle caratteristiche opposte: i contorni sono ben definiti e marcati da uno spesso tratto nero, che, come abbiamo detto, si rifà chiaramente all'arte di Roy Lichtenstein. I colori sono più accesi e vividi, c'è maggior luminosità e lucidità che fa spiccare il viso rispetto all'altra scena del dipinto.

Un analogo meccanismo è presente nell'ex voto *Il sorriso fatale*. L'elemento presente nel titolo, e ripreso all'interno dell'iscrizione, copre per intero la totalità della tavola mentre le figure della vittima e della Santa salvatrice sono relegate alle piccole finestre a margine. Ciò è quanto più interessante se si considera il valore metaforico dell'opera in questione: oltre alla descrizione, infatti, l'altro tipo di immagine verbale proposta da Mitchell è proprio la metafora, sicché l'immagine grafica di tale ex voto è, di fatto, costituita per intero da un'immagine verbale. Isolati dalle piccole "finestrelle" in cui sono racchiusi e posti agli angoli del dipinto vi sono gli altri personaggi coinvolti e la spiegazione della storia. Ad ogni unità grafica viene così a corrispondere la propria unità semantica. Inoltre, ad accentuare questo aspetto vi è un segno di interpunzione forte, il punto, che separa la situazione descritta dall'intervento della santa (contrariamente a quanto indicato nella riproduzione a margine dell'iscrizione nell'edizione Mondadori, che riporta erroneamente una virgola). Come vedremo per Beckett in relazione al paragrafo teatrale, e come sarà anche nelle didascalie dei copioni buzzatiani, all'interno di questo punto fermo trascorrono anni di narrazione, pertanto non può essere una virgola e relazionare le due frasi come antecedente e conseguente. Anche in questo ex voto, dunque, risulta evidente il legame tra la scomposizione sul piano grafico, che isola i vari elementi dipinti, e sul piano verbale, per la divisione delle unità semantiche tanto dal punto di vista visivo (la loro lontananza nel dipinto) quanto da quello sintattico data la scelta di una pluralità di periodi semplici separati.

Si noti ad esempio la differenza con la tavola 29, *Il caprone satanico*, che riporta un'iscrizione con sintassi (e significato) simile, eppure iscritta all'interno di un unico riquadro:



D. Buzzati, Il caprone satanico (1971)

Iscrizione interna: TROT / ANDREINA / RAPITA DAL / DEMONIO IN / CIELO SALVA-/TA
DALLA / SANTA

Si assiste in questo caso alla scena di un rapimento, con il caprone satanico che porta con sé in cielo la giovane completamente nuda. Rispetto a quest'ultimo dipinto, l'ex voto *Il sorriso fatale* si distingue per una mancata dinamizzazione dell'immagine che ne aumenta il carattere frammentario. La vittima, infatti, viene rappresentata lontana dal carnefice, forse proprio per sottolineare la diversa condizione e natura tra le parti in causa: un onesto "padre di famiglia" nonché "reputato tappezziere",⁴⁷⁷ come ci informa la descrizione esterna, che fatalmente cade vittima del fascino del sorriso di una prostituta.

⁴⁷⁷ *Ivi*, p.40.



D. Buzzati, *Il sorriso fatale* (1971)

Iscrizioni interne: Nicolino Silvestri onesto padre di famiglia / Stregato da un sorriso / Guarito dalla Santa Febbraio 1912.

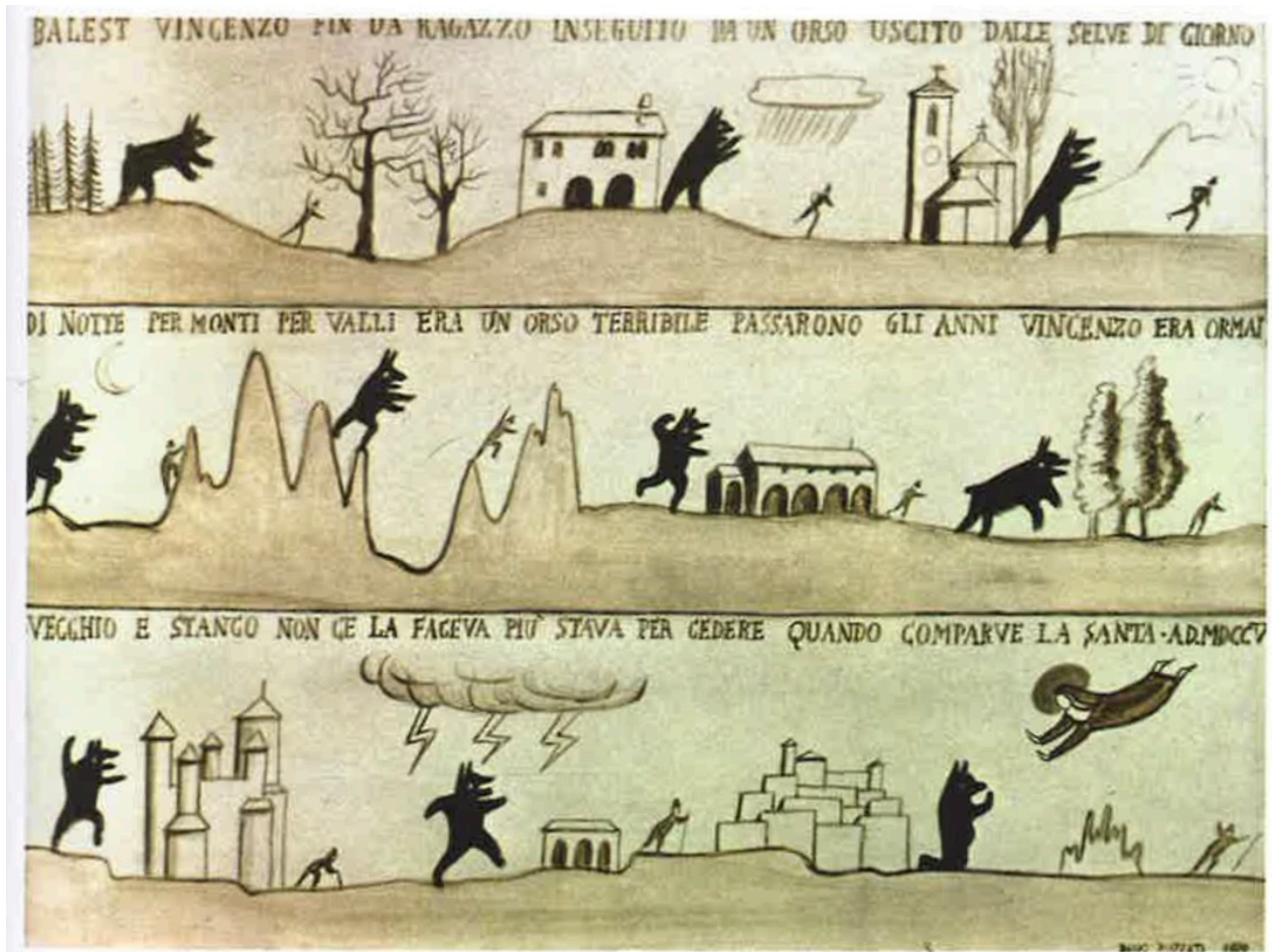
L'erotismo sprigionato dal bel sorriso che costituisce la tavola contrasta chiaramente con la compostezza di Nicolino Silvestri, rappresentato in giacca e cravatta e con il viso apparentemente in ordine per la cura di baffi e capelli.

È dunque un contrasto che Buzzati vuole mettere in risalto, lo stesso contrasto che nel romanzo *Un amore* porta un lavoratore onesto e irreprensibile come Antonio Dorigo ad innamorarsi di una giovane prostituta emblematicamente soprannominata Laide. La situazione è dunque ben diversa da quella della giovane donna della tavola 29, rappresentata nuda e priva di una condizione morale o sociale che la caratterizzi e anzi descritta (nella didascalia esterna) come fanciulla “tutt'altro che intemerata”⁴⁷⁸. Il contrasto che crea la separazione dei diversi elementi del primo caso non è dunque presente nel secondo, così come l'organizzazione verbale è, sia graficamente che sintatticamente, unita e lineare nella scena del rapimento mentre frammentata e scissa nel caso del “sorriso”.

D. Continuità grafica e continuità verbale

Da questo punto di vista, ossia per ciò che riguarda la continuità verbale in relazione a quella grafica, un esempio su tutti sembra illustrare pienamente il concetto: è il caso dell'ex voto 32, *L'orso inseguitore*, in cui tutto sembra essere organizzato per restituire un'idea di continuità. La tavola è infatti costituita da tre strisce orizzontali, ciascuna contenente molteplici scene dell'inseguimento in questione.

⁴⁷⁸ *Ivi*, p.71.



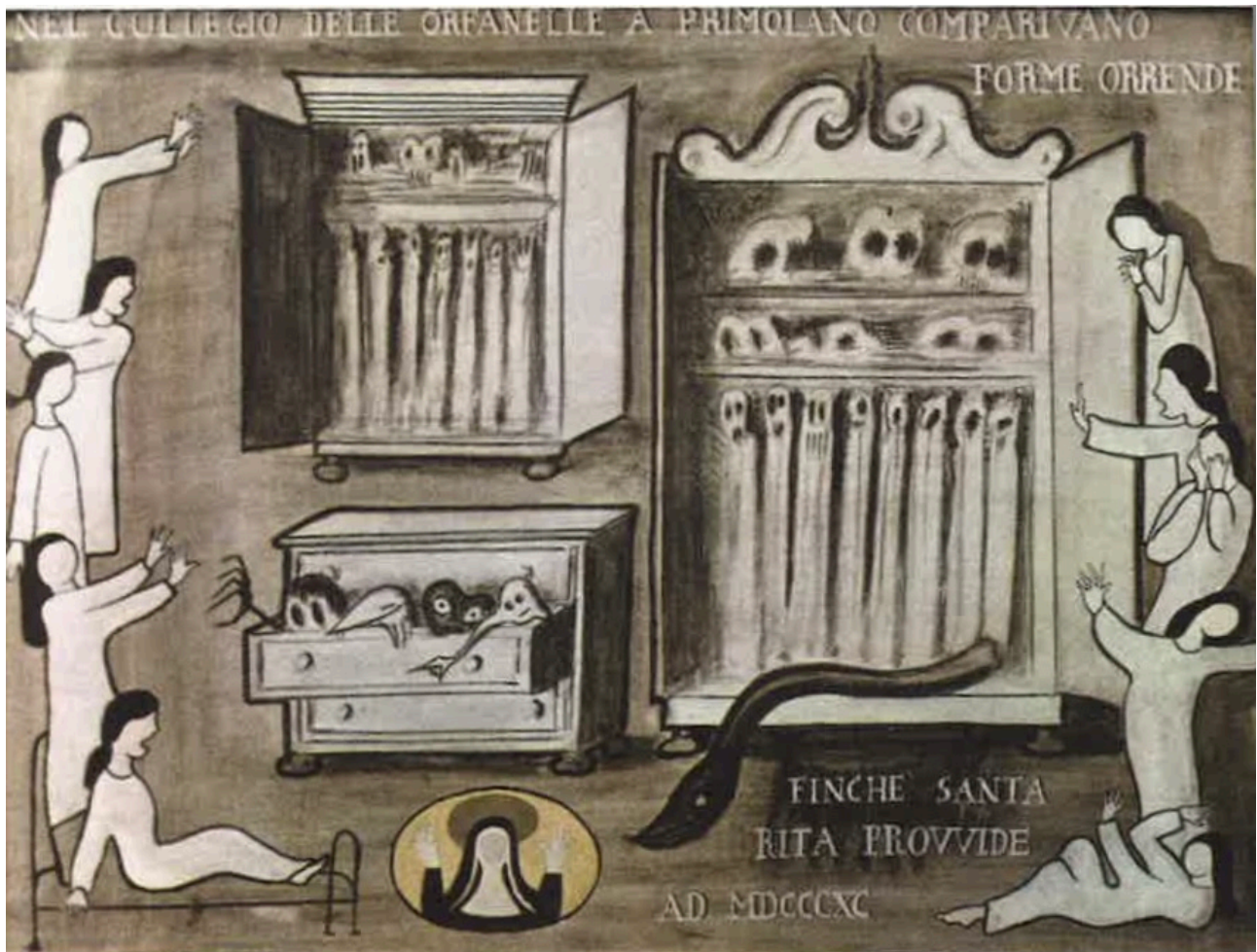
D. Buzzati, *L'orso inseguitore* (1971)

Iscrizione interna: BALEST VINCENZO FIN DA RAGAZZO INSEGUITO DA UN ORSO USCITO DALLE SELVE DI GIORNO / DI NOTTE PER MONTI PER VALLI ERA UN ORSO TERRIBILE PASSARONO GLI ANNI VINCENZO ERA ORMAI / VECCHIO E STANGO NON CE LA FACEVA PIÙ STAVA PER CEDERE QUANDO COMPARVE LA SANTA. A.D. MDCCCV

All'interno della singola striscia, però, le diverse scene dell'inseguimento non sono separate, anzi: lo sfondo dell'azione è costituito da un paesaggio costruito con una chiara continuità grafica. La linea del terreno, infatti, sale e scende in conformità con le diverse altezze di monti e colline che i due personaggi attraversano, ma senza mai interrompersi, sebbene il ripetersi dell'azione suggerirebbe uno stacco spazio-temporale tra le scene in questione. Coerentemente a questo principio grafico, Buzzati sceglie di non utilizzare alcun segno di punteggiatura debole o forte, lasciando periodi e proposizioni completamente "sciolti". Per rafforzare ulteriormente il concetto, sceglie inoltre di non sfruttare il potenziale stacco che potrebbe offrirgli l'uso dell'a capo tra una striscia e un'altra. Si potrebbe infatti dire che tra le vignette vi sia una sorta di enjambement, volto a rendere proprio la rottura dell'unità e della coesione di ciascuna striscia, forzando di fatto una continuità tra di esse anche dal punto di vista "metrico". In questo senso, non stupisce che diverse proposizioni siano rese all'imperfetto: di uso durativo, esso ha proprio lo scopo di indicare la continuità e appunto la durata che l'azione rappresentata ha avuto nel corso della vita della vittima, salvato infine in vecchiaia dalla Santa quando "stava ormai per cedere". Infine, dal punto di vista grafico, occorre sottolineare la continuità cromatica che emerge dalla tavola. Le tre strisce presentano infatti un'identica colorazione che le rende omogenee sia al loro interno che in rapporto tra loro. Lo sfondo è sempre di un identico grigiore, che non varia neppure in corrispondenza delle diverse condizioni meteorologiche rappresentate. Questa tavola contiene un segreto di rappresentazione assai utile per le nostre indagini. Infatti, a ben osservare le tre strisce possiedono inarcamenti che ne garantiscono la continuità, ma negli a capo accade qualcosa di rilevante. Se si osserva con attenzione la striscia finale ci si accorge che il protagonista in fuga reca con sé un bastone. Come spiega la didascalia, l'inseguito è diventato vecchio. Se andiamo a ritroso non è errato ipotizzare che la tavola centrale rappresenti il protagonista nel momento della sua maturità (qui compaiono significative scalate di montagne) e la prima striscia lo raffiguri nella sua giovinezza. Come vedremo, questo racconto ha una forte analogia con l'opera teatrale *Le finestre* dove si racconta a colpo d'occhio l'evoluzione di un ragazzo nell'intero arco della sua vita. I commenti dei personaggi appostati alle finestre che costituiscono la scenografia lasciano intuire che, tra uno scambio di battute e un altro, le azioni descritte vedano protagonista prima un bambino, poi un ragazzo, infine un adulto. In quel caso, come si vedrà, sarà sufficiente che uno dei personaggi si allontani da una finestra per poi riaffacciarsi per far trascorrere anni di vita. Qui lo scarto temporale accade a ogni mutamento di fascia di raffigurazione. Inoltre abbiamo le canoniche tre età dell'uomo in corrispondenza con i tre percorsi. Come nelle *Finestre*, Buzzati ricorre a soluzioni minime e apparentemente irrilevanti, ma radicali come un andare a capo, per transitare da un'epoca all'altra delle varie età della vita.

A ben vedere, anche la tavola numero 7, *Fattacci al collegio*, rappresenta una situazione paragonabile, anche se meno insistita sul piano della ripetizione. L'iscrizione presenta anche in questo caso il tempo imperfetto (“Al collegio di Primolano comparivano forme orrende [...]”⁴⁷⁹) che ha dunque un evidente valore iterativo. Tale ripetizione è ravvisabile anche dal punto di vista grafico: sono infatti tre i mobili da cui escono i mostri che infestano il dormitorio, e a un'osservazione attenta non sembra che si tratti di un unico episodio, ossia della rappresentazione di un'unica scena.

⁴⁷⁹ *Ivi*, p.27.



Dino Buzzati, *Fattacci al collegio* (1971)

Iscrizioni interne: NEL COLLEGIO DELLE ORFANELLE A PRIMOLNAO COMPARIVANO
/FORME ORRENDE / FINCHÉ SANTA / RITA PROVVIDE / AD MDCCCXC

Il dipinto, infatti, non ha uno sfondo definito e, come nel caso dell'Uomo in fuga, sembra che gli elementi che lo compongono siano sospesi nel vuoto. Se a ciò si aggiunge la mancanza di prospettiva tra le figure in primo piano e quelle sullo sfondo, si capisce come le varie apparizioni siano da considerare come tanti episodi accostati tra loro senza soluzione di continuità, ma non appartenenti allo stesso piano temporale o spaziale. L'uso dell'imperfetto conferma infatti che le apparizioni si ripetevano, e le scelte tecniche di cui sopra restituiscono tale molteplicità.

Anche l'aspetto della cromaticità gioca dunque un ruolo chiave nella corretta interpretazione dell'opera e nel legame con il medium verbale. Un esempio di particolare rilevanza è l'ex voto I diavoli incarnati, nel quale l'importanza del colore sembra essere strettamente connessa, ancora una volta ad una particolarità sintattica. Va infatti sottolineato come Santa Rita, nelle iscrizioni interne, non si trovi quasi mai nella funzione di soggetto e così alla ribalta. Di solito, abbiamo visto, è inscritta in una mandorla, aderisce a un elemento, appare microscopica e defilata. Nonostante l'opera sia una raccolta di miracoli da lei compiuti, infatti, l'attenzione, per quanto riguarda la parte verbale, è rivolta molto più verso la vittima che non all'azione risolutiva della Santa. Nella maggior parte dei casi, infatti, e cioè in 21 tavole, si nota Santa Rita nel compimento del miracolo, mentre in meno occorrenze, cioè in 16 casi, la sua figura è presente solo all'interno del piccolo riquadro a margine e tutto lo spazio è dedicato alla rappresentazione della situazione della vittima. In soli due casi, infine, la Santa non compare in alcuna forma (si tratta degli ex voto Il tentatore e Ragazza rapita). Questo comportamento è legato ad una caratteristica intrinseca degli ex voto, come già evidenziato da Coglitore:

I motivi iconografici delle rappresentazioni della divinità circondata da nubi provengono dalle rappresentazioni sacre, quelle estatiche del santo o quelle dei miracoli dell'infermo sanato da quelle agiografiche, produzioni che servivano a fornire prove nel corso dei processi di canonizzazione. E se tuttavia in questi casi la scena si riferisce al santo, nel caso dell'ex voto si sposta sul graziato, la cui condizione è prova della munificenza di Dio, della provvidenza e della comunione dei santi.⁴⁸⁰

Tuttavia, se nel dato grafico di tale assioma si tiene conto molto parzialmente, nell'aspetto verbale Buzzati rispetta invece questa peculiarità incentrando la formulazione della descrizione quasi sempre sulla vittima e attribuendo alla Santa una posizione di complemento d'agente. In due soli casi Santa Rita risulta infatti soggetto della frase: negli ex voto Il Pio Riposario e, appunto, I diavoli incarnati. In quest'ultimo caso il motivo della scelta sintattica sembra trovare un chiaro riscontro a livello grafico: la vittima in questione, Caldart Rosa, viene rappresentata con gli occhi chiusi e il volto rivolto verso l'alto, in un'espressione interpretabile tanto come misto di dolore e piacere per l'estrazione dei

⁴⁸⁰ R. Coglitore, *Storie dipinte. Gli ex voto di Dino Buzzati*, Palermo, Edizioni di passaggio, 2012, p.105-106.

diavoli (in linea con il tema sadomasochista ricorrente nell'opera) quanto come una sorta di stato di trance (la postura è ovviamente ricavata dall'estasi di Santa Teresa d'Avila del Bernini). Essa, ad ogni modo, sembra essere totalmente in balia della Santa, che è la vera protagonista del dipinto: dal punto di vista visivo, mentre la vittima, nuda, segue cromaticamente la monotonia del paesaggio sullo sfondo, un deserto di sabbia sui toni del color carne, Santa Rita è invece l'unico elemento di "stacco visivo", presentando colori nettamente diversi da quelli del paesaggio e della vittima. Non solo la sua tunica nera risalta rispetto alla chiarezza del deserto retrostante, ma in corrispondenza della sua figura si nota anche un cespuglio verde ricco di fiori colorati che spezzano la monocromia del paesaggio e contrastano anche con la sua aridità.



D. Buzzati, I diavoli incarnati (1971)

Iscrizione interna: SANTA RITA ESTRAE PICCOLI DIAVOLI DALLA SIGNORA CALDART ROSA 1901

Più che altrove è la Santa — e non la vittima — ad avere un ruolo da protagonista e a fungere da elemento di dinamizzazione del dipinto. Ancora una volta la particolarità dell'iscrizione ha un suo chiaro riscontro nel dipinto, mettendo in risalto la figura della Santa tanto da un punto di vista grafico quanto da uno sintattico. La scritta è posta nello zoccolo del dipinto alla maniera di un'epigrafe analoghe a quelle che si trovano a ridosso della Chiesa di Santa Maria della Vittoria a Roma, dove è visibile la statua del Bernini. In conclusione, ciò che emerge dall'analisi del rapporto tra parole e immagini nei Miracoli di Val Morel è una grande consapevolezza dell'uso del dispositivo multimediale, evidente tanto nell'organizzazione grafica del testo scritto all'interno dell'ex voto, quanto nel creare una rispondenza tra la pluralità di elementi che costituiscono la scena e la ricchezza della sintassi utilizzata per descriverla. La poliedricità di Buzzati trova in quest'opera una perfetta forma di sintesi, rendendo evidente come sia stato un antesignano per questo tipo di produzione, oggi molto in voga. Se è vero, come sottolineava Nella Giannetto, che “La tendenza a pensare e ad esprimersi contemporaneamente attraverso immagini è già caratteristica del Buzzati adolescente”⁴⁸¹ è vero anche che è in età più avanzata, con la sua ultima opera, che il legame tra linguaggio visivo e grafico sembra raggiungere il suo apice. Infatti: “La sua parabola creativa appare allora fra le più coerenti ed esaustive esplorazioni di forme di espressione multimediale e si configura come ricerca inesausta di una morfologia narrativa che coniughi verbalità e visualità in un'unica trama testuale.”⁴⁸² Come emerso, l'operazione che Buzzati riesce a portare felicemente a termine è quella di scegliere, nei casi analizzati ma non solo, un tema o un concetto, un punto di riferimento semantico da esprimere nella tavola, e proporre sia una declinazione visiva che una sintattica. Tali unità semantiche fungono così da protagoniste negli ex voto: la frammentazione, la ripetizione, la giustapposizione, la meta-rappresentazione, solo per citarne alcune. Espresse contemporaneamente nei due diversi media, esse costituiscono il punto di riferimento attorno a cui ruota la rappresentazione all'interno del singolo ex voto, creando così uno stretto legame tra immagine e verbo, che convergono verso un fine comune. Questo meccanismo sembra essere alla base di molti dei più fortunati casi di totale fusione tra il medium verbale e quello visivo, in un gioco di parallelismi che spazia dalla sintassi all'uso del colore, dalla punteggiatura agli aspetti tipografici, fino a coinvolgere elementi paratestuali.

In ultima analisi sembra che per quanto riguarda *I miracoli di Val Morel*, non si tratti semplicemente di “raccontare delle storie” a prescindere dal medium. Nel fondere il linguaggio verbale e quello

⁴⁸¹ N. Giannetto, *L'icona parlante: intercambiabilità e complementarità di parola e immagine nel Buzzati pittore e disegnatore*, in *I segni incrociati* a cura di M. Ciccutto e A. Zingone, Letteratura italiana del 900 e Arte Figurativa, vol. III, Lucca, Mauro Baroni editore, 1998, pp. 585-602: p.585.

⁴⁸² M. Rizzarelli, “Quando le immagini raccontano” *Buzzati dal romanzo illustrato alla graphic novel*, in “Le forme del romanzo italiano e le letterature occidentali”, a cura di S. Costa e M. Venturini, Pisa, Edizioni ETS, 2010, p.212

visivo, Buzzati indirizza i due media verso un medesimo scopo, che è quello di rappresentare un tema, di esprimere un concetto.

Chiudendo il cerchio che avevamo iniziato a tracciare all'inizio di questo paragrafo, proponiamo come ultimo esempio *Schiavo d'amore*, ex voto numero 23, in chiaro rapporto con i dipinti *Un amore* e *Laide* già analizzati.



D. Buzzati, Schiavo d'amore (1971)

Iscrizione interna: RONCHI GIOSUE VALENTE GUIDA ALPINA FATTO SCHIAVO D'AMORE DA UNA DONNA INDEGNA/ LIBERATO PER GRAZIA DELLA SANTA / LA MOGLIE RITA RICONOSCENTE OFFRE CON IL RITRATTO DI QUELLA SCHIFOSA.

Oltre all'evidente analogia grafica, torna anche un ironico gioco di parola in relazione alla rappresentazione della giacca vuota: se il ministro Latour si era "ridotto" in quelle condizioni, Ronchi Giosuè, lo schiavo d'amore in questione, ha "perso la testa" come ci dice la didascalia esterna al dipinto: "Non sarà del resto la prima volta che una guida alpina perde la testa per la bella cliente"

3.4 Vuoti teatrali

Uno dei problemi più urgenti che si presenta a Buzzati drammaturgo è instaurare sulla scena una grammatica di silenzi che sia rappresentabile e che venga percepita. Nella scrittura teatrale l'indicazione della "pausa" o del "silenzio" rientra nelle funzioni didascaliche, ed essendo muta, rispetto alla battuta propriamente scritta e pronunciabile, può sfuggire e restare inavvertita.

Considerando le sintonie del teatro di Buzzati con il Teatro dell'assurdo⁴⁸³, sembra lecito offrire un esempio di come anche Beckett abbia saputo maneggiare aspetti paraverbali per farne un uso non convenzionale. Fin dal saggio dedicato a Joyce, Beckett insegna che il punto fermo ha valore non solo retorico e sintattico: nel titolo *Dante... Bruno. Vico.. Joyce*,⁴⁸⁴ l'apparente uso errato dei punti di sospensione, in numero irregolare, segnala che non si tratta di un impiego tradizionale della punteggiatura. I tre puntini che distanziano Dante da Bruno, infatti, indicano tre secoli di separazione tra i due autori. Il punto fermo dopo Bruno non è un punto fermo, ma significa che tra Bruno e Vico trascorre un secolo, così come da Vico a Joyce passano due secoli indicati dai due puntini. Ogni punto sta per un secolo. Questo esempio può essere utile a mostrare come la semplice scrittura di un titolo per un contributo saggistico possa divenire l'occasione di una sperimentazione ortografica spiazzante. Il titolo del contributo assume anche la natura visiva di un'opera concettuale, una volta che si scopre che quei puntini sono illeggibili, impronunciabili e che non basterebbe nemmeno un silenzio o una pausa più o meno lunga per renderne il senso recondito. La punteggiatura in questo caso va oltre la semplice scrittura, diviene allegoria grafica di dimensioni e significati epocali. Anche in Buzzati emerge qualcosa di simile: la sua scrittura teatrale sembra talvolta andare oltre la semplice scrittura grammaticale: vi sono infatti segni grafici e pause in grado di condurre a significati inaspettati.

Nel presente paragrafo tenteremo dunque di mettere in evidenza il modo in cui le varie "forme" di vuoto che caratterizzano l'opera buzzatiana emergano anche nella scrittura teatrale e sul

⁴⁸³ Cfr., D. Riposio, *L'assurdo rumore della morte: in margine al teatro di Dino Buzzati*, in "La letteratura in scena", a cura di G. Barberi Squarotti, Torino, Tirrenia, 1985, pp. 286-287, e più in generale M. Esslin, *The Theatre of the Absurd*, London, Anchor Books, 1961 (trad.it. *Il teatro dell'Assurdo*, Roma, Abete, 1975)

⁴⁸⁴ S. Beckett, *Dante... Bruno. Vico.. Joyce*, in "Samuel Beckett. Disjecta Miscellaneous Writings and a Dramatic Fragment", ed. by Ruby Cohn, New York, Grove Press, 1984, pp. 18-33.

palcoscenico, adattandosi ad un medium diverso rispetto a quello della narrativa classica. Per fare ciò concentreremo la nostra analisi su tre punti principali. In primo luogo, come anticipato, sull'uso consapevole e allusivo delle pause e dei silenzi; ciò mette in luce la volontà di Buzzati di attribuire un certo ritmo ad alcuni passaggi chiave di determinate opere, meccanismo tramite cui egli riesce ad esaltare un silenzio o un vuoto caricandolo di un importante valore semantico. In secondo luogo, porgeremo l'attenzione ad alcune "assenze sceniche", ossia mancanze e lacune evidenti in maggiore o minor misura, cercando di esplicitare i loro significati. Infine, mostreremo l'importanza dell'effetto che simili meccanismi suscitano al momento della fruizione da parte del pubblico, appoggiandosi anche a studi di natura cognitiva.

3.4.1 Pause e silenzi nella produzione teatrale

Se, come visto, il silenzio può assumere una grande importanza nei dialoghi tra i personaggi di un racconto, ancor di più l'indicazione del silenzio può essere rilevante per gli attori sulla scena. Tuttavia il funzionamento dei silenzi nei due diversi media è chiaramente diverso: nel testo di prosa scritto il narratore può dare precisa indicazione dell'interruzione di un dialogo o della totale assenza di suoni, potendo anche spiegare il perché e il per come di un dato silenzio; sul palcoscenico invece l'assenza di un narratore costringe a soluzioni diverse, tese a giustificare e far comprendere il senso del vuoto fonico in questione. Nelle sue sceneggiature, Buzzati non esita ad utilizzare uno stile ed una punteggiatura che aiuti regista e attori a comprendere le situazioni e le atmosfere nelle quali l'autore desidera calare i suoi personaggi. Le attese buzzatiane, infatti, si traducono nella sceneggiatura teatrale in frequenti punti di sospensione, quando non in frasi interrotte, domande cui non si fornisce risposta, frasi di cui si fatica a comprendere pienamente il senso, lasciando così lo spettatore in una situazione d'incomprensione e di dubbio.⁴⁸⁵ A ciò si associano le indicazioni di "pausa" e "silenzio" delle didascalie, strategicamente utilizzate al fine di conferire quel medesimo, particolare ritmo che caratterizza la pagina buzzatiana di prosa. Gli studi in proposito di Atzori, secondo cui spesso la pagina buzzatiana si sviluppa in un continuo gioco di "progressione e

⁴⁸⁵ In questo alcuni dialoghi del teatro buzzatiano sembrano molto simili ai "vaniloqui" tipici del teatro dell'assurdo, tanto che il dramma *Un caso clinico* compare effettivamente nel saggio in cui Esslin conia la fortunata espressione. Per approfondire, si veda M. Esslin, *The Theatre of the Absurd...*, cit., 1961.

ripetizione”,⁴⁸⁶ sembrano essere validi anche nel campo teatrale⁴⁸⁷. Si noti ad esempio la seguente scena, tratta da *La rivolta contro i poveri*:

Ester: (esasperata) Ma si può sapere che cosa abbiamo fatto di male, si può sapere? Tu, Maurizio, parli sempre in un certo modo che non si capisce... Ho sempre l'impressione, io sono sincera sai?, che tu faccia un poco il doppio gioco.

Maurizio: (flemmatico) Che cosa avete fatto di male? Ah questa sì che è bella! E lo domandate anche... Siete poveri, siete, non vi basta? Che dico “siete”. Siamo...Non l'avete ancora capita? Non dispiaciamo ai signori... Volere o no, noi li guardiamo in un certo modo che loro non possono soffrire... li salutiamo in un certo modo... E questi stracci, non ci pensate? [...]

Maurizio: Mah... forse perché non sono più capaci come una volta di fare i signori sul serio... Hanno disimparato si direbbe... quasi si vergognano di essere quello che sono... qualche cosa è cambiato... Si domandano il perché e il per come di tutto...si sono accorti di noi, ci guardano, chissà che cosa passa per la loro testa quando ci guardano... Non ci possono soffrire, questo è positivo... e un giorno o l'altro...

Ester: Che cosa dicevo? Un giorno o l'altro...

Maurizio: Beh, non è poi...

Ester: (di soprassalto) Ssss... non hai sentito?

Giacomo: Che cosa?

Ester: Un passo sulle scale... c'è uno che viene.

Maurizio: (balza alla porta, si affaccia sulle scale a guardare.) *Profondo silenzio generale. Poi rientra. Chiude:* Nessuno. Non c'è anima viva... (Fissa Ester maliziosamente) è paura, direi, della migliore... Magnifico. Si direbbe che vi sentiate colpevoli. (Facendo il verso) Che cosa abbiamo fatto di male? Siamo poveri, vi pare poco? Questa miserabile stanza pesa sul loro grande palazzo come piombo...A meno che...

Mariella: (incuriosita) A meno che cosa?

Maurizio: (ambiguo, non si capisce se seriamente o con ironia) A meno che non siano veramente preoccupati della loro anima.

Mariella: L'anima. Questa poi!... Che anima?

Maurizio: (sentenzioso) L'anima propriamente detta, cari amici.⁴⁸⁸

Nella prima parte del dialogo riportato si assiste ad una tensione crescente che culmina letteralmente in un nulla di fatto: il motivo della paura, infatti, non sussiste poiché nessuno sta in verità giungendo dalle scale. A tale assenza corrisponde un “profondo silenzio generale” che spezza il ritmo del dialogo. Buzzati introduce una tecnica musicale che consiste nella sospensione della cadenza oppure una vera e propria cadenza evitata. Egli introduce termini sensibili, giri armonici che non conducono mai alla tonica. Buzzati sa bene che affinché un silenzio assuma un valore

⁴⁸⁶ F. Atzori, *Alias in via Solferino. Studi e ricerche sulla lingua di Buzzati*, in “Quaderni del Centro Studi Buzzati”, 7, 2012, Fabrizio Serra Editore, Pisa-Roma.

⁴⁸⁷ Per un approfondimento sulla lingua teatrale di Buzzati si veda anche Id., *Racconti in scena. Sulla lingua teatrale di Buzzati*, in “Studi Buzzatiani: rivista del centro studi Buzzati”, XVII, Pisa-Roma, Fabrizio Serra Editore, 2012, pp.77-92.

⁴⁸⁸ D. Buzzati, *La rivolta contro i poveri*, in “Teatro”, a cura di G. Davico Bonino, Mondadori, Milano, 1980, p. 29 (corsivi nostri).

semantico rilevante esso deve essere calato all'interno di un contesto specifico, si deve cioè costruire una scena, o per lo meno uno scambio di battute, attorno ad esso, proprio come insegnano le tecniche funzionali dell'armonia. Nella scena analizzata grava tra i personaggi un'atmosfera cupa di timore, dovuta all'eventualità di una notizia di cui non si conosce la natura, né si è sicuri della sua effettiva esistenza. Il valore del silenzio in questo caso è evidente: rappresentare quel senso d'attesa e amplificare l'incertezza della situazione, la mancanza di risposte certe. Nella stessa direzione vanno infatti l'uso di frasi interrotte, la presenza di numerose interrogative cui non si fornisce risposta, la punteggiatura che insiste su punti di sospensione. Soprattutto è nell'inciso proverbiale "e un giorno o l'altro..." ripetuto due volte in bocca a due differenti personaggi che Buzzati elabora una sorta di inarcamento.

In questo caso il motto evoca un tempo assente e indeterminato, e ne fa sentire la promessa e la minaccia. Il fatto che la frase passi da un personaggio all'altro non è solo una ripetizione o una ridondanza ma, melodrammaticamente, un effetto d'eco, che per giunta ottiene un ribalzo ulteriore con quel "poi..." successivo. La ripetizione crea una simmetria che funge da progressione, tra la prima e la seconda enunciazione Buzzati sopprime l'appoggiatura della congiunzione (e un giorno o l'altro.../ Un giorno o l'altro...) di modo che si passa da un tono colloquiale a uno più apodittico). Si tratta del medesimo meccanismo analizzato in occasione delle anafore presenti in *Conigli sotto la Luna*: in entrambi i casi si viene a creare un'attesa tra la prima e la seconda occorrenza che conferisce al testo un senso di sospensione.

Nelle ultime battute, invece, si può notare quel tipo di strategia stilistica che Buzzati stesso afferma di apprezzare, nell'intervista di Panafieu afferma infatti: "Ci sono due temi, o meglio, due mezzi espressivi, che prediligo: uno è la progressione, l'altro, che però non ho praticato molto, è la ripetizione"⁴⁸⁹. Qui infatti una serie di anadiplosi permette di giungere infine, "zoppicando" tra interruzioni e ripetizioni, alla vera ragione dell'azione della ricca famiglia: essi temono per la loro anima. La ripetizione assume dunque in questo caso quel valore di amplificazione semantica delle parole⁴⁹⁰ che gli studi di Mortara Garavelli hanno portato alla luce. Le indicazioni di pause e silenzi nelle didascalie sono quindi poste in punti strategici nei testi in modo da assumere un valore di particolare rilievo e ciò tanto dal punto vista del contenuto quanto da quello "ritmico", aspetto fondamentale nella pagina buzzatiana, tanto narrativa quanto drammaturgica. Anche in *Drammatica fine di un noto musicista* si assiste ad un meccanismo analogo. Il compositore in crisi Claudio Delorna viene a sapere del possibile arrivo di un'indefinibile entità malefica, di cui tutti

⁴⁸⁹ Id., *Un autoritratto...*, cit., Dialoghi con Yves Panafieu, Mondadori, Milano 1973, p. 122.

⁴⁹⁰ B. Mortara Garavelli, *Manuale di retorica*, Bompiani, Milano 1988, p.197.

sembrano avere grande timore. Lo svelamento dell'oggetto dell'attesa è rivelato attraverso un analogo gioco ritmico di silenzi e ripetizioni:

Angela: Smettila, ti prego, Claudio, non so che cosa tu abbia oggi, è tutto il giorno che stai con le orecchie tese, una piuma ti preoccupa, prima le campane della valle, adesso chissà cosa... Si può sapere di che cosa hai paura?

Claudio: (risentito) Paura io? Figurati. Paura io? La paura non so neanche dove stia di casa.

Franciacorta: (ironico) Davvero?

Claudio: (fermandosi) Una sola cosa forse... Una sola, di questa sì ho paura.

Angela: Cosa?

Claudio: Rok.

Gli altri: (lo guardano) Rok?

Claudio: Sta su, in alto, verso nord, sulle montagne dicono... ma ogni tanto discende, a lenti passi scende in valle.

Angela: Una leggenda (scherzosa). Non è questo il momento, Claudio. Izar ha fretta di partire.

Izar: (in tono volutamente scherzoso, ma con sincera curiosità) E cosa fa? Come è fatto?

Claudio: Come è fatto non si sa.

Izar: Nessuno l'ha mai visto? (Ride.) *Un momento di silenzio. Nel frattempo, cala l'ombra della sera.*

Claudio: Molti l'hanno visto (pausa). Ma chi l'ha visto... chi l'ha visto non l'ha potuto raccontare...

Izar: è il demonio?

Franciacorta: Un simbolo? Letteratura?

Claudio: (beffardo) Letteratura? Per fortuna scende raramente... Passano dei secoli, alle volte, senza che venga... E allora gli uomini possono vivere tranquilli...come adesso.

Izar: (a disagio) è tardi, è tardi. Noi dobbiamo andare... Ciao Delorna, buonasera

Angela.

Tutti: (a vicenda) Buonasera... buonasera... buon viaggio allora... buon viaggio...
arrivederci...⁴⁹¹

Tecnicamente il “momento di silenzio” potrebbe durare realmente il tempo che ci vuole al giorno per imbrunire. Buzzati inserisce un dato atmosferico che porta in sé una connotazione temporale. Se avesse scritto: *Un momento di silenzio, cala l'ombra della sera*. Allora saremmo stati sicuri che il calare muto della sera coincide con quel momento comandato del silenzio. Però la didascalia di Buzzati recita: *Un momento di silenzio. Nel frattempo, cala l'ombra della sera*. Le sospensioni temporali e i silenzi sono due: “un momento di silenzio” e poi “Nel frattempo”, perché Buzzati produce una sorta di coda o appendice e dilata il “momento di silenzio”. Anche in questo caso si nota la ripetizione e l'anadiplosi di una parola o di un sintagma, che conferiscono al dialogo un ritmo “a singhiozzo”, senza di fatto svelare l'oggetto della snervante attesa. Pause e silenzi intervengono a dettare, più che il mero andamento, l'atmosfera e proprio il senso della scena: l'emblematico silenzio dopo la domanda “nessuno l'ha mai visto?” è infatti accompagnato anche da una diminuzione della

⁴⁹¹ D. Buzzati, *Drammatica fine di un noto musicista*, in Teatro, cit..., p.158

luce e dal sopraggiungere della notte. Rispetto alla scena analizzata in precedenza, in questo caso l'angoscia è aumentata dal fatto che non si conosce nemmeno la natura dell'incombente nemico, pur intuendone il potere mortifero. È un elemento di cui lo spettatore viene messo a conoscenza già dai primi scambi di battute della pièce:

Rosa: Sanno almeno come è fatto? è grande? è uno o sono in tanti?

Giosuè: Saperlo!

Rosa: Ma è un uomo?

Giosuè: Un uomo veramente no, dicono di no.

Rosa: Una bestia?

Giosuè: Veramente... neanche una bestia è.

Rosa: (ride) Lo vedi che son balle? Uomo non è, bestia non è, allora che cos'è?

Giosuè: Saperlo, anima bella!⁴⁹²

È dunque ancora una volta il senso di mistero a fare da protagonista, attraverso una costruzione di silenzi e non detti. Accanto al silenzio, infatti, un ruolo importante lo gioca la mancata rivelazione: la voce dell'arrivo di Rok è infatti portata da Giosuè, di ritorno dal paese, ma in modo che il pubblico non conosca la natura dell'informazione: la notizia è infatti sussurrata nell'orecchio di Rosa, come da indicazione di Buzzati. Quando poi Angela, la padrona di casa, intima a Rosa di rivelarle quale sia la voce che gira, è ancora una volta tramite un bisbiglio all'orecchio che essa confessa. La mancata rivelazione dell'informazione al pubblico, dunque, contribuisce naturalmente ad accrescere il senso di mistero e a preparare il terreno per la futura climax che svelerà infine (anche se mai del tutto) l'oggetto della paura. Il dialogo analizzato, inoltre, si presenta come punto d'arrivo di una climax di tensione che ha avvio dalle primissime scene e che giunge a compimento nell'atto finale, con la rivelazione del nome di Rok. Si tengano presente, a tal proposito, le parole di Baglioni in merito all'uso della climax nella produzione buzzatiana: «Risulta pertanto evidente lo stretto legame che, nella prosa di Buzzati, unisce la progressione alla climax: in un narrare – come quello del bellunese – tutto sbilanciato verso la sua conclusione, la climax regola l'agogica e la dinamica del crescendo, fungendo da architrave dello sviluppo del racconto.⁴⁹³» In questa direzione si può riconoscere l'applicazione di uno dei principi fondamentali del teatro dell'Assurdo, che Buzzati, pur non sentendolo perfettamente congeniale a sé (per la fedeltà ai residui di una narrazione ancora tardo ottocentesca), contribuisce a formulare.

Anche in questo caso, dunque, il personaggio vive in un universo che non sa decifrare in maniera chiara e distinta, e la parabola della sua esistenza rivela spesso di essere composta di una vana attesa

⁴⁹² Ibid., p.143.

⁴⁹³ D. Baglioni, *Progressione narrativa e climax nel Critico d'arte di Dino Buzzati*, in *Studi e ricerche*, 23, *La detection della critica. Studi in onore di Ilaria Crotti*, a cura di R. Ricciardi e A. Zaza, Edizioni Ca' Foscari, Venezia, 2020, p.121.

o di un ridicolo e mortificante tentativo di raggiungere mete agognate o magari temute e che attraggono per la loro pericolosità.

3.3.2 Assenze sceniche

Altra forma che il vuoto può assumere è quella di una “mancanza scenica”. Ricorre infatti nel teatro di Buzzati la tendenza ad omettere un elemento chiave della scena. Addirittura l’espedito è ancorare la forza della pièce proprio su tale mancanza. I monologhi *Sola in casa* e *Spogliarello* sono entrambi fondati sul principio dell’assenza dell’interlocutore: più che monologhi sono infatti dei dialoghi a vuoto o mancati, poiché articolati come dialogo senza che venga prevista la presenza dell’interlocutore.⁴⁹⁴ Le “non risposte” degli interlocutori, assenti dalla scena, sono soltanto parzialmente ricavabili o deducibili dalle frasi pronunciate dalla protagonista. In particolare, il dramma *Sola in casa* sembra costruito sulla mancanza di diverse componenti: sappiamo infatti che la protagonista, la signora Iris, cartomante, è vedova, dunque nella sua condizione è già implicita l’assenza del defunto marito. Inoltre il gioco di carte cui si dedica è un solitario, attività che viene descritta come sua consuetudine, mentre parla tra sé e sé: “Qui, cara la mia Iris, non ti resta che consolarti col tuo solitario.”⁴⁹⁵ Dapprima, la protagonista lamenta il senso di isolamento che prova all’interno del suo quartiere, immerso in silenzi spaventosi e descritto come un deserto:

Che silenzio, e sono appena le sei. - Io non capisco, in questo quartiere, anche di pieno giorno ci sono dei silenzi addirittura spaventosi. [...] Piove, non fa che piovere in questo schifo di città. (Con ira) Piovere, piovere, guarda che deserto, non si vede un cane, mai un cane per questa sciagurata strada, oh (sospiro) io non capisco... Sfido!⁴⁹⁶

La sua condizione di solitudine viene poi anche ribadita all’arrivo dell’invisibile (inesistente?) cavalier Intrànico, vecchia conoscenza della signora che tenterà poco dopo di aggredirla.

Oh mi scusi, cavaliere. Per carità, si accomodi, si accomodi (ridendo). Cosa vuole, a viver soli si finisce per diventare così diffidenti... E poi, di questi tempi, sa, con certi tipi che frequentano il quartiere, non so se mi spiego... Quando si è soli, la sera, e viene il buio, e fuori piove - per compagnia non restano che i propri pensieri - e si rimugina - si rimugina - Sa? (Ride) Se ne sentono dir tante. - Allora viene la paura (si risiede) a ogni piccolo rumore si resta là col fiato sospeso.⁴⁹⁷

⁴⁹⁴ Cfr. S. Mazzone, *Le théâtre de Buzzati: regarder l’invisible*, in *Arts et Savoir*, 19, 2023, La mise en scène de la philosophie, pp. 1-15.

⁴⁹⁵ D. Buzzati, *Sola in casa*, in *Teatro*, cit..., p.169.

⁴⁹⁶ *Ibidem*.

⁴⁹⁷ *Ivi*, p.173.

È dunque il senso di solitudine, come dichiara la stessa protagonista, a portarla ad avere brutti pensieri, timori e diffidenze. Proprio questo aspetto apre ad una duplice interpretazione: si può infatti interpretare il dramma pensando che l'aggressore della signora Iris sia reale all'interno dell'universo diegetico ma invisibile e inaudibile da parte del pubblico; oppure è lecito credere che sia tutto frutto di una sua suggestione, che non vi sia di fatto nessun aggressore e che siano solo le paure date dal fatto di stare sola a creare nella protagonista la convinzione di essere aggredita. Ciò che colpisce è che la relazione con l'altro, come nel *Deserto dei Tartari*, può avvenire solo nella modalità di un'aggressione, di un attacco, di una conquista. L'essere sola in casa corrisponde al trovarsi in una torre, in una fortezza, nel trascorrere solitaria la condizione di vedovanza. Mentre, nel *Deserto*, l'assunto nostalgico dell'attesa di un nemico è giustificato dalla situazione di avamposto e dalla condizione di una nostalgia marziale, in Iris la forza della narrazione è la sorpresa del materializzarsi (reale o fittizio) di un conoscente che si rivela un nemico, perché l'attesa è sempre attesa di un'inimicizia e l'appagamento di un desiderio è sempre una paura. In questo senso Buzzati annulla ogni attenuante all'attesa e indica che qualora i vuoti e i silenzi dovessero riempirsi si riempirebbero di malignità. In questo il titolo risulta particolarmente riuscito, aprendo ad una duplice interpretazione: la signora Iris viene aggredita mentre è sola in casa, o resta sola per tutta la durata della pièce, immaginando soltanto la sua aggressione? È giocando su questa solitudine e assenza che Buzzati costruisce la forza di questo monologo, o meglio questo dialogo con un interlocutore invisibile o assente. D'altra parte, il senso di mancanza nell'opera buzzatiana, come visto, è reso anche attraverso la mancata identificazione o raggiungimento di qualcosa o qualcuno che c'è, non solo attraverso la pura e semplice assenza fisica. È quanto nota anche Ricatte in relazione alla narrativa dell'autore:

Buzzati ôte donc délibérément de son puzzle narratif une pièce ou une autre, *et il joue sur l'effet que produit son absence*. Mais parfois il suscite au contraire une *présence inconnue* auprès de son personnage, celle d'une sorte de double dont la nature reste indéfinie, l'effet de vide tenant au défaut d'identité de ce comparse indistinct, que l'on devine pourtant considérable.⁴⁹⁸

Inoltre, nel ventilare che il riempirsi del vuoto e dell'assenza potrebbe significare la manifestazione del male, Buzzati dimostra la natura del male ancora irrisolto. Con quel fantasma, quella suggestione di un invisibile serial killer, il personaggio del Cavalier Intranico conferma la tendenza di Buzzati, già portata in luce da Trifirò nella sua lettura del dramma *Il mantello*, a mantenere nel teatro quella

⁴⁹⁸ R. Ricatte, *Buzzati: les symboles et les vides...*, cit., p.157.

stessa passione presente in romanzi e racconti verso il tema della morte e delle possibili entità che da essa possono ritornare:

[...] l'ossessione spettrale appare infatti come il leitmotiv costante di trovate narrative/sceniche che si affidano alla sfera semantica del buio per descrivere, attraverso un intreccio di volta in volta differenziato, la relazione tra la morte e la sua vittima, in un cortocircuito tra la concretezza terrena e l'ultra-naturale (in)visibile, incarnato in ombra silenziosa o in voce senza corpo.⁴⁹⁹

Ancora, per sottolineare la condizione di solitudine della protagonista, Buzzati indica l'allestimento di una scenografia spoglia: "La scena rappresenta un tavolo, una sedia, una poltrona con alto schienale, illuminati da un abat-jour. Il resto in penombra. Nel cassetto del tavolo un mazzo di carte. Intorno, un orologio, uno scaffale con soprammobile, una gabbietta"⁵⁰⁰. Contribuisce poi a dare un senso d'immobilità e di straniamento anche il fatto che l'orologio, come affermerà la signora Iris, non è funzionante, e le lancette indicano perciò sempre la stessa ora. Va nella stessa direzione anche la simulazione delle altre forme di vita come il gatto domestico («Rientra. Come se tenesse un gatto in braccio, e lo accarezzasse.»⁵⁰¹), che con la loro assenza (o simulazione mimetica di una presenza) aumentano il grado di solitudine della cartomante. Persino i suoni sono simulati («Come se sentisse suonare le ore»⁵⁰², «Resta di colpo impietrita, come se fosse suonato il campanello della porta»⁵⁰³). All'arrivo del cavalier Intranico, la "conversazione" che si viene ad articolare, con la signora Iris come unico personaggio su scena a portare avanti un dialogo privo di interlocutore, trova dunque terreno fertile: lo spettatore è già mentalmente predisposto ad accettare la solitudine della protagonista come sua condizione esistenziale, quasi fosse impossibile che qualcuno penetri nella bolla d'isolamento, fuori dal tempo, in cui la signora Iris è rinchiusa. Ancora una volta, la presenza-assenza di qualcuno o qualcosa diviene di fatto l'elemento che caratterizza la particolarità della pièce, presentandosi quindi come cifra stilistica del Buzzati drammaturgo, oltre che romanziere e novellista. Per certi versi l'assenza, come ad esempio l'assenza di Dio in tutta la letteratura coeva, risulta in Buzzati una condizione assurdamente benigna cui l'umanità non ha ancora fatto l'abitudine, al punto da desiderare che il vuoto sia riempito da incubi, purché qualcosa lo riempia. Il medium teatrale permette all'autore di rappresentare il proprio personaggio in totale solitudine – con i vari elementi tesi ad evidenziare assenze e mancanze – e al contempo accompagnato da questa strana presenza dalla natura indefinibile, tanto che la sua stessa esistenza è messa in discussione. Si tratta quindi ancora

⁴⁹⁹ K. Tririfò, *Un caso di ri-scrittura scenica. Dino Buzzati dal racconto al dramma*, in "Between", II.4, 2012, p.7 <http://www.Between---journal.it/>.

⁵⁰⁰ D. Buzzati, *Sola in casa*, cit., p. 167.

⁵⁰¹ *Ivi*, p.171

⁵⁰² *Ivi*, p.170.

⁵⁰³ *Ivi*, p.172.

una volta di un tipo di rappresentazione in cui il vuoto ha un ruolo da protagonista, con effetti che approfondiremo nel finale del presente paragrafo.

Di diverso tipo è l'assenza scenica relativa al dramma *Le finestre*. Si assiste in questo caso ad una pièce tutta incentrata sul commento di una vicenda (la crescita del giovane Marco, da infante a adolescente fino a piccolo criminale) che non è visibile su scena. Lo spettatore assiste infatti solo al commento della vicenda ad opera dei genitori del ragazzo "protagonista", affacciati appunto alle finestre ad osservare le azioni del figlio. La storia, dunque, è strutturata seguendo un'architettura tipicamente buzzatiana, una sorta di corrispettivo teatrale e quindi visivo della "costruzione a pozzo".

Nel dramma in questione lo stesso principio viene applicato sfruttando la possibilità di nascondere alla vista dello spettatore l'oggetto stesso dell'azione. Essa esiste, avviene, ed è descritta e commentata, ma resta fuori dal campo visivo dell'osservatore, che di fatto non ne fa esperienza. La stessa sensazione di mancato appagamento è dunque trasmessa ancora una volta al fruitore dell'opera buzzatiana. Contribuisce alla creazione di questa sensazione anche un importante dato scenico: la scenografia prevede infatti che alle finestre "vere", cui si affacciano gli attori, si affianchino finestre semplicemente disegnate con all'interno la sagoma dipinta di altre persone. Soprattutto per quest'ultimo motivo, sembra lecito applicare la definizione di "teatro pittorico", di cui Mazzone parla in relazione a *Piccola passeggiata*, anche a questa pièce. Afferma Mazzone: Tuttavia il punto di partenza dell'opera non è l'intreccio, è la visione; Buzzati "vede" i personaggi prima ancora di "udire" il suono delle loro parole, ecco perché la terminologia "quadri" risulta assolutamente appropriata: non si tratta di una storia con personaggi reali ma, per l'appunto, di una sequenza di immagini, brevi fotogrammi attraverso i quali si ricostruiscono i "fatti"⁵⁰⁴. Nonostante *Le finestre* si presenti come atto unico, la riflessione di Mazzone si può estendere a questa pièce poiché, sebbene la scena rimanga sempre uguale e statica, un unico piccolo elemento di dinamicità ha la funzione di scandire il tempo, dividendo così simbolicamente in piccoli quadri tale atto unico. Esso, infatti non presenta una unità temporale, anzi: si intuisce che tra un dialogo e un altro passano diversi anni, poiché le scene commentate sono prima relative ad un Marco infante, poi bambino, poi ragazzo, infine adulto. Come in un fumetto, un cambio minimo nell'immagine corrisponde ad una nuova situazione e implica un cambiamento temporale; in questo caso, a scandire il veloce scorrere del tempo vi è soltanto il movimento del padre che, abbandonata la sua postazione alla finestra, poco dopo vi si riaffaccia. Ogni sua sparizione e successiva ricomparsa denota un cambiamento temporale, configurando di fatto tale movimento come un pendolo, ha cioè la funzione di creare quel leggero movimento e mutamento che

⁵⁰⁴ S. Mazzone, *Piccola passeggiata di D. Buzzati. Un esempio di teatro pittorico*, in "Studi buzzatiani", XI, Fabrizio Serra Editore, 2006, p.47.

aiuta lo spettatore a realizzare che si tratta di una nuova situazione temporale, in una scena altrimenti immutevole.

Con questa dinamica Buzzati introduce uno stratagemma straordinario. I cambi di scena che sono provocati dall'allontanarsi dalla finestra e dal riaffacciarsi del padre hanno ricadute temporali superiori alla norma. Se, per regola, ogni uscita o entrata di un personaggio muta la scena, Buzzati con questo semplice gesto compie addirittura i mutamenti d'epoca nella biografia del dramma. Questo meccanismo scenico ha una responsabilità temporale enorme se ad ogni spostamento trascorrono diversi anni. È una modalità assai vicina al meccanismo dei punti di sospensione che avevamo visto in Beckett: la puntualità di un segno grafico era investita di un significato temporale in grado di segnalare un trascorrere del tempo non fatto di un istante (quanto richiederebbe il rispetto di un punto fermo) ma di secoli. In Buzzati, l'uscire e il rientrare in scena del padre, tramite un gesto minimo, corrispondono a un cambio di scena di decenni rispetto alla prassi aristotelica che vuole che l'uscita ed entrata dei personaggi in scena non implichi un passaggio di tempo superiore alle 24 ore.

È giusto allora interrogarsi su quali siano gli effetti sul fruitore di questo tipo di meccanismo: le teorie della ricezione, infatti, hanno ben messo in luce l'importanza del ruolo del lettore o fruitore dell'opera e nel prossimo capitolo si tenterà di dimostrare quanto tale concetto sia particolarmente adatto ad una produzione come quella di Buzzati.

3.3.3 Le conseguenze del vuoto

Gli esempi sin qui riportati hanno dimostrato come Buzzati sia incline a ragionare per difetto, a basare cioè la forza delle proprie atmosfere, anche teatrali, su ciò che manca. Egli è maestro nel capire come e cosa “togliere” e nel rendere evidente l'omissione rappresentata. Tanto l'uso di pause e silenzi nelle didascalie, quanto l'impiego intenzionale dei punti di sospensione e le strategie legate alle assenze sceniche confermano la tendenza dell'autore a creare un particolare tipo di atmosfera legato al senso di omissione e indefinitezza. Questo tipo di pratiche ha un particolare effetto già nella lettura, come evidenziato, ad esempio, da Giannetto, che in relazione all'effetto delle omissioni tipiche della produzione narrativa dell'autore, sosteneva che: «Il lieve straniamento prodotto dall'omissione consegue in genere l'effetto di attirare l'attenzione del lettore sul sostantivo privato dell'articolo e insieme di conferire a quest'ultimo quella sfumatura di indeterminatezza che così spesso serve nei racconti di Buzzati a fare “atmosfera”⁵⁰⁵ ». Il medium teatrale permette però di portare ad un livello superiore questo effetto di ricezione. Rispetto alla pagina scritta, infatti, il palcoscenico permette di

⁵⁰⁵ N. Giannetto, *Il sudario delle caligini. Significati e fortune dell'opera buzzatiana*, Olschki, Firenze 1996, p. 191.

creare situazioni di presenza-assenza altrimenti impossibili: giocando appunto sulla dislocazione dell'azione al di là dei confini del palco stesso, o mediante l'assenza di un interlocutore visibile nel dialogo cui si assiste. Ciò ha forti conseguenze dal punto di vista della fruizione dell'opera. Questo tipo di rappresentazione spinge infatti lo spettatore a compiere un maggior sforzo inferenziale, poiché maggiore è il *blank* da colmare. Anche in questo caso le riflessioni di Iser⁵⁰⁶ così come quelle di Eco⁵⁰⁷ possono essere utili a mostrare come l'opera d'arte abbia bisogno della fruizione di un lettore che collabori all'attribuzione del suo significato attraverso la propria interpretazione e partecipazione attiva. Se il testo è un tessuto di "spazi bianchi", il palcoscenico presenta senz'altro situazioni inferenziali diverse, ma senza che ciò modifichi la logica di base. A livello cognitivo, infatti, «Il processo di inferenza è un'operazione del pensiero tramite la quale chi legge o ascolta può dedurre da una serie di proposizioni, altre proposizioni non formulate. [...] L'inferenza è, quindi, un processo mentale tramite cui possiamo completare e ampliare quanto non detto dal testo»⁵⁰⁸. Si capisce come un'opera in cui il non-detto gioca un ruolo chiave è un'opera nella quale l'inferenza del lettore assume un'importanza di primissimo piano. È anche per questo che Paolo Puppa parla di un "prurito mentale"⁵⁰⁹ dello spettatore del dramma buzzatiano. I recenti studi nel campo della neuronarratologia⁵¹⁰ permettono di approfondire tale concetto. Un esperimento svolto da Dixon e Bortolussi ha infatti portato alla luce il legame che c'è tra sforzo inferenziale e connessione empatica con il narratore di un testo: laddove il lettore ha meno informazioni sulla figura narrante, infatti, tende ad identificarsi maggiormente in essa. Ad un minor numero di informazioni ricevute, infatti, corrisponde una maggior tendenza a colmare i *blanks* attraverso i propri schemi mentali, la propria esperienza personale. In altre parole: maggiore è il vuoto lasciato dal testo, maggiore sarà il senso d'identificazione e la capacità empatica del lettore. È facile capire come questo stesso concetto sia applicabile anche ad altre arti, almeno nella misura in cui una situazione o personaggio palesano un loro stato "lacunoso" che induce lo spettatore a colmare quel vuoto. Ecco dunque che un teatro come quello di Buzzati, in cui assenze e lacune ma anche silenzi e non-detti dominano la scena, induce lo spettatore a questo diverso e più profondo tipo di partecipazione e immedesimazione. In alcuni casi, per altro, in Buzzati il modo in cui si colma la lacuna dell'opera fa da discriminante per il suo stesso genere: se si considera *Sola in casa* come monologo di una persona con le allucinazioni che parla da sola lo si potrà considerare un testo realistico, mentre se l'interlocutore è effettivamente una presenza

⁵⁰⁶ W. Iser, *L'atto della lettura...*, cit., 1987.

⁵⁰⁷ U. Eco, *Lector in Fabula...*, cit., p. 78.

⁵⁰⁸ M. Bernini, M. Caracciolo, *Letteratura e scienze cognitive*, Carocci, Roma 2013, p. 54.

⁵⁰⁹ P. Puppa, *Il teatro di Buzzati: modelli vecchi e stimoli nuovi*, dans Nella Giannetto (dir.), *Il Pianeta Buzzati*, op. cit., p. 307.

⁵¹⁰ M. Bortolussi, P. Dixon, *Psychonarratology: Foundations for the Empirical Study of Literary Response*, Cambridge University Press, Cambridge 2002.

invisibile (fantasma o spirito che sia) allora l'opera sconfinava nel soprannaturale o in un surrealismo di tipo onirico.

Lasciare questo dubbio interpretativo non è dunque dettaglio di poco conto: si tratta di due diverse possibili interpretazioni che leggono il dramma l'una come un episodio realistico con protagonista una donna vittima di allucinazione, l'altra come pièce surrealista in cui il potenziale assassino è una sorta di personificazione del male o di un incubo che tormenta la vittima ma che è invisibile allo spettatore. Quest'ultima considerazione è ascrivibile anche a molte altre delle situazioni legate al vuoto e già descritte nel corso di questo capitolo. Se spesso il vuoto è legato al mistero e all'ignoto di qualcosa che non c'è ma che potrebbe sopraggiungere, il non sopraggiungere dell'elemento in questione fa sì che il testo resti sulla soglia del fantastico senza tuttavia varcarla. Si vedrà allora nel prossimo capitolo come proprio questa permanenza su situazione "sulla soglia" costituisca appunto una delle cifre poetiche maggiori dell'opera buzzatiana. Vedremo come su ciò si fondano i "fattori" di trasparenza che dovranno giustificare la nostra definizione di "fantastico trasparente", che formuleremo solo a seguito di alcune importanti premesse teoriche. Tuttavia vorremmo concludere il presente capitolo facendo presente che in quanto fin qui analizzato risiede il primo grande "fattore di trasparenza", costituito dai modi e dalle forme in cui il vuoto compare nell'opera buzzatiana. La rilettura proposta del *Grande ritratto*, e l'importanza evidenziata del vuoto pneumatico, va dunque intesa nel quadro più ampio di una rilettura dell'opera buzzatiana nel suo insieme, che ha appunto l'obiettivo di portare il concetto di vuoto al centro della poetica dell'autore.

La nostra definizione di "fantastico trasparente" parte innanzitutto da questi presupposti: la poetica buzzatiana esprime spesso la sua cifra più peculiare attraverso l'espressione di ciò che non c'è, o meglio rappresenta qualcosa che *forse* c'è, ma che comunque non è chiaramente visibile e definibile. Ciò avviene attraverso una rappresentazione del vuoto tesa a suscitare nel lettore diverse sensazioni che vanno dalla sospensione alla mancanza all'inquietudine (*erie*).

Se pensiamo che la poetica buzzatiana possa essere definita un "fantastico trasparente" è perché il fantastico sembra fondarsi su queste assenze, presentandosi dunque al negativo, cioè nascondendosi nel momento stesso in cui si presenta. In questo i vuoti verbali hanno un ruolo chiave:

Nella narrativa buzzatiana, tutto tende a trasformarsi in simbolo, ma non con l'infittirsi e concretarsi delle parole, bensì con la loro crescente fermentazione: così il senso autentico ci è svelato dalle risonanze che esse provocano, al di là della loro immediata significazione. Buzzati non può fare a meno di ricorrere ad apparati metaforici per esprimere gli scarti dell'imprevedibile

e dell'assurdo senza costringerne in schemi logici e riduttivi la carica irrazionale, che peraltro si spinge appena oltre la normalità e non la contraddice di colpo.⁵¹¹

Sul piano tematico il vuoto si presenta come minimo comun denominatore di molti dei temi tipici della produzione buzzatiana: le attese vane, le delusioni legate alle mete mai raggiunte, l'evento mancato, la solitudine dell'uomo e l'impotenza di fronte a una realtà incomprensibile sono tra i più evidenti. D'altra parte il modo in cui questi temi emergono passa per l'uso sistematico di silenzi, non detti, omissioni di vario tipo come reticenze e lacune che oltre ad essere figure retoriche divengono vero e proprio tema del testo nonché struttura (a pozzo) dell'opera.

⁵¹¹ S. Cirillo, *Il modello e le mode di Buzzati*, Napoli, Arte tipografica editrice, 1974, p. 23.

Capitolo III

Il “fantastico trasparente” di Dino Buzzati

1. Premesse teoriche

1.1 Inclusività o esclusività

Dopo aver visto in quanti e in quali modi il concetto di vuoto è presente nella produzione dell'autore, giungiamo infine al terzo e ultimo capitolo per introdurre quella che è, secondo noi, una definizione adatta a descrivere la particolarità del fantastico nell'opera buzzatiana. Tuttavia nell'approcciarsi a discutere della natura del genere (o *modo*, come si vedrà) fantastico, una serie di premesse sono necessarie. Parlare del genere fantastico significa innanzitutto, pleonasticamente, affermare che esista il genere fantastico. Questa premessa sarebbe inutile se nel corso degli ultimi tre decenni non si fosse insistito su un paradosso che tende a far coincidere la natura finzionale della letteratura con la “menzogna” insita nel raccontare storie che esulano da quello che si potrebbe definire il paradigma di realtà:

L'uomo domina (o per meglio dire percepisce e interpreta, cioè conosce) la realtà attraverso la scienza delle leggi che la regolano e della casualità che la determina, ed anche attraverso una griglia assiologica di valori distribuita ad abbracciare il reale e ad ordinare e giustificare i comportamenti umani in rapporto alla realtà e agli altri uomini. Scienza (come insieme di cognizioni) e assiologia mutano evidentemente nel tempo e nello spazio. Il loro insieme determinato nel tempo e nello spazio costituisce ciò che si può chiamare paradigma di realtà e, in pratica, l'uomo non ha altra realtà al di fuori del suo paradigma di realtà.⁵¹²

Tale paradosso è figlio della concezione strutturalista, successivamente fatta propria dal postmodernismo, secondo cui non esiste alcun referente, non si può cioè stabilire una relazione di reciproca corrispondenza tra significato e significante. Il linguaggio viene così ridotto a mera organizzazione verbale, non foriero del valore semantico che gli si era precedentemente attribuito, tacciato di essere intrinsecamente menzognero. Non era, però, guardando a questi studi che Borges, in una prefazione scritta assieme a Bioy Casares e divenuta poi celeberrima, sosteneva che “Tutta la letteratura è fantastica.”⁵¹³ Lo scrittore argentino voleva infatti asserire che:

⁵¹² L. Lugnani, *Per una delimitazione...*, cit., p.54

⁵¹³ J. L. Borges, A. Bioy Casares, *Prefazione all'edizione italiana*, in J. L. Borges, S. Ocampo, A. Bioy Casares (a cura di), *Antologia della letteratura fantastica*, Editori riuniti, 1994, p. IX.

Nessuno crede veramente che in un paese della Mancia il cui nome non volle ricordare l'autore visse un cavaliere che per l'abuso di libri di cavalleria si lanciò per le vie della Castiglia con armatura, spada e lancia. Così nessuno crede che in un'estate di Pietroburgo uno studente assassinò un'usuraia per emulare Napoleone.⁵¹⁴

Tale ragionamento è stato ripreso da molti ma spesso posto in termini diversi, fino a modificarne radicalmente il significato. Procedendo sullo stesso filo logico del ragionamento borgesiano, ma in direzione opposta, Secchieri giunge ad affermare che:

Sempre, leggendo un'opera letteraria, entriamo a contatto con oggetti, personaggi e situazioni che, ricevendo esistenza (parvenza di realtà) esclusivamente da procedure d'ordine verbale, ontologicamente si apparentano al paradigmatico "coltello senza lama cui manca il manico" linguisticamente forgiato da Lichtenberg. Ricercare un'essenza fantastica della letteratura è perciò operazione sterile e pressoché tautologica, quasi un portar nattole ad Atene. L'invenzione, la menzogna, la finzione sono gli ingredienti fondamentali di qualsiasi opera letteraria.⁵¹⁵

Secondo il critico, dunque, il fantastico, di fatto, non esiste. La specificità teoretica del genere sarebbe "Inafferrabile se non addirittura inconsistente, [...] territorio fenomenologicamente complesso ed eterogeneo e, dal punto di vista concettuale, solo arbitrariamente isolabile dall'ontologia finzionale della dimensione letteraria."⁵¹⁶ Sulla stessa linea di pensiero anche Farnetti, che in relazione al fantastico solleva un dubbio che quasi travalica il campo della teoria dei generi per sconfinare nell'ontologia, il: "dubbio terribile, e per ora tutto implicito, che investe la sua identità: il dubbio, cioè, che il fantastico non esista."⁵¹⁷

Le conclusioni cui si può giungere seguendo il ragionamento borgesiano sono, dunque, opposte e identiche: tutta la letteratura è fantastica in quanto frutto dell'invenzione di un autore, ma se tutta la letteratura è fantastica, allora è impossibile individuare all'interno della letteratura un genere definibile come fantastico.⁵¹⁸ Il paradosso non sfugge a Stefano Lazzarin⁵¹⁹, cui si deve un puntuale riassunto dei testi coinvolti in questo acceso dibattito, che prendono appunto le mosse da quello che il critico definisce il "paradosso di Borges e Bioy Casares".

La discussione rappresenta il punto di arrivo di una diatriba che vede schierate su fronti opposti la scuola teorica "esclusiva" e quella "inclusiva": la prima tesa a ricondurre il fantastico a un

⁵¹⁴ *Ibidem*.

⁵¹⁵ F. Secchieri, *Il coltello di Lichtenberg*, in "Geografia, storia e poetiche Firenze", a cura di M. Farnetti, Leo S. Olschki, 1995, p.148-149.

⁵¹⁶ *Ivi*, p.145.

⁵¹⁷ M. Farnetti, *Premessa*, in *Ivi*, p.8.

⁵¹⁸ Cfr. F. Amigoni, *Fantasma del Novecento*, Torino, Bollati Boringhieri, 2004, p. 10: "Da questa deprecata impossibilità di fornire la fotografia segnaletica del fantastico derivano (..) due affermazioni apparentemente opposte, ma in realtà coincidenti: tutta la letteratura è fantastica, nessun testo è fantastico."

⁵¹⁹ S. Lazzarin, *Trentacinque anni di teoria e critica del fantastico italiano (1980 a oggi)*, in "Il fantastico italiano. Bilancio critico e bibliografia commentata (dal 1980 a oggi)", a cura di Id., F. I. Beneduce, E. Conti, F. Foni, R. Fresu, C. Zudini, Milano, Mondadori, 2016, pp. 1-56: p.38.

preciso contesto storico e culturale, la seconda atto invece a giustificare la definizione di fantastico anche in opere ben distanti cronologicamente dal periodo cui si fa generalmente riferimento per indicare la nascita del genere, includendo dunque nella categoria tanto le ghost stories quanto il fantasy, il meraviglioso o la science fiction e insomma tutte quelle opere che non rispondono ad un paradigma realista. Operazione, quest'ultima, del tutto legittima e produttrice d'interessanti riletture di classici in quest'ottica.⁵²⁰ Quando però l'allargamento eccessivo finisce per inglobare nel genere fantastico l'intera letteratura, si smarrisce di fatto l'intento iniziale di trovare una definizione del genere delineando appunto dei limiti. Per il presente studio, dunque, si farà riferimento al genere fantastico nelle accezioni e nelle definizioni del filone di teorici più "esclusivo", che in campo internazionale coincide grosso modo con la scuola francese, opposta a quella inclusiva generalmente propria della scuola anglosassone e angloamericana.⁵²¹ La ragione di questa scelta è evidente: se si vuole sostenere che in Buzzati compaia una particolare declinazione del genere fantastico, bisogna innanzitutto partire dal presupposto che il genere fantastico, per quanto complicato possa essere trovare una definizione esaustiva di tale categoria, esista e sia rintracciabile secondo un dato numero di criteri. Individuare un particolare tipo di fantastico, poi, significa necessariamente restringere il campo, selezionare specifici elementi che giustifichino la definizione di una particolare categoria (o sotto-categoria) del fantastico stesso.

L'ambizione di trovare una definizione del fantastico di Buzzati, dunque, non può che partire dai presupposti teorici della scuola "francese" e adottarne le linee metodologiche di ricerca. Si noterà tuttavia che nessuna delle definizioni del fantastico "classico" proposte dagli studiosi di tale filone critico può essere pienamente applicabile al fantastico buzzatiano e ciò proprio per la particolarità di quest'ultimo che si distingue non solo dal fantastico di stampo ottocentesco, ma anche da qualsiasi altra opera appartenente al genere, rendendo così necessario trovare una definizione specifica che ne metta in luce le peculiarità.

⁵²⁰ Citiamo dalla lista contenuta in Stefano Lazzarin, *Il fantastico italiano*, cit., p.22.: G. Angiolillo, *Dalla «Vita Nuova» al «Convivio», alla «Monarchia». La «Commedia»: avantesto della diacronica conflittualità borghese*, "Misure Critiche", VI, 1-2, 2007; M. Cottino-Jones, *Desire and the Fantastic in the «Decameron»: The Third Day*, "Italice", 70, 1, Spring 1993, pp. 1-18; E. Menetti, *Il «Decameron» fantastico*, Bologna, CLUEB, 1994; T. Perusko, *The Fictionalisation of Literary Ontology in Postmodern Fantastic Literature: Italo Calvino's «Possible Cities» between Utopia and Heterotopia*, in A. Kiss, M. Baróti-Gaál, G. E. Szónyi, *The Iconography of the Fantastic: Eastern and Western Traditions of European Iconography*, Szeged (Magyarország), Jatepress, 2002, pp. 331-338; M. Schneider, *Le labyrinthe de l'Arioste. Essai sur l'allégorique, le légendaire et le stupéfiant*, Paris, Grasset, 2003; M. Biasolo, *Nel secondo Seicento in solitaria verso Capo Nord: il «Viaggio settentrionale» di F. Negri letto secondo le categorie del vero, del fantastico e del sublime*, «Carte di Viaggio», 4, 2011, pp. 53-61.

⁵²¹ Cfr. S. Lazzarin, *Dérive(s) du fantastique. Considérations intempestives sur la théorie d'un genre*, in "Comparatistica" XIV, 2005, pp. 113-136.

1.2 Il modo fantastico

Parallelamente alla questione sull'inclusività o esclusività della categoria del genere fantastico si è sviluppato anche il dibattito sulla possibilità di considerare il fantastico non un genere bensì un modo letterario. Il primo nel panorama italiano ad intuire una simile esigenza è stato Neuro Bonifazi, che prima che la proposta di “modo” letterario prendesse piede aveva denunciato la necessità di considerare il fantastico non come un normale genere bensì come un “supergenere”:
“Lontani dal considerare il fantastico un genere precario e evanescente, siamo propensi a intenderlo come una categoria generale, un supergenere, un tipo di discorso, che qualifica molti dei generi tradizionali, e si estende a più di un'arte.”⁵²²

Più di recente, in molti hanno iniziato ad adottare il fortunato sintagma “modo letterario”, intendendo con ciò il fantastico “come una categoria più ampia e flessibile, dai confini meno rigidi di quelli del genere perché meno codificata.”⁵²³ Sono diversi infatti gli studiosi che hanno osservato come *topoi* e strategie caratteristiche del fantastico trascendano la dimensione del genere e siano rinvenibili all'interno di categorie anche distanti tra loro. In linea con queste riflessioni, si intenderà allora il fantastico come modo, cioè come “un insieme di procedimenti retorico-formali, atteggiamenti conoscitivi e aggregazioni tematiche, forme elementari dell'immaginario storicamente concrete e utilizzabili da vari codici, generi e forme nella realizzazione dei testi letterari e artistici.”⁵²⁴

Se intendiamo proporre la definizione di *fantastico trasparente* come peculiarità della poetica buzzatiana, intendiamo con ciò appunto l'utilizzo di particolari strategie tematiche, stilistiche e sintattiche che l'autore sembra applicare trasversalmente nelle sue opere, a prescindere dallo sconfinamento o meno della trama dai limiti del paradigma di realtà.

Il fantastico trasparente risulterà trasversale non solo rispetto alla casistica proposta da Todorov ma anche rispetto ai due casi aggiuntivi dello schema di Lugnani. Nel fondamentale studio *Introduction à la littérature fantastique* nel 1970 Todorov, proponendo per primo un quadro teorico teso a definire la peculiarità di un testo fantastico, propose un saggio d'importanza straordinaria. Tale saggio è ancora oggi una vera e propria colonna portante degli studi sul genere e non vi è studioso che, nel trattare l'argomento del fantastico, possa prescindere da questo testo. Secondo Carlino: “La sua *Introduction à la littérature fantastique* scrive sul calendario l'anno

⁵²² N. Bonifazi, *Teoria del fantastico e il racconto fantastico in Italia: Tarchetti- Pirandello-Buzzati*, Longo, Ravenna 1982, pp. 56–57.

⁵²³ S. Lazzarin, *Il modo fantastico*, Roma-Bari, Laterza, 2000, p.22.

⁵²⁴ R. Ceserani, *Guida breve allo studio della letteratura*, Laterza, Roma-Bari, 2003, p.232.

zero, da cui di fatto comincia la storia del fantastico come idea regolativa della letteratura e può essere sensatamente ricucito e misurato il filo diacronico tra un prima e un dopo.”⁵²⁵

L'importanza dello studio todoroviano è soprattutto relativa all'introduzione del fondamentale concetto di *esitazione*. Essa consiste nella sensazione provata dal personaggio (e dal lettore) nel momento in cui s'imbatte in un evento che va aldilà delle leggi del mondo conosciute: “Dans un monde qui est bien le nôtre, celui que nous connaissons, sans diables, sylphides, ni vampires, se produit un événement qui ne peut s'expliquer par les lois de ce même monde familier.”⁵²⁶

Questa frattura dell'ordine può però poi essere in qualche modo giustificata: se l'episodio altro non era che un'allucinazione o un sogno, l'infrazione del soprannaturale nel reale non è davvero avvenuta e in quel caso il racconto non può dirsi fantastico ma piuttosto *strano* (*étrange*). Se invece l'infrazione del soprannaturale nel reale viene confermata, allora si tratta di un testo meraviglioso (*merveilleux*). Il fantastico si ridurrebbe allora ai casi in cui permane l'esitazione tra queste due diverse situazioni:

Le fantastique occupe le temps de cette incertitude; dès qu'on choisit l'une ou l'autre réponse, on quitte le fantastique pour entrer dans un genre voisin, l'étrange ou le merveilleux. Le fantastique, c'est l'hésitation éprouvée par un être qui ne connaît que les lois naturelles, face à un événement en apparence surnaturel.⁵²⁷

Se proporremo, nel finale del presente capitolo, di mostrare la trasversalità del fantastico trasparente sulla base dello schema di Lugnani e non su questa “triade todoroviana” è perché a Lugnani va il merito di aver proposto due categorie aggiuntive che ordinano i testi che ruotano nell'orbita del fantastico in maniera più esaustiva. Lugnani propone una modifica dello schema di Todorov basata su tre punti fondamentali: le due categorie del meraviglioso e dello strano sono “non simmetriche e non omogenee [...] e neppure reciprocamente esclusive”⁵²⁸; sono infatti figlie di categorie storiche la cui mole non è paragonabile: lo strano è infatti “relativamente ristretto e recente” rispetto al meraviglioso che è invece “di enorme ampiezza e varietà e costituito da un patrimonio millenario”⁵²⁹. Per questo motivo, queste due categorie non sono “adeguate a definire dei generi letterari”. Lo strano “è caratterizzato da una semantica esclusivamente contrastiva”⁵³⁰ poiché si presenta come contraltare di un genere che di fatto non esiste, ossia il “normale”; il meraviglioso invece presenta come sua cifra quella dell'accettazione di una nuova normalità in cui

⁵²⁵ M. Carlino, *Landolfi e il fantastico*, Lithos, Roma 1998, p.10.

⁵²⁶ T. Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Éditions du Seuil, Paris 2015, p.25.

⁵²⁷ *Ivi*, p.29.

⁵²⁸ L. Lugnani, *Per una delimitazione...*, cit., p.40.

⁵²⁹ *Ibidem*.

⁵³⁰ *Ibidem*.

il sovrannaturale fa parte del quotidiano, caratteristica che però appartiene a molti generi letterari, anche ben diversi e lontani fra loro. Lugnani sottolinea quindi che nello schema di Todorov vi è “dissimetria ed eterogeneità fra le due categorie, caratterizzando l’una attraverso le emozioni che suscita nei personaggi e nel lettore e l’altra attraverso la natura degli eventi che narra”⁵³¹ Lugnani propone allora di partire da un diverso schema, introducendo i concetti di realistico e surrealistico:

Il racconto del reale, cioè il *realistico*, è il polo oppositivo fondamentale dello strano, del meraviglioso e del fantastico, ossia dei racconti dello scarto. [...] È proprio il rapporto con il *realistico* a consentire di stabilire e approfondire la differenza tra fantastico e strano e fra questi e il meraviglioso. [...] A fronte del *realistico* come racconto del reale nei limiti e nel rispetto del paradigma di realtà, lo *strano* è il racconto d’uno scarto apparente o riducibile del reale rispetto al paradigma, il *fantastico* è il racconto d’uno scarto non riducibile del reale e d’una lacerazione del paradigma, il *meraviglioso* potrebbe essere il racconto dello scarto paradigmatico natura/sovrannatura.⁵³²

Il “surrealistico” fa invece riferimento al regno della “surrealtà”, intendendo cioè la realtà profonda che viene eliminata e sublimata dal paradigma di realtà. Questo concetto si collega al campo del sogno, dell’allucinazione e dell’ipnosi, che il movimento storico del Surrealismo considererà come particolarmente idoneo per consentire la scrittura automatica dell’inconscio. Il concetto di “surrealistico” rappresenta una forma di espressione letteraria moderna, che si evolve dall’interesse ottocentesco per fenomeni come lo spiritismo, il magnetismo e l’ipnosi. A differenza del concetto di “meraviglioso”, il “surrealistico” non si riferisce a qualcosa gerarchicamente superiore al paradigma di realtà, ma piuttosto ad una realtà naturale, che giace sotto la superficie e le cui pulsioni vengono censurate e rimosse dal paradigma di realtà. Questa classificazione in cinque categorie ci sembra più adatta a mostrare la trasversalità del fantastico trasparente, che sembra infatti poter essere presente, in forme e misura differenti, in tutti e cinque i casi proposti, come si vedrà nel corso del presente capitolo.

Specifichiamo infine che non si pretende applicare questa definizione all’intera produzione dell’autore, troppo vasta ed eterogenea per essere racchiusa in un unico sintagma. Tuttavia ci sembra che la definizione proposta possa adattarsi non solo a una parte cospicua dell’opera buzzatiana ma anche a quella più peculiare e caratteristica (dunque nella maggior parte dei casi anche la più conosciuta e fortunata).

Per comprendere il tipo di corpus al quale vogliamo fare riferimento bisogna ripartire dal fondamentale studio di Lazzarin sull’intertestualità buzzatiana, consapevoli del fatto che “per Buzzati non c’è atto di scrittura fantastica che non comporti consapevolezza del problema e

⁵³¹ *Ivi*, p.41-42.

⁵³² *Ivi*, p.54-55.

tentativo di trovare una soluzione.”⁵³³ Lazzarin individua quattro tipi di atteggiamento nei confronti del fantastico:

- a. Trattamento parodico della tradizione: il fantastico diventa il materiale di un discorso che lo irride e lo rovescia ironicamente.
- b. Atteggiamento nostalgico verso la tradizione: il fantastico è oggetto di rimpianto, perché una nuova consapevolezza, quella della sua impossibilità, sopravvenuta.
- c. Letterarizzazione della tradizione. La tradizione viene ridotta a un repertorio di immagini letterarie: il fantastico diventa un espediente, uno stratagemma, un procedimento di cui si conosce l'illusorietà e che, come tale, non fa più paura.
- d. Sovrapposizione di una tematica di tipo 'esistenziale' alle tematiche più tipiche del genere: il fantastico scivola verso un'interpretazione metaforico-allegorica che ne segna anche il virtuale esaurimento.⁵³⁴

I primi due atteggiamenti, quello parodico e quello nostalgico, sono strettamente connessi tra loro in quanto “atteggiamenti ideologicamente tardivi.”⁵³⁵ Fanno naturalmente parte di questa categoria, spiega Lazzarin, racconti come il *La fine del Babau*,⁵³⁶ e *L'uccisione del drago*.⁵³⁷ La trama del primo, infatti, rappresenta la caccia al classico mostro delle favole dei bambini, fattosi concreto e ben visibile nei cieli della città. La sua uccisione, nonostante l'apparente assenza di un'effettiva minaccia, rappresenta il trionfo dell'uomo moderno che annienta le leggende dei mostri del passato.

Analogamente, l'uccisione del drago rappresentata nell'omonimo racconto è emblema di come l'uomo si senta padrone del mondo e quindi in diritto di poter andare a stanare una gigante bestia nella sua tana, spersa tra le montagne, per poi ucciderla brutalmente. Il significato allegorico è quasi identico, e, com'è ovvio, esso racchiude in sé la dichiarazione di una presa di distanza dai mostri del passato e una fredda consapevolezza che l'uomo moderno non può più accettare certe intrusioni. Ci sembra però doveroso mettere in evidenza una distanza tra questi due testi, emblematica per il tipo di analisi che vogliamo proporre. Ci sembra che il caso *La fine del Babau* possa rientrare in quello che Lazzarin ha, altrove,⁵³⁸ definito iperfantastico:

Sono i «pezzi d'antiquariato»⁵³⁹ di cui parla Lugnani: racconti ottocenteschi perfetti, ma scritti nel Novecento. A riconoscerli come post-classici ci aiutano le tinte ironiche, nostalgiche, allegoriche o metafisiche della narrazione; e più di ogni altra cosa, forse, *l'eccesso* – tematico,

⁵³³ S. Lazzarin, *Il Buzzati "secondo". Saggio sui fattori di letterarietà nell'opera buzzatiana*, Manziana, Vecchiarelli Editore, 2008, p.85.

⁵³⁴ Id., *Il Buzzati "secondo"...* cit., p.102.

⁵³⁵ *Ibidem*.

⁵³⁶ D. Buzzati, *La fine del Babau*, in “Le notti difficili”, Milano, Mondadori, 1971, pp.5-9.

⁵³⁷ Id., *L'uccisione del drago*, in “Il «Bestiario»...” cit., pp.75-89.

⁵³⁸ S. Lazzarin, *Tre modelli di fantastico per il secondo Novecento*, in «Allegoria», 69-70, XXVI, 2014, Palermo, pp. 41-60.

⁵³⁹ Cfr. L. Lugnani, *Verità e disordine: il dispositivo dell'oggetto mediatore*, in R. Ceserani, *La narrazione fantastica*, Nistri-Lischi, Pisa 1983, pp. 177-288: p.210.

retorico, narrativo – che li caratterizza: quell'accumulazione iperbolica e consapevole dei *topoi* e dei *clichés*, quell'esibizione delle regole di buon funzionamento del racconto classico, che mi ha spinto a designarli mediante il prefisso "iper".⁵⁴⁰

Lazzarin fa infatti presente che a questa categoria appartengono molti dei racconti buzzatiani della raccolta *Le notti difficili*, da cui infatti *La fine del Babau* proviene. Forse si potrebbe anche sostenere che esso appartenga ai racconti definiti metafantastici⁵⁴¹:

[...] sono quelli che smontano il meccanismo, mostrandoci per così dire "in diretta" che il racconto fantastico è diventato impossibile. Rispetto ai racconti iperfantastici, quelli metafantastici riusano un repertorio altrettanto vasto di ingredienti classici, dai temi ai *topoi* alle strutture retoriche e narrative; ma gli inserti metaletterari prendono qui nettamente il sopravvento, proliferando come metastasi all'interno dell'organismo narrativo, e giungendo talora a soffocare il racconto, a renderlo letteralmente impossibile: in questo secondo gruppo di narrazioni ricorrono i finali aperti e le storie interrotte.⁵⁴²

Nel caso dell'*Uccisione del drago* la situazione è diversa. Il drago in questione non è infatti quello delle fiabe, piuttosto, è una sorta di grande varano, di "sauro" non bene identificabile dagli esperti presenti sul luogo. "Due sfiatatoi a mantice, come nel *Ceratosaurus*, i cosiddetti *operculi hammeriani*." «No» disse il Fusti. «Non è un *Ceratosaurus*.»⁵⁴³ La divergenza di opinioni fa naturalmente tendere il lettore all'interpretazione "più fantastica", quella per cui l'animale non sarebbe quello identificabile scientificamente, attribuendogli in questo modo un'appartenenza magica. Tuttavia in questo caso l'elemento "magico", "irreale" è appena accennato, persino dubbio. Siamo in una situazione che, da questo punto di vista, è opposta rispetto all'evidenza dell'elemento sovrannaturale riscontrata nella *Fine del Babau*.

Pur d'accordo con il fatto che si tratti di un identico "atteggiamento" verso il fantastico, siamo dunque persuasi del fatto che i due racconti appartengano a due modi opposti di rappresentare tale atteggiamento. Se l'uno è definibile come iperfantastico o metafantastico, per l'altro sembra opportuno parlare di ipo-fantastico.

È indubbiamente vero che anche *L'uccisione del drago* metta in evidenza delle strategie che fanno chiaro riferimento a una precedente tradizione letteraria (quella dell'eroe epico che combatte il mostro) per stravolgere il *topos*. Lo evidenzia bene anche Mellarini.

L'autore propone l'invenzione straordinaria di una creatura femminile, dal comportamento antropomorfo, premurosa e sollecita nei confronti dei propri figli, per la salvezza dei quali alla fine non esiterà a sacrificarsi. È insomma chiaro che Buzzati mira al rovesciamento del *topos*,

⁵⁴⁰ S. Lazzarin, *Tre modelli di fantastico...*, cit., p.56.

⁵⁴¹ Vi è poi un terzo gruppo, quello dei racconti neofantastici, nei quali l'elemento di rottura con il paradigma di realtà è presentato da subito in maniera netta. Cfr. *Ivi*, p.58.

⁵⁴² *Ivi*, p.57.

⁵⁴³ D. Buzzati, *L'uccisione del drago*, in "Il «Bestiario»..." cit., p.87.

delineando un ritratto dell'animale in cui vengono a mancare i tradizionali attributi di minacciosità e terribilità, un'immagine che non corrisponde alle aspettative e che suscita una reazione di attonita meraviglia, in cui lo stupore si mescola a una sensazione di improvviso sollievo.⁵⁴⁴

L'annientamento del fantastico, in questo caso, non è *detto* esplicitamente, piuttosto esso viene mostrato: è il racconto stesso a non poter più rientrare nei canoni del fantastico vero e proprio, in virtù dell'esaurimento del genere, ma ciò può avvenire anche senza passare per un'accumulazione parossistica di *cliché* o *topoi* caratteristici del genere. La sotto-distinzione rispetto allo schema di Lazzarin da noi proposta non è valida soltanto per l'atteggiamento nostalgico o parodico: lo schema di Lazzarin è infatti trasversale su tutta la linea, propone cioè sempre una distinzione nell'approccio dell'autore più che nell'esito finale del racconto. Ciò d'altra parte è anche parte della forza della sua analisi, poiché in questo modo riunisce tutta la produzione che al fantastico fa capo, anche laddove uno sguardo meno attento non avrebbe saputo cogliere tale filiazione in virtù dell'esaurimento del fantastico di cui sopra.

Un altro binomio di esempi utile a chiarire il concetto è quello proposto in relazione all'atteggiamento di letterarizzazione, il quale è riassumibile nei seguenti termini.

Accade di frequente che i testi buzzatiani nascondano, dietro un'apparenza semplice e lineare, una profondità prospettica di riferimenti, una complessità di suggestioni letterarie, che non si sarebbero sospettate; altrettanto spesso, quasi sempre, essi presuppongono l'esistenza di una tradizione otto-novecentesca, che può fornirci indicazioni interessanti sul loro significato e sul loro funzionamento.⁵⁴⁵

Lazzarin, studiando i modelli del fantastico ottocentesco con cui i testi Buzzati si pongono in aperto dialogo, individua importanti relazioni utili a una corretta comprensione di due importanti racconti: *I reziari* e *La giacca stregata*. In quest'ultimo, assistiamo ad una rivisitazione del classico "patto con il diavolo" evidente sotto diversi punti di vista: l'ottenimento di qualcosa di desiderato (in questo caso una fonte inesauribile di denaro) al costo di vite altrui. Il testo è ricco di riferimenti ad una tradizione letteraria che ha rappresentato questa possibile situazione in modi, generi ed epoche diverse. Anche in virtù del legame con questa tradizione, Buzzati colloca il racconto (e non potrebbe essere altrimenti) chiaramente oltre i confini del paradigma di realtà. Diversa è invece la situazione nei *Reziari*. Ancora una volta, si riscontra un analogo atteggiamento di letterarizzazione ma cui corrisponde un modo di far emergere il fantastico quasi opposto: nella trama dei *Reziari* non

⁵⁴⁴ B. Mellarini, *Tra favolismo e allegorismo: ricerca e perdita del mito in due racconti buzzatiani degli anni Quaranta*, in "Studi buzzatiani" XIV, 2009, Pisa-Roma, Fabrizio Serra Editore, pp.101-135: p.126.

⁵⁴⁵ S. Lazzarin, *Il Buzzati 'secondo'*, cit. p.44.

avviene nulla di veramente non conforme al paradigma.⁵⁴⁶ Un monsignore, per puro diletto, lancia un piccolo ragno nella tela di un ragno più grande, condannandolo ad essere presto il pasto di quest'ultimo. La scena viene così descritta:

Assomigliava a Moloc, oppure anche al dragone, il serpente antico, che porta il nome di Satana. Nel grande splendore della vita esso regnava, sazio ed immobile, in quel pezzetto di mondo. Dentro alla sua rete, a scopo di esperimento, monsignore lanciò con mossa precisa il primo ragno; il quale vi restò attaccato, invischiandosi. L'uomo non fece in tempo a vedere. Il grande ragno sembrava dormisse: invece cadde fulmineo sul forestiero. E già le sue zampe lo avvolgevano nelle argentee garze di bava. Non ci fu lotta. In pochi istanti il ragno fu accartocciato in un pacchetto, non poteva più muoversi.⁵⁴⁷

Egli assiste allo spettacolo con un sadico divertimento, salvo poi essere preso da angoscia nel finale:

In ginocchio sul prato, monsignore era chino sopra quel dolore irrimediabile. Dio, che cosa aveva fatto! Poco era bastato, un piccolo scherzo sperimentale, a rovinare una vita. Così egli stava pensando, quando notò che il ragno lo guardava: dai suoi occhietti inespressivi qualcosa di duro e cocente saliva fino a lui. Si accorse pure che il sole era disceso: alberi e siepi si facevano misteriosi fra lanugini di nebbia, aspettando. E adesso chi si muoveva alle sue spalle? Chi sussurrava piano piano il suo nome? No, pareva proprio che non ci fosse nessuno.⁵⁴⁸

A cosa è dovuto l'improvviso cambio di stato d'animo del Monsignore? Chi sussurra alle sue spalle? Il finale resta aperto, come nota già Arslan.

Non basta che il ragno torturato diventi una "bestiolina" e poi una "creatura": alle spalle dell'uomo qualcuno sussurra piano il suo nome. Non ci dice l'autore, che chiude il racconto su questo interrogativo, se è la natura offesa e innocente che si vendica (o Dio?), come nell'*Uccisione del drago*, o soltanto la coscienza del prete [...].⁵⁴⁹

Anche nella conversazione con Panafieu il finale del racconto è oggetto di discussione. Le parole dell'autore non bastano, tuttavia, a comprendere appieno il senso del finale, poiché Buzzati si limita a sostenere che sopraggiunge un senso di minaccia, senza tuttavia spiegarne la causa "Poi ad un certo momento il sacerdote sente dietro di sé avanzare nebbie che [...] dovrebbero rappresentare la vita che [...] si accumula e lo minaccia. Perché queste erano le mie intenzioni facendo intervenire la nebbia."⁵⁵⁰ Il finale del racconto, spiega Lazzarin, non si comprende se non in ottica intertestuale. Solo capendo che le ultime righe si rifanno a una ricca e nota tradizione del fantastico ottocentesco,

⁵⁴⁶ L'autore rimanda ad altri due casi di analisi: *Processo per idolatria* e *Il Buio*, presenti in S. Lazzarin, Preliminari a uno studio dell'intertestualità buzzatiana, «Italianistica», XXVI, 1997, 2, pp. 303-11: pp. 305-306.

⁵⁴⁷ D. Buzzati, *I reziari*, in "Sessanta racconti" cit., p.224.

⁵⁴⁸ *Ivi*, p.227.

⁵⁴⁹ A. Arslan, *Invito alla lettura di Buzzati*, Milano, Mursia, 1974, p. 94.

⁵⁵⁰ D. Buzzati, *Un autoritratto*, cit., p.60.

infatti, si può ottenere la misura ed il significato che quella risata alle spalle del Monsignore vuole veicolare:

Tutte queste spiegazioni, compresa quella proposta dallo scrittore, risultano poco convincenti perché incomplete, se non addirittura fuorvianti; ma sfogliamo i capolavori del fantastico ottoneovecentesco, e scopriremo numerosi precedenti della scena che stiamo analizzando. Da Hoffmann in poi, il sussurro insinuante è un'inequivocabile prerogativa diabolica, che il Maligno esercita per lo più stando alle spalle delle sue vittime: sia perché questo modo di agire si confà alla sua natura vile e ingannevole, sia perché chi viene assalito alle spalle è, ovviamente, più vulnerabile. E nei testi fantastico ottoneovecenteschi, proprio come nel finale dei Reziari, il personaggio che ode il bisbiglio fatale, o percepisce dietro di sé una presenza inquietante, si volta di scatto, senza poter scorgere, nella maggior parte dei casi, altro che un'ombra.⁵⁵¹

L'esempio è emblematico di quella che ci sembra una vera cifra stilistica dell'autore, caratterizzata dall'insinuare l'idea del fantastico in maniera tanto velata da farla essere appena percettibile. A prescindere dal tipo di "atteggiamento", concentreremo dunque la nostra analisi su questo tipo di *modo*, che sembra accennare al fantastico solo velatamente, utilizzarlo per ricalcare o stravolgerne gli schemi, ma senza che ciò comporti un'irruzione brutale del dato irreali, ossia una netta frattura del paradigma di realtà. Si tratta di quello che vorremmo definire il "secondo fattore di trasparenza", ossia quella tendenza dell'autore a rimaneggiare temi e stilemi del fantastico in un modo tale che esso sia diluito nel testo al punto da farlo scomparire, lasciandone tuttavia una traccia, un ricordo. In questo modo testi che fantastici non sembrano, poiché appunto la frattura non avviene o comunque non in maniera evidente, assumono una particolare atmosfera in virtù della presenza di un elemento che, seppur appena accennato, può rimandare a tutta una tradizione che invece del fantastico è caratteristica. Attraverso un'operazione di questo tipo, una trama "non fantastica" viene a tingersi comunque di "colore" fantastico.

Il presente capitolo sarà teso ad individuare alcune delle strategie che mirano a tale obiettivo, mettendo in risalto il modo in cui l'autore riesce a presentare un contenuto fantastico non facendolo apparire tale, o viceversa rappresenti una situazione che ricalca un *topos* fantastico ma senza valicare il confine di realtà.

In primo luogo, si metterà in evidenza una strategia stilistico-sintattica tesa a portare la realtà sul punto dell'animazione, senza tuttavia rappresentare pienamente uno sconfinamento del paradigma di realtà. Si mostrerà inoltre come questo tipo di procedimento sia presente in tutti i romanzi dell'autore, da quelli in cui il meraviglioso emerge in maniera evidente (*Il segreto del Bosco Vecchio*) a quelli di stampo più realistico (*Un amore*) passando per quelli in cui il rapporto tra

⁵⁵¹ S. Lazzarin, *Il Buzzati 'secondo'...*, cit., p.37.

personaggio e ambiente, e di conseguenza tra reale e fantastico, risulta più ambiguo. Intendendo il fantastico appunto come un *modo*, diremo che questa strategia del fantastico trasparente attraversa trasversalmente tutti questi romanzi nonostante appartengano a “generi” non del tutto identici o anche ben distinti.

In secondo luogo, focalizzeremo l’attenzione sul concetto di soglia, evidenziando come attraverso atmosfere spesso a metà tra uno strano realismo e un fantastico appena accennato, l’opera di Buzzati sembri dare grande peso al concetto di soglia non solo come tema dell’opera ma anche come metafora dello sconfinamento dal reale. Proporranno dunque una nuova prospettiva di lettura per la soglia nell’opera buzzatiana, intesa non più come separazione tra due mondi bensì come distanza tra due livelli di conoscenza.

2. Un ambiente vivo: la presenza delle forze esterne all’uomo

2.1 Attanti e “spie”

Come visto, l’importanza del silenzio nell’opera buzzatiana passa per l’intuizione da parte del personaggio di un segreto custodito dal mondo e a lui inaccessibile. L’incomunicabilità di tale segreto è per Buzzati quasi un’ossessione, forse la più profonda cifra della sua poetica, soprattutto se si considera l’atteggiamento dei suoi personaggi direttamente collegato alla frustrazione di non poter svelare tale mistero. Si nota infatti una loro incapacità tanto nell’agire quanto nel comprendere una data situazione. Così, l’atto verso cui tende il personaggio buzzatiano spesso non si realizza: lo scontro non avviene, il viaggio non giunge a destinazione, il mistero che si cerca di svelare rimane insoluto.

A questa incapacità del personaggio corrisponde una particolare forza agente dell’ambiente a lui circostante. Sembra infatti che siano gli elementi della natura, gli oggetti, le forze astratte a farsi motori della storia, mentre il personaggio si limita a subirne le azioni e le influenze.

Tali elementi non sono solo padroni di un segreto inaccessibile ma veri e propri personaggi aventi un ruolo anche di rilievo nelle trame. In questo senso può essere utile rifarsi alla definizione di “attante” coniata da Tesnière: "(...) les actants sont les êtres ou les choses qui, à un titre quelconque et de quelque façon que ce soit, même à titre de simples figurants et de la façon la plus passive participent au procès."⁵⁵²

⁵⁵² L. Tesnière, *Eléments de synthèse structurale*, Paris, Klincksieck, 1969.

È possibile individuare questi “attanti” in tutti e cinque i romanzi dello scrittore, dal fiabesco *Segreto del Bosco Vecchio* fino al più realistico *Un amore*. Ci si propone dunque di analizzare il ruolo che tali attanti hanno all’interno delle diverse opere, studiando l’azione che svolgono nella trama e la loro influenza sui personaggi umani, che risultano spesso passivi rispetto alla loro azione.

In alcuni casi la passività del personaggio ha anche un riscontro sul piano sintattico, come si è visto in merito ad alcuni racconti analizzati nel precedente capitolo: spesso l’uomo è relegato nella posizione di complemento oggetto o di termine, mentre il ruolo di soggetto grammaticale della frase è affidato a quelle forze esterne che agiscono su di lui. In tal modo, pur senza proporre una vera e propria personificazione, Buzzati riesce a conferire a tali elementi un potere straordinario, facendoli apparire come vero motore della trama e animando l’atmosfera dell’opera senza ricorrere a espedienti tipici del romanzo meraviglioso.⁵⁵³

Si riscontra in questa strategia un’insistenza sul ribaltamento del punto di vista già riscontrata in precedenza: l’uomo non appare come elemento che domina su un paesaggio, un ambiente, una situazione: piuttosto, sono questi ultimi ad esercitare un loro potere su di lui. Ancora una volta, dunque, viene espressa una visione fortemente anti-antropocentrica, che non si limita a essere un invito ad una convivenza più etica nei confronti del mondo o dell’animale ma mette in discussione questa concezione alle sue radici: l’uomo non solo non è padrone del mondo, ma non è padrone nemmeno di se stesso. In questo il fantastico buzzatiano, pur non rientrando a pieno titolo in nessuna delle definizioni del fantastico preesistenti, risulta in linea con quella “forza trasgressiva” che secondo Rosemary Jackson⁵⁵⁴ caratterizza il genere: se essa intitola la sua opera *Fantasy: the Literature of Subversion*, è perché secondo lei il fantastico tende a mettere in discussione la realtà anche e soprattutto sul piano politico e sociale, a mostrare cioè una ferma opposizione rispetto ai modelli ideologici della cultura dominante. La forza trasgressiva del fantastico andrebbe individuata allora nelle “opere che minacciano di disgregare o di intaccare la ‘sintassi’ o la *struttura* con cui è fatto l’ordine.”⁵⁵⁵

È proprio intaccando la sintassi del periodo che Buzzati modifica la sintassi del mondo, proponendo un ordine sovvertito in linea con le riflessioni di Jackson. Non si tratta di una semplice preferenza stilistico-sintattica: tale procedimento può essere definito come una di quelle “spie” di cui parlava Spitzer, sottolineando che l’importanza dello studio della stilistica era dovuta anche e soprattutto al fatto di poter risalire, attraverso la particolarità della scrittura, all’etimo spirituale e

⁵⁵³ Per approfondire alcuni aspetti sintattici nell’opera di Buzzati si veda anche M. Biondo, “Perché io ho sempre scritto nella stessa maniera”. *Aspetti della sintassi buzzatiana (1933-1971)*, in “Studi buzzatiani”, XVIII, 2013, Fabrizio Serra Editore, Pisa-Roma, pp. 29-41.

⁵⁵⁴ R. Jackson, *Fantasy. The literature of subversion* (1981), ed. it. a cura di Rosario Berardi, *Il fantastico. La letteratura della trasgressione*, Napoli, Pironti, 1986.

⁵⁵⁵ *Ivi*, p. 67.

alla radice psicologica di un autore. Le spie sarebbero allora quegli elementi che si caratterizzano per un “allontanamento dall’uso linguistico normale”, importanti non solo per la definizione di uno stile ma anche appunto per la piena comprensione del pensiero e della poetica. Tali elementi non devono, secondo lo studioso, essere necessariamente palesi, anzi: spesso è necessario “leggere e rileggere” le pagine di un autore per individuare quei piccoli elementi particolari, non di uso comune bensì specifici al suo vocabolario, per poterli scovare.⁵⁵⁶ Il meccanismo che vogliamo mettere in evidenza nel presente capitolo è da intendersi proprio in questo senso: come una spia dello stile e del pensiero di Buzzati, uno stilema ricorrente in racconti e romanzi.⁵⁵⁷

Già Pavan ha messo in evidenza il modo in cui gli oggetti dell’universo buzzatiano tendono ad un’animazione e svolgono un ruolo in diversi racconti⁵⁵⁸, notando anche in questo un’affinità con l’opera di Poe: “Diverse le case di Buzzati e Poe nei loro connotati, ma simili nella carica magica, tanto da diventare animisticamente veri e propri personaggi.”⁵⁵⁹

Come si vedrà, in alcuni casi l’animazione di oggetti, forze interne ed esterne all’uomo, entità misteriose arriva al punto da sconfinare nell’inverosimile, portando l’opera nel fantastico o nel meraviglioso, altre volte invece l’animazione è solo accennata, è poco più che una suggestione e non comporta uno sconfinamento rispetto al paradigma di realtà. Si è già visto nel primo capitolo, analizzando *Il grande ritratto*, come il romanzo costruisca la sua particolare atmosfera attraverso la rappresentazione di un ambiente pneumatico. Lo spazio della narrazione è infatti vuoto solo in apparenza, poiché è in realtà intriso dell’energia che emana dalla macchina, data dalla potenza dell’anima artificialmente costruita dagli scienziati Endriade ed Aloisi.

L’immenso vallone nel quale il romanzo è ambientato e che custodisce inizialmente un incomprensibile forza segreta, si rivelerà essere di fatto il segreto stesso: l’intero paesaggio naturale costituisce le membra del corpo del gigantesco computer. Il paesaggio, il segreto e il “personaggio antagonista”, semplicemente coincidono. Per non ripetere quanto già detto nel primo capitolo, non ci soffermeremo ulteriormente su questo tipo di analisi: le riflessioni precedentemente proposte rendono evidente come nel *Grande ritratto* la strategia di rendere il paesaggio un attante della storia sia utilizzata da Buzzati in maniera evidente, tanto da farne quasi l’oggetto stesso della trama.

L’unico elemento da aggiungere a tale riflessione riguarda la trasversalità del fantastico trasparente cui si è accennato. Già Alessandro Scarsella in relazione a quello che è a tutti gli effetti

⁵⁵⁶ Cfr: L. Spitzer, *Critica stilistica e semantica storica (raccolta di saggi dal 1926 al 1948)*, Bari, Laterza, 1954.

⁵⁵⁷ Per altri stilemi buzzatiani, si veda l’analisi dell’uso dell’omoteleuto proposta in R. Zucco, *Uno stilema del “Deserto dei Tartari”*, in «Studi buzzatiani», 1, 1996, pp. 9-25.

⁵⁵⁸ Cfr. E. Puglia, “*Il deserto dei Tartari*”, *il pezzo di vetro e il cavallo bianco. Note sulla matrice semantica e sull’oggetto mediatore*, in “Strumenti critici”, XXX, 3, pp. 517-529.

⁵⁵⁹ L. Pavan, *La sfida magica, surreale degli oggetti familiari in alcuni racconti di D. Buzzati*, in “Cahiers Dino Buzzati”, n.9, 1994, pp. 213-226 : p. 220.

un romanzo di *science-fiction*, notava la presenza di uno schema classico del fantastico di Buzzati, prima ancora che un'opera dai tratti di *science-fiction*.⁵⁶⁰

2.2 L'animazione del paesaggio nel *Segreto del Bosco Vecchio*

Nel *Segreto del Bosco Vecchio* tale meccanismo è particolarmente evidente per la dimensione fiabesca dell'ambientazione, per cui la natura ed i suoi elementi, personificati in vario modo, agiscono come veri e propri personaggi. Ne sono esempio, tra gli altri, il Vento Matteo e il Vento Evaristo, la gazza guardiana, gli alberi, gli animali e geni del Bosco che comunicano tra loro, spesso in un modo che l'uomo non riesce a cogliere o comprendere appieno. D'altra parte il segreto della natura e la sua predominanza sono presenti già nel titolo e caratterizzano tutta l'opera:

Ce que l'on peut constater ici c'est qu'il y a également un effacement des personnages au profit du paysage dominant : la forêt. Ni Procolo ni Benvenuto ne sont nommés dans le titre, l'un parce qu'il est le prototype du personnage négatif à éliminer [...] ; l'autre parce qu'au début du texte il est un héros à naître. Son initiation ne se termine qu'à la fin de l'énoncé narratif. C'est à ce moment-là qu'il existe vraiment, qu'il devient quelqu'un.⁵⁶¹

Non stupisce quindi, in un'opera che si presenta da subito di stampo meraviglioso e fiabesco, che gli elementi della natura risultino animati e in grado d'interagire con l'uomo. Il segreto resta però ben custodito, anche perché sono solamente i bambini a poter comprendere le magiche voci del Bosco Vecchio. Tuttavia ciò che qui si vuole evidenziare è la capacità di alcuni elementi di agire al posto dei personaggi umani e *sui* personaggi umani. A ben vedere non sono tanti i geni o tutti gli elementi che si rivolgono direttamente ed esplicitamente all'uomo ad influenzarne i pensieri e le azioni: il genio Bernardi tenta in vano di far cambiare idea al colonnello Procolo, e anche il "tribunale del Bosco", che condanna a morte il colonnello per le sue azioni, non ha un potere d'azione: la condanna è solamente formale, in nessun modo applicabile. L'uomo, anzi, tenta di far valere la propria forza in ogni modo: il colonnello reclama i propri diritti sul Bosco Vecchio e la possibilità di farne ciò che vuole e d'altra parte non esita a usare la violenza per cambiare ciò che non gli aggrada (si veda l'episodio dell'uccisione della gazza guardiana, colpita a morte dal colonnello poiché egli credeva, erroneamente, che stesse dando il segnale senza alcun motivo⁵⁶²).

⁵⁶⁰ A. Scarsella, *Questioni comparatistiche intorno a Il grande ritratto di Buzzati*, in "Studi buzzatiani", VII, 2002, pp.95-98.

⁵⁶¹ M.H. Caspar, *L'espace imaginaire dans les romans de Buzzati. Tentative de topo-analyse*, in "Cahiers Dino Buzzati", n.6, Laffont, Paris, pp. 191-216 : p. 193.

⁵⁶² D. Buzzati, *Il segreto...*cit., pp.26-29.

Tuttavia vi sono delle forze superiori a quelle dell'uomo, che egli non può controllare e di cui talvolta non ha nemmeno consapevolezza. Si può allora notare l'applicazione del meccanismo stilistico-sintattico di cui sopra anche e soprattutto tra le righe della storia. Gli elementi sovranaturali del mondo meraviglioso del *Segreto del Bosco Vecchio* agiscono cioè su più piani, a volte in maniera più evidente, altre in modo quasi impercettibile. Presagi, pensieri, paure e sogni hanno il potere di fluttuare nell'aria e di agire sui personaggi. Persino gli incubi non sembrano giungere dall'animo o dall'inconscio dei personaggi: arrivano anzi da fuori bussando alla porta: "Il colonnello scese al pianterreno con in mano una lampadina elettrica e rimase un po' titubante dietro alla porta, stringendo la maniglia. Poi si decise ad aprire. Erano cinque incubi."⁵⁶³ Talvolta l'azione di queste forze misteriose è più sottile e quasi impercettibile, quasi non ci si rende conto di come e in che misura esse influenzino i personaggi. Un esempio emblematico lo si trova nel capitolo 13, cui già si è fatto riferimento nel precedente capitolo e che rappresenta un momento di svolta nella trama poiché il Colonnello Procolo "decide" di uccidere il nipote Benvenuto. Tale decisione sembra in realtà provenire dall'esterno, non dipendere dalla sua volontà. Si veda infatti l'incipit del capitolo:

Vagano sovente, per le vallate deserte, desideri funesti, di origine sconosciuta. Essi prosperano nella solitudine, infiltrandosi in fondo al cuore: per esserne infestati basta solo talora aver contemplato a lungo le foreste nei giorni di tramontana, o aver visto nuvole a forma di cono, o esser passati per certi inesplicabili sentieri obliquanti verso nord-ovest. Così accadde al colonnello Procolo: nacque una sera in lui un'idea che andò ampliandosi a poco a poco: il desiderio che Benvenuto morisse.⁵⁶⁴

Poco oltre, un'altra espressione conferma il concetto: "L'insano pensiero del colonnello finalmente uscì a galla"⁵⁶⁵, denotando quasi un'indipendenza di questo pensiero rispetto al personaggio in cui nasce, anche in virtù della loro posizione sintattica: i soggetti dei periodi che compongono l'incipit sono i desideri, l'idea, il pensiero, che colpiscono e infestano l'uomo. Oltre all'interazione di animali e natura, dunque, anche desideri e pensieri non provengono dall'animo e dalla mente dell'uomo ma dall'esterno, rendendo evidente come egli non sia padrone della propria volontà. Forte della dimensione fiabesca dell'opera, Buzzati fa spesso ricorso a personificazioni e prosopopee, mettendo in scena un ambiente vivo e capace di interagire con i personaggi umani. I rapporti di forza tra personaggi umani e non umani sono resi complessi da un lato dalla prepotenza degli uni e dall'altro dalla superiorità dei secondi, in grado di vedere in maniera più lucida e di conoscere informazioni all'uomo precluse. Su tutti regna comunque una forza superiore, che agisce in maniera più silenziosa ma non meno importante, conferendo un'ulteriore aura di magia all'opera.

⁵⁶³ *Ivi*, p.116.

⁵⁶⁴ D. Buzzati, *Il segreto...*, cit., p. 44.

⁵⁶⁵ *Ivi*, p.45.

Già in questo romanzo giovanile, dunque, risulta evidente come flora, fauna e forze misteriose e irrazionali che circondano l'uomo non sono solamente il luogo dove gli eventi si svolgono, bensì personaggi e attori con un ruolo importante all'interno della storia.

2.3 L'influenza della natura in *Barnabo delle montagne*

Di diverso stampo, poiché il romanzo si configura come realistico, ma comunque presente, è il meccanismo di animazione della realtà e di passività del personaggio che si può riscontrare in *Barnabo delle montagne*. Si è già detto di come in questo romanzo Buzzati si ponga il problema di rappresentare qualcosa d'indicibile, infatti non appena ci si avvicina a tale romanzo “si entra subito in un mondo dove le parole, le immagini e le emozioni hanno un peso sottilmente diverso, e ci si abitua alle risonanze vaghe eppure persistenti di particolari che altrove sarebbero insignificanti.”⁵⁶⁶ L'indicibilità è legata soprattutto alla complessa rappresentazione del particolare “senso del tempo che c'è in montagna”, quell'atmosfera di sospensione che non è descrivibile a parole, ma che lo scrittore tenta di rappresentare anche attraverso l'alterazione dei tempi verbali nella narrazione.⁵⁶⁷ D'altra parte la dimensione magico-meravigliosa non è del tutto assente dall'opera: se la storia non assume i connotati esplicitamente fiabeschi che l'autore proporrà nel *Segreto del Bosco Vecchio* è perché dalle montagne di San Nicola gli spiriti se ne sono ormai andati e ora vivono nascosti.

Anche le montagne, col tempo, sono cambiate. Tanti anni prima, nei boschi, si trovavano una specie di piccoli spiriti. Del Colle li aveva ben visti qualche volta. Così leggeri, verdi come il prato, potevano essere stati loro a impedire i lavori della strada? Certo è che con i colpi di fucile, uno sparo oggi, uno domani, con l'arrivo dei lavoratori, con i rimbombi delle mine, gli spiriti della foresta forse erano stati disturbati e chissà dove si sono adesso *nascosti*.⁵⁶⁸

L'idea di un mondo meraviglioso fa dunque capolino nel romanzo, pur presentandosi come un'epoca ormai passata. Ancora una volta dunque, già nella prima opera, emerge una sensibilità animalista ed ecologista di Buzzati, qui nelle vesti di una nostalgia verso delle creature che hanno dovuto abbandonare il loro habitat per colpa dei fucili dell'uomo. Ciò contribuisce naturalmente a creare intorno alle montagne un'aura di sacralità, in quanto si afferma che esse fossero dimora in una popolazione meravigliosa.

Tuttavia la montagna non si limita a sprigionare questa particolare suggestione, né la sua forza vitale è sufficiente a spiegare il ruolo che essa assume nel romanzo. La montagna in *Barnabo* risulta

⁵⁶⁶ F. Gianfranceschi, *Dino Buzzati*, Torino, Boringhieri, 1967, p.25.

⁵⁶⁷ Per approfondire tale aspetto si veda ancora Y.Panafieu, *Un autoritratto...*, cit., pp. 212-214.

⁵⁶⁸ D. Buzzati, *Barnabo ...*, cit., p.13

un vero e proprio attante, influenzando non solo sull'umore ma anche sulle scelte del giovane guardaboschi. Presente (anche in questo caso) già nel titolo, essa riesce così già ad "appropriarsi" dell'uomo: Bårnabo è *delle* montagne, non solo perché da lì proviene ma perché appartiene a loro.

Le titre *Bårnabo des montagnes* est à lui seul une séquence narrative minimale qui résume le drame intime du protagoniste et la trame du roman qui est l'histoire d'une dépossession. Bårnabo n'a pas de nom de famille, il n'a pas d'existence autonome. C'est pourquoi le sème onomastique est gommé au profit du sème topographique. Bårnabo n'existe que par les montagnes, au sein des montagnes.⁵⁶⁹

Ciò spiega, ad esempio, la lacerante sofferenza del suo allontanamento e dell'"esilio" nella pianura. La sua vita, la sua intera identità⁵⁷⁰, entra in crisi e perde di senso nel momento in cui viene scissa dal paesaggio della montagna.

Effectivement, lorsqu'on le chasse de son milieu naturel, il est spolié de tout: de son cadre de vie, de ses amitiés. En somme, il est privé de vie et contraint de survivre dans la plaine. Qu'on lui permette de revenir vivre dans le milieu où il se sent le mieux - les montagnes -, et il revit. C'est pourquoi le prénom Bårnabo dans le titre est un mot blanc, privé de sens, un « asémantème ». Ce qui lui donne un sens, c'est l'association avec le mot montagnes. De sorte que les montagnes sont vraiment les protagonistes du roman car ce sont elles qui donnent une épaisseur au personnage-idée, au « héros » sans nom qu'est Bårnabo.⁵⁷¹

Per non ripetere quanto detto nel precedente capitolo, non ci soffermeremo sul modo in cui il paesaggio sembra sprigionare una sua misteriosa energia vitale, nonostante sia evidente la pertinenza di tali riflessioni con quanto qui riportato. Ci limiteremo nel presente capitolo a sottolineare come, anche nel primo romanzo del giovane Buzzati, nel momento cruciale della storia l'azione del protagonista sia fortemente influenzata dall'ambiente che lo circonda e dal legame tra uomo e natura.

A ben vedere, infatti, l'atto decisivo di Bårnabo non è frutto di una sua decisione razionale: potendo finalmente avere i briganti sotto tiro, egli rinuncia alla sua vendetta, come preso da un'improvvisa epifania, colto da un *qualcosa* che gli suggerisce di desistere:

Stavolta non è per paura, ma *qualcosa* si è davvero fermato, *qualcosa* è rimasto indietro insieme con la fuga del tempo. Bårnabo, in silenzio ha un sorriso, il suo fucile si abbassa, le sue mani si sono allentate. Si sente *un'aria felice*, tra le *crode* inondate di sole. Lontani profumi della foresta.

⁵⁶⁹ M.H. Caspar, *L'espace imaginaire...*, cit., p.192.

⁵⁷⁰ Si vedano in merito le riflessioni di Arslan: «Nonostante l'indicazione contenuta nel titolo, Bårnabo non è un personaggio, è un tipo; il tipo del montanaro alle prese con un dramma di coscienza che sarebbe anche abbastanza banale, se non si svolgesse in quel determinato scenario ambiguo e grandioso; è un "esempio" con un suo significato morale, che si inserisce in fondo molto bene nella narrativa italiana dei primi anni Trenta, piuttosto povera di personaggi quanto ricca di atmosfere suggestive.» A. Arslan, *Dino Buzzati. Bricoleur e cronista visionario*, Milano, Ares, 2019, p. 74.

⁵⁷¹ *Ibidem*.

I quattro nemici ora sono immobili, sembrano aspettare *qualcosa*; chissà se erano stati poi loro a uccidere Del Colle o come lo avevano ucciso.⁵⁷²

Qualcosa si frappone tra Bàrnabo e i briganti, qualcosa che, a quanto pare, è percepito anche dai briganti stessi. È l'indicibile magia sprigionata da quell'ambiente da cui anche loro provengono, essendo anzi più abili di chiunque altro ad abitare e vivere tra le montagne: "C'è qualcuno sulle crode, dove nessuno aveva mai avuto coraggio di andare. Si ha un bel dire briganti o assassini. Fin lassù sono arrivati, loro soli in cima alla torre di roccia."⁵⁷³ Biondi ritiene che nel finale dell'opera l'azione di Bàrnabo sia più da intendere come una rivelazione che giunge dall'esterno che come una sua scelta razionalmente ponderata.

Si tratta più di una *rivelazione* che di una decisione; meglio, di una decisione conseguente ad una rivelazione. Il narratore lo sottolinea con una frase singolare, apparentemente tautologica, che invece vuol sottolineare questo momento rivelativo, trasformato in decisione tranquilla, libera sì, ma garantita da una forza sopraggiunta: "Gli tremerebbe anche ora il fucile se ci fosse la paura."⁵⁷⁴

L'improvviso cambiamento nell'animo di Bàrnabo si configura allora come momento epifanico scaturito dall'influenza dell'ambiente: *qualcosa* ha agito su di lui, facendolo desistere. Non a caso il gesto stesso, il grande atto mancato, è descritto appena, riassunto in poche brevi frasi, circondato invece da una pluralità di descrizioni della natura e dell'ambiente circostante:

I nemici fanno ritorno. Adagio come sono venuti, ripercorrono la cengia. Bàrnabo li lascia andare. C'è una grande tranquillità mentre incomincia la sera. Il cielo, prima di notte, si è voltato al cattivo tempo con densi strati di nubi. Tutto è rimasto quieto, attorno alla Casa nuova. Scricchiolii nei legni del tetto. Un calabrone che si ostina su e giù tra le erbe della radura. Deboli soffi di vento che sfiorano la foresta. Un uccello si è poi messo a cantare al limite della spianata.⁵⁷⁵

Il fascino verso la montagna gioca dunque un ruolo chiave, ma soprattutto ciò che sembra impressionare maggiormente Bàrnabo è la percezione del legame tra la montagna e i briganti stessi, capaci di vivere tra le sue crode come se fosse il loro habitat. Quando anche loro se ne saranno andati, le montagne resteranno sole: "È il loro ultimo ritorno. Stasera scompariranno per sempre, scendendo nella Valfredda. E le crode rimarranno più sole."⁵⁷⁶

Emerge allora l'identificazione, dietro cui si coglie una chiara allegoria di natura animalista, dei briganti come l'ultimo residuo della fauna delle crode. D'altra parte in Bàrnabo delle montagne, già secondo Renato Bertacchini "la disposizione buzzatiana alla favola è venuta intessendo [...] tutto

⁵⁷² D. Buzzati, *Bàrnabo...*, cit., p.89 (corsivi nostri).

⁵⁷³ *Ivi*, p.30.

⁵⁷⁴ A. Biondi, p.142-143

⁵⁷⁵ D. Buzzati, *Bàrnabo...*, cit., p.89.

⁵⁷⁶ *Ibidem*.

un contrappunto di allegorismi sensibili che toccano da vicino [...] gli orrori e le speranze dell'uomo moderno."⁵⁷⁷ Anche l'immagine dei briganti che emerge alla fine del romanzo è fortemente connotata allegoricamente: essi sono infatti associati a quegli spiriti ormai fuggiti e nascosti, e la loro dipartita assume i connotati di un processo di svuotamento e abbandono della vita nella montagna. La rivelazione di Bàrnabo si configura allora come allegoria di un disperato grido ecologista: "Si è rotto una specie di incanto, poco prima, tra le crode. Sono rimaste tutte sole, non ci son più briganti né spiriti, queste cose sono finite."⁵⁷⁸ Il periodo che conclude l'opera ribadisce il medesimo concetto: "Fuori c'è il grande silenzio e una pallida luce nel cielo tutto coperto. Le montagne sono nascoste ma si sentono vicine; sono immobili e solitarie, sprofondate nelle nubi."⁵⁷⁹

Anche la volontà di Bàrnabo, come quella del colonnello Procolo, sembra dunque non appartenere al personaggio ma provenire da fuori: l'influenza dell'ambiente, l'imponenza della montagna e delle sue crode, l'aria e i suoni di quel luogo dalla magia indicibile, fanno sì che Bàrnabo veda i suoi nemici sotto una nuova luce e comprenda l'inutilità della sua vendetta. In particolare, a spingerlo a rinunciare al gesto che lungo tutto il corso della storia egli aveva desiderato compiere sembra essere proprio l'identificazione dei briganti come ultimi abitanti di quel regno magico e quasi inaccessibile. Crediamo quindi che l'atto mancato di Bàrnabo sia legato a questo insieme di suggestioni, più che all'astenersi come segno di superiorità.⁵⁸⁰

Se nel *Segreto del Bosco Vecchio* l'autore aveva proposto un mondo in tutto e per tutto animato, in cui elementi naturali e sovranaturali si presentavano come veri e propri personaggi, nel *Bàrnabo* si ritrova invece uno smorzamento di tale mondo meraviglioso. La natura, ed in particolare la montagna ed i suoi abitanti, giocano un ruolo nell'influenzare il personaggio ed agiscono dunque sulla trama stessa, seppur in maniera indiretta. Il concetto qui in gioco dunque non è quello dell'animazione fiabesca, quanto piuttosto quello di un'agentività esterna. L'idea di *agency*, inoltre, è strettamente legata al sentimento dell'*erie*: essa è inquietante poiché è legata a forze sconosciute e oscure che non dovrebbero esserci eppure si manifestano e interferiscono con l'uomo: "Dato che l'*erie* ruota in maniera cruciale intorno al problema di agentività, esso riguarda le forze che governano le nostre esistenze e il mondo."⁵⁸¹

⁵⁷⁷ R. Bertacchini, "Il favoloso Buzzati", "Letterature moderne", 10, 3 (maggio-giugno 1960), pp. 322-328, citato in Giovanna Ioli, *Dino Buzzati*, Milano, Mursia, 1988, p. 115, n. 43).

⁵⁷⁸ D. Buzzati, *Bàrnabo...*, cit., p.90.

⁵⁷⁹ *Ivi*, p.90-91

⁵⁸⁰ I. Crotti, *Buzzati*, Firenze, La nuova Italia, 1977, p.12.

⁵⁸¹ M. Fisher, *Op.cit.*, p.75.

2.4.1 La forza degli attanti nel *Deserto dei Tartari*

Più interessante è l'analisi di questo meccanismo all'interno del *Deserto dei Tartari*. Molto si può dire e si è detto sulla particolare atmosfera che caratterizza l'opera, associata spesso al realismo magico di matrice sudamericana o ai mondi assurdi del surrealismo kafkiano. Per Giannetto, ad esempio, si tratta di “un romanzo surrealista allegorico, in cui il piano della connotazione prevale su quello della denotazione”⁵⁸², o di opera in cui convivono realismo e “evocazione allegorica.”⁵⁸³

Si tenterà dunque di dimostrare che uno dei fattori principali che costituiscono questa particolare atmosfera è comprensibile proprio alla luce del meccanismo che qui si vuole evidenziare. Anche per questo motivo, il capolavoro dell'autore si presta ad essere un caso particolarmente emblematico di quello che vogliamo definire il *fantastico trasparente*. L'atmosfera del romanzo, per quanto particolare, non si affranca mai davvero dal paradigma di realtà. Vi è una componente assurda legata ad un'attesa che si protrae per una vita intera, ad un regolamento rispettato con una fermezza quasi parossistica, allo straniamento dato dalla preparazione al combattimento con un nemico che probabilmente non è mai esistito, ma mai un vero e proprio sconfinamento nel fantastico o nel meraviglioso. Louis Vax fa infatti riferimento ad un'atmosfera di tipo onirico in relazione all'opera, difendendone il coté realista a discapito della componente meravigliosa, suggerendo la definizione di *réalisme d'atmosphère*.

Mais le réalisme d'atmosphère caractérise les récits oniriques plutôt que des contes fantastiques proprement dits. On chercherait assez vainement un événement proprement merveilleux dans *Le Désert des Tartares*. Le lieutenant Drogo a bien un rêve allégorique et prophétique, mais il n'est pas question de son caractère paranormal. Le rêveur ne se demande pas après coup si la concordance du songe et de l'événement est l'effet du hasard ou s'il faut l'attribuer à quelque cause inconnue. Le problème scientifique s'estompe au profit de la rêverie sur le mystère de l'existence.⁵⁸⁴

L'episodio del sogno cui allude Vax è uno di quei momenti che si situano al confine del verosimile, lasciando aperta la possibilità della coincidenza pur attribuendo all'evento una sfumatura sovranaturale (anche nell'episodio in questione, lo si vedrà nelle pagine successive del presente capitolo, l'azione della natura gioca un ruolo chiave). Il meccanismo di tendenza all'animazione, alla personificazione e alla prosopopea risulta smorzato, e tuttavia è proprio tale smorzatura a costituirne la forza: il mondo meraviglioso nel quale tale meccanismo è applicato nel *Segreto del Bosco Vecchio* fa sì che esso sia percepito come normale, conforme alle regole del

⁵⁸² N. Giannetto, *Buzzati o il coraggio della fantasia*, in “Eadem, Il coraggio della fantasia. Studi e ricerche intorno a Dino Buzzati”, Milano, Arcipelago Edizioni, 1989, p. 18.

⁵⁸³ A. Bocelli, *Scrittori d'oggi*, in «Nuova antologia», 1463, 1933, pp. 304

⁵⁸⁴ L. Vax, *Comformité ou non comformité du fantastique buzzatien*, in “Cahiers Dino Buzzati”, n. 2, pp.55-65: p.59

mondo diegetico descritto, mentre la sottigliezza con cui esso emerge nel *Deserto*, giocando con la soglia del paradigma di realtà, gli conferisce un'efficacia straordinaria e crea quella particolare atmosfera, a metà tra la noia della routine e il prodigio di suggestioni sensazionali, che caratterizza il romanzo. L'importanza degli "attanti naturali" non si limita alla creazione di tale atmosfera: in questo romanzo più che altrove, essi sembrano svolgere un ruolo chiave e prendere le redini dello svolgimento di momenti chiave della trama in maniera quasi impercettibile. Ciò va a discapito della capacità d'iniziativa dei personaggi, che risultano quasi degli osservatori di un destino che sembra compiersi da solo, quasi loro malgrado, senza che tuttavia abbiano la possibilità di reagirvi. Il destino è infatti una forza onnipotente, motivo per cui la sua azione risulta ancora una volta inquietante nell'accezione intesa da Fisher, poiché appare come un'agency inconfondibile e incontrastabile. "Il concetto di fato è *weird* nel senso che implica forme contorte di tempo e causalità estranee alla percezione ordinaria, ma è al tempo stesso *eerie* perché solleva questioni di agentività: chi è o cos'è l'entità che ha ordito il fato?"⁵⁸⁵

Ancora una volta si può trovare un indizio già nel titolo: tanto nel definitivo *Il deserto dei tartari*, data la forza di fascinazione che emana dalla sconfinata pianura, quanto, soprattutto, nell'iniziale titolo voluto da Buzzati, *La Fortezza*, che risulta in effetti, più che mero attante, quasi il vero protagonista dell'opera.

Le Désert des Tartares, comportant un sème topographique et un sème onomastique, est un titre, certes, plus attractif et mystérieux que La Forteresse, mais qui ne rend pas compte de l'importance primordiale que celle-ci revêt dans le roman. Le nombre élevé des occurrences montre qu'elle est, en réalité, le premier personnage du texte. Si l'existence de Giovanni Drogo est elle aussi occultée par le titre, c'est parce que celui-ci est un « héros » défaillant, un « héros » raté. Il ne mérite pas que son nom soit évoqué.⁵⁸⁶

Gli attanti principali di cui si cercherà di evidenziare l'azione sono ancora una volta elementi della natura come il sole, la luna o la loro luce, oggetti concreti o forze astratte come presentimenti o presagi. Ancora una volta la posizione grammaticale degli attanti risulta emblematica in quanto compaiono spesso come soggetti, e le loro azioni ricadono sui personaggi umani, ignari o impotenti, spesso ridotti a complemento oggetto o di termine. L'ambientazione dell'opera già verte in quella direzione: il deserto e la montagna, spazi buzzatiani per eccellenza, circondano la Fortezza fondendo la loro carica suggestiva al servizio di tale animazione. Il romanzo si carica così di una tensione difficilmente spiegabile, in cui il lettore viene calato in un'atmosfera che sembra animarsi senza l'intervento della magia. Che si tratti di brevi epifanie, improvvisi stati allucinatori o iperboli

⁵⁸⁵ M. Fisher, *Op.cit.*, p.12

⁵⁸⁶ M.H. Caspar, *L'espace imaginaire...*, cit., p.193.

del narratore che, tramite il discorso indiretto libero, fonde la sua voce con un'impressione alterata del personaggio, tali situazioni rispecchiano la potenza e la suggestione che gli elementi esterni possono esercitare sull'uomo.

Per spiegare il concetto che qui si vuole evidenziare, occorre innanzitutto prendere in considerazione il modo in cui sono costruite molte delle descrizioni del paesaggio e dell'ambiente all'interno dell'opera. In primo luogo, si noti la tendenza ad offrire al lettore descrizioni in cui l'ambiente non appare come statico bensì dotato di una certa dinamicità. Gli elementi della natura *agiscono*, come dotati di una loro forza di volontà, in modi che tendono a personificarne il comportamento. Proponiamo di seguito una serie di esempi:

*“Il buio lo raggiunse ancora in cammino. La valle si era stretta e la Fortezza era scomparsa dietro le montagne incombenti”*⁵⁸⁷

*“Il sole non era ancora sceso fin laggiù e le ombre ingombravano le rientranze, impedendo di distinguere bene”*⁵⁸⁸

*“Le luci della sera si affievolivano e il vento, ridestato dalle ombre, strisciava lungo le architetture geometriche della Fortezza”*⁵⁸⁹

*“La striscia di sole, percorso tutto il tappeto, ora saliva progressivamente lungo gli intarsi di uno scrittoio. Il pomeriggio già moriva, la voce del pianoforte si era fatta fioca, fuori del giardino un uccellino isolato ricominciava a cantare.”*⁵⁹⁰

*“Il soffitto si perdeva nella penombra, ogni tanto una piccola striscia di luce entrava da sottili finestrelle.”*⁵⁹¹

*“Intanto le ore si consumavano, il sole continuava il suo viaggio verso l'occidente, le sentinelle si davano il cambio al tempo giusto, il deserto risplendeva più solitario che mai”*⁵⁹²

⁵⁸⁷ D. Buzzati, *Il deserto dei Tartari...*, cit., p.16.

⁵⁸⁸ *Ibidem*.

⁵⁸⁹ *Ivi*, p.33.

⁵⁹⁰ *Ivi*, p.131.

⁵⁹¹ *Ivi*, p.26

⁵⁹² *Ivi*, p.81.

Si noti come tutte le descrizioni proposte vertano su cambiamenti dovuti allo scorrere del tempo, che si manifesta attraverso cambi di luce dovuti allo spostamento del sole, al modo diverso in cui cade la luce e alla deformazione delle ombre e ancora al sopraggiungere della sera e del buio.

Allora si sente che qualche cosa è cambiato, il sole non sembra più immobile ma si sposta rapidamente, ahimè, non si fa tempo a fissarlo che già precipita verso il confine dell'orizzonte, ci si accorge che le nubi non ristagnano più nei golfi azzurri del cielo ma fuggono accavallandosi l'una sull'altra, tanto è il loro affanno; si capisce che il tempo passa e che la strada un giorno dovrà pur finire.⁵⁹³

Alla sensazione di *erie* che scaturisce dall'agentività di forze esterne quasi magiche, o comunque incontrollabili e incomprensibili, si aggiunge la terribile, per quanto "normale", consapevolezza dell'inesorabile scorrere del tempo, che trascina l'uomo verso la sua destinazione finale. Le forme più auliche che l'autore si concede di utilizzare – altrimenti fedele ad una concezione che vede nella semplicità massima dello stile la più grande qualità della scrittura, come già evidenziato – sono proprio quelle legate a questo tipo di procedimenti: "Gravava oramai nella sala il sentimento della notte, quando le paure escono dai decrepiti muri e l'infelicità si fa dolce, quando l'anima batte orgogliosa le ali sopra l'umanità addormentata"⁵⁹⁴ Esse, lo si capisce, non sono fronzoli letterari: l'animazione impercettibile del paesaggio dipende da questo tipo di procedimento, e come si è visto essa è funzionale non solo alla particolare atmosfera caratteristica del romanzo bensì allo sviluppo stesso della trama e al senso generale dell'intera opera.

Oltre a figurare come soggetto del periodo, gli attanti naturali sono spesso associati a comportamenti o qualità umane: "Una luce *sonnolenta* proveniva da quella parte, fra lente fumate di caligine."⁵⁹⁵

Addirittura, in alcune occasioni, sembra si possa cogliere una vera e propria capacità decisionale del paesaggio, che sceglie un determinato modo di agire nei confronti dell'uomo, in maniera talvolta più velate, altre volte più evidente: "le basse rupi in rovina, la valle tortuosa senza piante né verde, quei precipizi a sghembo e infine quel triangolo di desolata pianura che le rocce davanti *non riuscivano a nascondere*."⁵⁹⁶ E ancora:

Egli continua a salire per arrivare alla Fortezza in giornata, *ma più svelte di lui, dal fondo, dove romba il torrente, più svelte di lui salgono le ombre*. A un certo punto esse si trovano proprio all'altezza di Drogo sul versante opposto della gola, *sembrano per un momento rallentare la*

⁵⁹³ *Ivi*, p.47.

⁵⁹⁴ *Ivi*, p.56.

⁵⁹⁵ *Ivi*, p.28.

⁵⁹⁶ *Ivi*, p.33.

*corsa, come per non scoraggiarlo, poi scivolano su per i greppi e i roccioni, il cavaliere è rimasto di sotto.*⁵⁹⁷

L'*agency* raggiunge in quest'opera, come questi passaggi dimostrano, il massimo grado possibile. Il dinamismo della natura, degli oggetti e di tutto l'ambiente circostante è evidente. Lo si evince dalla tendenza ad animarsi e a personificarsi, adottando volontariamente specifici comportamenti nei confronti dei personaggi.

Un altro esempio del medesimo concetto, che dimostra una volta di più come l'opera sia costellata di simili occorrenze, è dato dal ruolo della Fortezza e della malia che essa sprigiona. Essa ha infatti un ruolo determinante per lo svolgersi degli eventi, influenzando e determinando il destino del protagonista. Se Drogo non lascia la Fortezza Bastiani non è tanto per sua scelta, quanto per un esercizio di forze esterne che agiscono su di lui. Sin dal suo arrivo alla Fortezza, Drogo vorrebbe andarsene, non entrare nemmeno in servizio. Sarebbe disposto anche a far la figura del codardo, tanto forte è il desiderio di tornare a casa. Eppure, da subito, una sorta di magia interviene a indirizzarne le azioni. Inizialmente, essa sembra legata ancora una volta ad elementi naturali.

Oh, tornare. Non varcare neppure la soglia della Fortezza e ridiscendere al piano, alla sua città, alle vecchie abitudini. Questo fu il primo pensiero di Drogo e non importa se tanta debolezza fosse vergognosa per un soldato, lui era anche pronto a confessarla, se occorresse, purché lo lasciassero subito andare. *Ma* una densa nube si levava bianca, *dall'invisibile orizzonte del nord*, sopra gli spalti, e imperturbabili, sotto il sole a picco, le sentinelle camminavano su e giù come automi. Il cavallo di Drogo fece un nitrito. Poi ritornò il grande silenzio.⁵⁹⁸

Un semplice dettaglio come la congiunzione avversativa “ma” racchiude in sé il senso di ciò che qui si vuol evidenziare: la congiunzione non avrebbe motivo d'essere e infatti risulta quasi stonata rispetto al senso generale dei due periodi. Essa è anticipatrice di quanto avverrà in seguito, quando alla volontà di Drogo di andarsene si opporrà una suggestione proveniente dal nord. Nonostante l'impressione negativa, nonostante la consapevolezza dell'inutilità di quell'avamposto, il fastidio verso le sue regole inutilmente rigide, il tenente Drogo, e molti come lui, non riescono ad abbandonare il loro ruolo alla Fortezza Bastiani per via di un fascino indicibile. La nuvola descritta giunge da un “invisibile orizzonte del nord” dove vivono, o hanno forse vissuto, tra storia e leggenda, i Tartari, dunque da uno spazio inaccessibile e sconosciuto carico di un'inspiegabile suggestione. Il suo arrivo interrompe il desiderio di Drogo di andarsene immediatamente. La suggestione che essa porta è tale da essere percepita persino dal suo cavallo. È il primo indizio del concetto di malia, che infatti viene esplicitato nelle righe successive, in riferimento all'esercizio che

⁵⁹⁷ *Ivi*, p.15.

⁵⁹⁸ *Ivi*, p. 25-26.

questa forza quasi magica, in questo caso proveniente proprio della Fortezza stessa, esercita sul più anziano capitano Ortiz.

Anche Ortiz era rimasto immobile e fissava intensamente le gialle mura. Sì, lui che ci viveva da diciott'anni, le contemplava, quasi *ammaliato*, come se rivedesse un *prodigio*. Pareva che non si stancasse di rimirarle e un vago sorriso insieme di gioia e di tristezza illuminava lentamente il suo volto.⁵⁹⁹

Il concetto di ammaliamento sarà decisivo in altri momenti chiave nel romanzo e come si può notare esso è subito associato ad una dimensione quasi-magica, attraverso il riferimento al “prodigio”. Il concetto verrà ribadito anche nella seconda parte del romanzo, quando Drogo, ormai disilluso, tenterà in vano di farsi trasferire in città.

Il muro di una caserma e niente altro. Eppure un giorno, in un lontano settembre, l'ufficiale era rimasto a guardarlo quasi *affascinato*; allora queste mura sembravano custodire per lui un severo ma invidiabile destino. Sebbene non riuscisse a trovarle belle, egli era rimasto immobile per alcuni minuti *come dinanzi a un prodigio*.⁶⁰⁰

Questa misteriosa fascinazione è proprio ciò che determina la decisione di Drogo di non partire. Egli, arrivato da pochi mesi, potrebbe approfittare del congedo medico e farsi trasferire altrove, come inizialmente programmato. Se, all'ultimo momento, cambia improvvisamente idea, è proprio per quello stesso prodigio che aveva illuminato il volto del capitano Ortiz e interrotto l'iniziale voglia di Drogo di far dietrofront e non entrare neppure nella Fortezza: “Qui invece avanzava la notte grande delle montagne, con le *nubi* in fuga sulla fortezza, *miracolosi presagi*. *E dal nord, dal settentrione invisibile* dietro le mura, Drogo sentiva premere il proprio destino.”⁶⁰¹ Ecco allora spiegata la congiunzione avversativa di cui sopra: ancora una volta è *l'invisibile settentrione* a suscitare in Drogo un misterioso e irresistibile fascino, a dissuaderlo dall'abbandonare il suo ruolo in quel remoto angolo di terra. Il nemico invisibile, d'incerta esistenza crea una suggestione tale, per la possibilità di uno scontro epico con un nemico leggendario, da conferire un'aura magica alla Fortezza e da trattenere così i soldati in quel luogo.

Ma intanto la sospensione del tempo e l'alone magico del luogo solitario, che pare metafisicamente poggiato tra le montagne, interferisce sulla loro sensibilità e sul loro sguardo, abituando a un altro sentimento della realtà e a un'altra vista delle cose - cioè a vedere e a sentire i fenomeni nella loro essenza misteriosa, spremendo l'invisibile dal visibile.⁶⁰²

⁵⁹⁹ *Ivi*, p.26

⁶⁰⁰ *Ivi*, p. 122.

⁶⁰¹ *Ivi*, p.62.

⁶⁰² P. Vanelli, *Le icone del testo. Saggi sulla narrativa italiana contemporanea*, Torino, Marietti Editore, 2006, p.104.

Tanta è la suggestione che Drogo sembra avere una sorta di allucinazione, che si configura come momento epifanico in cui egli crede di intuire il senso del proprio destino. Le mura della Fortezza si ribellano alla volontà di Drogo di andarsene e forniscono al giovane tenente uno spettacolo tale da ammaliarlo e spingerlo a restare. Quello della malia è infatti un concetto fondamentale: è il fascino misterioso della Fortezza Bastiani che, unito alla (futile) speranza dell'arrivo dei Tartari tiene i soldati quasi imprigionati dentro quelle vecchie, inutili mura.

Le guardie montanti avevano deposto le armi e si muovevano ad una ad una verso le varie parti della Fortezza. Sulla neve la cadenza dei loro passi faceva un rumore sordo, ma sopra volava la musica delle fanfare. Poi, per quanto fosse inverosimile, le mura, già assediate dalla notte, si alzarono lentamente verso lo zenit, e dal loro limite supremo, incorniciato da strisce di neve, cominciarono a staccarsi nuvole bianche a forma di airone naviganti per gli spazi siderali.⁶⁰³

È importante rilevare che l'elemento sovranaturale non emerge come una lacerazione del paradigma di realtà, essendo piuttosto interpretabile come una sorta di allucinazione del personaggio, seppur dovuta ad una suggestione tanto straordinaria da assomigliare ad un sortilegio. Sembra dunque che siano proprio queste misteriose forze esterne a determinare la volontà di Drogo di restare alla fortezza e a ben vedere Drogo aveva avuto l'impressione che qualcosa di magico agisse su di lui già nei capitoli precedenti a quello appena riportato.

Gli pareva così di sentire crescere attorno *una oscura trama che cercasse di trattenerlo*. Probabilmente non si trattava neppure del Matti. Né questi, né il colonnello, né alcun altro ufficiale si interessavano menomamente di lui: che rimanesse o partisse certo era loro del tutto indifferente. *Tuttavia una forza sconosciuta lavorava contro il suo ritorno in città*, forse scaturiva dalla sua stessa anima, senza ch'egli se ne accorgesse.⁶⁰⁴

Si noti come viene specificato che non i commilitoni, nessuna forza umana stia agendo in tal senso, ma un'oscura e sconosciuta trama, una sorta di forza soprannaturale. A decisione presa, il concetto viene ribadito, ancora una volta rispettando lo schema per cui l'uomo è ridotto a complemento oggetto, essendo il soggetto dell'azione una forza che agisce su di lui: "Un presentimento - o era solo speranza? - di cose nobili e grandi lo aveva fatto rimanere lassù [...]"⁶⁰⁵ D'altra parte l'intera struttura del capitolo che inizia dopo la decisione di Drogo sembra confermare questo aspetto sia dal punto di vista concettuale che sintattico: il capitolo è infatti scandito dalla presenza in anafora del termine "Abitudine" posto ad inizio frase, senza articolo, presentandola

⁶⁰³ D. Buzzati, *Il deserto dei Tartari...*, cit., p.62.

⁶⁰⁴ *Ivi*, p.37

⁶⁰⁵ *ivi*, p.66

dunque, ancora un volta, come una sorta di forza magica, evidenziando come fossero le varie situazioni, persone, cose a cui ormai Drogo era divenuto avvezzo a trattenerlo alla fortezza.

Ma c'era già in lui il torpore delle abitudini, la vanità militare, l'amore domestico per le quotidiane mura. Al monotono ritmo del servizio, quattro mesi erano bastati per invischiarlo. Abitudine era diventato per lui il turno di guardia [...]. Abitudine erano diventati i colleghi [...]. Abitudine la mensa buona e comoda. [...] Abitudine le gite fatte ogni tanto con Morel al paese meno lontano [...] Abitudine le sfrenate corse a cavallo su e giù per la spianata dietro la Fortezza [...]. Abitudine erano per Drogo la camera, le placide letture notturne, la fessura del soffitto, sopra il letto, che assomigliava alla testa di un turco, i tonfi della cisterna, col tempo diventati amici [...]. Abitudine lo scricchiolio della porta nei periodi di pioggia [...].⁶⁰⁶

Tutto ciò però avviene senza che il protagonista se ne avveda, senza che si accorga che tutto ciò lo sta lentamente incatenando a un luogo dove non vorrebbe stare, così come si non rende conto del tempo che sta trascorrendo.

Tutte queste cose erano oramai diventate sue e lasciarle gli avrebbe causato pena. Drogo però non lo sapeva, non sospettava che la partenza gli sarebbe costata fatica né che la vita della Fortezza inghiottisse i giorni uno dopo l'altro, tutti simili, con velocità vertiginosa. Ieri e l'altro ieri erano eguali, egli non avrebbe più saputo distinguerli; un fatto di tre giorni prima o di venti finiva per sembrargli ugualmente lontano. Così si svolgeva alla sua insaputa la fuga del tempo.⁶⁰⁷

Si noti che non viene fornita alcuna spiegazione supplementare del motivo per cui Drogo “sceglie” di non abbandonare la Fortezza. La decisione è dovuta unicamente all'azione delle forze esterne su di lui. Viene dunque meno il principio di causa-effetto che dovrebbe regolare un'opera di natura “realista”.

È come se la vita dell'uomo fosse retta da una forza superiore, invincibile, che opera su di lui indirizzandone il cammino. L'atteggiamento di passività o di indolente attesa di Drogo è dunque acuito dalla sua posizione sintattica: egli è spettatore del suo destino, non più artefice, agisce in conseguenza di ciò che la realtà compie per tracciare il suo cammino. In questo modo, pur senza configurarsi come romanzo propriamente fantastico, *Il deserto dei Tartari* presenta una peculiare caratteristica del genere.

L'azione fantastica viene fatta derivare da una cosiddetta forza misteriosa (sovranaturale o psichica, progetto metafisico o istinto aberrante, lucidità della follia o dell'ebbrezza, giuoco dell'identificazione o bizzarria del destino), che sostituisce il processo di causalità empirica e ragionevole, proprio del racconto realistico, dove gli eventi dipendono dalla volontà dei personaggi o comunque rispondono a un sistema di leggi naturali razionali, comprensibili e conosciute.⁶⁰⁸

⁶⁰⁶ *Ivi*, p.64-65.

⁶⁰⁷ *Ivi*, p.65.

⁶⁰⁸ N. Bonifazi, *Teoria del fantastico...*, cit., p.55-56.

Da un lato, dunque, l'animazione di luoghi, oggetti, elementi della natura è tesa a creare un'atmosfera di magia attorno al personaggio protagonista, che sembra così agire all'interno di un mondo che ha una propria anima e una propria forza di volontà; dall'altro emerge (e per alcuni versi si può dire che ne consegue) una passività dell'uomo rispetto alla volontà del destino, un'incapacità di reazione, sottolineata anche da una debolezza sul piano sintattico. D'altra parte anche quando Drogo viene costretto a tornare alla Fortezza perché gli viene negato il diritto di trasferimento, egli non si oppone, non tenta di ribellarsi né sceglie di dimettersi. Anzi, torna quasi volentieri, ancora intrappolato da quel senso di noiosa calma garantito dalle "vecchie abitudini."

[...] e sulla faccia non si legge alcun particolare dolore. Non si è ribellato, dunque, non ha dato le dimissioni, ha mandato giù l'ingiustizia senza fiatare, e se ne ritorna al solito posto. Nel fondo dell'animo c'è perfino la pavida compiacenza di avere evitato bruschi cambiamenti di vita, di poter rientrare tale e quale nelle vecchie abitudini.⁶⁰⁹

L'agentività delle forze esterne all'uomo emerge chiaramente da questa analisi, anche in virtù del meccanismo sintattico evidenziato. Esse possono essere generate dall'uomo stesso, provenire da dentro al suo animo, come appunto la forza delle abitudini o la speranza di un grande scontro; oppure possono giungere dall'esterno sotto forma delle incontrollabili forze che governano il mondo come lo scorrere del tempo o la morte stessa. In tutti i casi, il personaggio sembra non poter far altro che piegarsi al loro occulto volere, comportarsi in maniera apparentemente irrazionale perché quindi non dalla sua volontà ma da qualcos'altro. Per questo motivo, oltre che per l'esistenza degli altri fallimenti di presenza e di assenza già precedente rilevati, riteniamo che nel *Deserto* l'atmosfera che emerge dall'opera sia estremamente connessa all'*eerie*. "La prospettiva dell'*eerie* ci può dare accesso alle forze che governano la realtà ordinaria ma che sono normalmente nascoste, così come a spazi del tutto al di là della realtà ordinaria. È questa liberazione dall'ordinario, questa fuga dai confini di ciò che normalmente consideriamo realtà che spiega almeno in parte il fascino speciale dell'*eerie*."⁶¹⁰

2.4.2 L'assassino di Angustina

Un'ulteriore conferma della potenza degli attanti naturali nell'opera la si può trarre dall'episodio della morte di Angustina e dal confronto con il sogno premonitore di Drogo. Tanto nel sogno quanto

⁶⁰⁹ D. Buzzati, *Il deserto dei Tartari...*, cit., p.137

⁶¹⁰ M. Fisher, *Op.cit.*, p.13

nella spedizione che porta alla morte del collega di Drogo si ritrova una forte insistenza sulla dimensione aerea e sull'azione dell'aria e del vento in generale. Si può infatti notare come il freddo vento della montagna appaia, in ultima analisi, come responsabile della sua morte, quasi come vero e proprio assassino del cagionevole tenente. “Angustina *si sentiva ghiacciato dal vento*. Mentre il capitano si era seduto fra due pietroni che facevano da riparo, lui prendeva l'aria in pieno nelle spalle. “Questa volta mi ammalo” pensava.”⁶¹¹

Poco oltre: “Angustina si sedette sopra un sassone con compostezza, sebbene tremasse al *vento* che gli gelava il sudore.”⁶¹² Emblematico che al vento venga attribuita una connotazione malvagia e che la sua azione sia associata ad un respiro, quasi fosse vivo e agisse deliberatamente a fin di male: “Un vento *cattivo* saliva dal vallone e lo si sentiva ansimare entro le crepe della montagna.”⁶¹³ Anche il Maggiore Matti si rende conto che è il vento l'elemento dal quale Angustina dovrebbe cercare di sottrarsi: «Tenente, butti via quelle carte venga qua sotto, che si è riparati dal vento.»⁶¹⁴ L'insistenza sul concetto è evidente e, per evidenziarlo ulteriormente, l'autore crea una sorta di montaggio alternato che riprende, in lunghe parentesi, il sogno premonitore avuto da Drogo nel capitolo undicesimo, in cui veniva appunto descritta la dipartita in cielo del tenente malato. Nel sogno la morte di Angustina era associata a diversi fattori aerei ed eterei: giungendo alla sua finestra con una portantina che “si sosteneva nell'aria come appesa a fili invisibili”⁶¹⁵, alcuni spiriti “simili a un pannello di spuma”⁶¹⁶ prelevano Angustina dal suo balcone “per sollevarsi quindi nel cielo, in direzione della luna.”⁶¹⁷ Infine: “Il grappolo di fantasmi si disciolse in un ondeggiamento di veli, la fatata carrozza mosse dolcemente per partire.”⁶¹⁸ Quando, al momento della spedizione in montagna per la delimitazione dei confini, Angustina, malato, sta per soccombere alle intemperie che infieriscono sulla sua condizione, le immagini eterree del sogno vengono proposte nuovamente, sommandosi così alla violenza e alla cattiveria esercitata dal vento: “La schiena appoggiata a un sasso, il tenente si abbandonò con moto lento all'indietro, una sonnolenza strana lo stava invadendo. (E verso il palazzo nella notte di luna, avanzava per l'aria un piccolo corteo di altri spiriti che trascinarono una portantina.)”⁶¹⁹ E ancora:

«Tenente! si decida! Venga qua sotto, se rimane lì non può resistere, finirà congelato. Venga qua sotto che Toni ha costruito una specie di muretto.» «Grazie, capitano» disse con fatica Angustina

⁶¹¹D. Buzzati, *Il deserto dei Tartari...*, p.107.

⁶¹² *Ivi*, p.106.

⁶¹³ *Ivi*, p.108.

⁶¹⁴ *Ivi*, p.115.

⁶¹⁵ *Ivi*, p.70.

⁶¹⁶ *Ivi*, p.71.

⁶¹⁷ *Ibidem*.

⁶¹⁸ *Ibidem*.

⁶¹⁹ *Ivi*, p.114.

e riuscendogli troppo difficile parlare, alzò lievemente una mano, facendo un segno, come a dire che non importava, che erano tutte sciocchezze senza il minimo peso. (Alla fine il capo degli spiriti gli rivolse un gesto imperioso e Angustina, con la sua aria annoiata, scavalcò il davanzale e si sedette graziosamente nella portantina. La fatata carrozza mosse dolcemente per partire).⁶²⁰

Poco oltre: “Cessata la neve, il vento mandava lamenti fra le rupi, molinava un polverio di ghiaccioli, faceva oscillare le fiammelle fra i vetri delle lanterne. Angustina pareva non lo sentisse, se ne stava immobile, appoggiato al pietrone, gli occhi fissi ai lumi lontani della Fortezza.”⁶²¹ Infine:

Per qualche minuto non si udì che il grido rauco del vento. Anche i soldati, riuniti a mucchi sotto le rocce per stare più caldi, avevano perso la voglia di scherzare e lottavano in silenzio col freddo. Come il vento ebbe una pausa, Angustina rialzò di qualche centimetro il capo, mosse adagio la bocca per parlare, gli uscirono soltanto queste due parole: «Bisognerebbe domani...» e dopo più nulla. Due parole soltanto e così fioche che neppure il capitano Monti si accorse che lui aveva parlato. Due parole e la testa di Angustina si ripiegò in avanti abbandonata a se stessa.⁶²²

In ultima analisi, sembra che si possa attribuire al vento la responsabilità della morte di Angustina, almeno dal punto di vista strettamente pratico. Se è vero che le condizioni di salute del tenente erano già compromesse e che l’atteggiamento di sfida del maggiore Matti certo non ha aiutato, è pur vero che l’attante che più di tutti sembra agire al fine di uccidere Angustina è proprio il vento. Il sogno premonitore acquisisce così un ulteriore valore di conferma: non solo Angustina è morto, ma è portato via nell’aria e dall’aria, dall’azione di un *vento cattivo* (o da *fluttuanti spiriti*) che ne causano la prematura dipartita. Si potrebbe pensare a una semplice insistenza sulle avverse condizioni meteorologiche se non si conoscesse l’importanza che il vento può assumere nell’opera buzzatiana: nel *Segreto del Bosco Vecchio* è proprio il terribile vento Matteo a ricevere l’ordine (poi non portato a termine) di uccidere il giovane Benvenuto. Nel romanzo giovanile dell’autore, il vento è visto come forza quasi indomabile, capace di agire tanto in maniera benevola quanto in modo malvagio, dotato di sensibilità e intelligenza al pari degli uomini. Certamente nel *Deserto* la personificazione, come detto, è ridotta e smorzata (si noti comunque che in precedenza al vento era stata attribuita una specie di voce umana: “Il vento che faceva oscillare il lunghissimo getto, il misterioso gioco degli echi, il diverso suono delle pietre percosse ne facevano una voce umana, la quale parlava parlava: parole della nostra vita, che si era sempre a un filo dal capire e invece mai.”⁶²³). Soprattutto, esso sembra dotato di una propria forza agente, il suo suono, lungi dell’essere mero rumore, è ricco di valore semantico, per quanto, ancora una volta, incomprensibile all’uomo: “Benché trionfasse la notte, il vento cominciava a soffiare fra le merlature *portando ignoti*

⁶²⁰ *Ivi*, p.116.

⁶²¹ *Ivi*, p. 116..

⁶²² *Ivi*, pp. 116-117.

⁶²³ *Ivi*, p.68.

messaggi, benché dentro alla ridotta si ammucciasse dense le tenebre e l'aria fosse umida e ingrata, ‘in complesso io sono molto contento e sto bene’ scriveva Giovanni Drogo.⁶²⁴, mentendo alla madre.

Il vento si configura allora come forza attante, elemento naturale dotato di una propria agentività e intenzionalità, come l’aggettivazione ad esso relativa sottolinea. Il gran numero di occorrenze riscontrate nel capitolo relativo alla morte di Angustina permette d’identificarlo come uno dei principali responsabili della morte del tenente, quasi il suo assassino materiale, si potrebbe dire. Tale elemento di unisce dunque al gran numero di forze esterne che agiscono sui personaggi del *Deserto dei tartari*, completando il quadro della costruzione di un’*agency* quasi-magica che imprigiona molti soldati tra le mura della Fortezza, in una vana attesa che si compia un destino glorioso.

2.5.1 L’azione degli attanti in *Un amore*

Più complessa è l’individuazione di un analogo meccanismo all’interno di quello che è l’ultimo e più “realista” romanzo dello scrittore bellunese. Un primo punto d’interesse rispetto alla nostra analisi è dato dal fatto che l’amore stesso si presenta di fatto come forza irrazionale e incontrollabile che costringe Antonio Dorigo al triste inseguimento, sempre insoddisfatto, della donna amata. Non è infatti espressione della sua volontà questo attaccamento verso la giovane prostituta Laide, anzi, la forza dell’amore lo prende suo malgrado. “[...] no no, basta! era assurdo era pazzesco che cosa in fondo gliene fregava di cosa facesse quella ragazzina dove andasse e con chi? era una delle tante non aveva mica intenzione un uomo come lui alla sua età di incastrarsi con una simile [...]”.⁶²⁵ Il suo amore è una malattia, egli non può nulla perché semplicemente ne è affetto e non può che accusarne i sintomi. Infatti, quando il tormento sarà finito, egli si dichiarerà “guarito”. Anche la sua guarigione, per altro, sembra indipendente e anzi contraria alla sua volontà:

Silenzio, il cuore non rimbomba più, solo sfilacciamenti di fumo qua e là. La guarda. Si domanda: potrebbe ancora farmi impazzire? Gli sembra di no. Se per due tre giorni non si facesse più trovare impazzirei? Gli sembra di no. Se sapessi che è stata in letto con un altro, impazzirei? Gli sembra di no. *Ahimè, guarito*. E non c’è più l’inferno. Lei è qui accanto addormentata. Ma allora dovrei essere felice. Sono felice? No. Stanchezza, vuoto, malinconia, una di quelle malinconie gigantesche che lo prendevano da ragazzo in sul far della sera.⁶²⁶

⁶²⁴ *Ivi*, p.45.

⁶²⁵ *Id.*, *Un amore*, cit., p.30.

⁶²⁶ *Ivi*, p.109 (corsivi nostri).

L'impostazione realistica dell'opera sfuma allora verso un'assenza di razionalità da parte dell'uomo, dominato ancora una volta da forze incontrollabili, sebbene la loro esistenza sia cosa nota e normale, non sovranaturale. Cionondimeno all'impianto realistico sembra sovrapporsi uno schema analogo a quello visto nel *Deserto* in virtù delle forze che agiscono sul personaggio. Nota infatti Al Khos che "même *Un amore*, qui pourrait sembler d'un réalisme impitoyable, est à classer parmi les modèles magiques: ce roman veut aussi symboliser l'inconsistance de l'homme face aux forces surnaturelles, comme celles de l'amour"⁶²⁷ Analoga la lettura di Vanelli, secondo cui l'impossibile conciliazione tra i due personaggi è dovuta al fatto che Laide non è vista da Antonio Dorigo come una persona con la quale relazionarsi bensì come corpo sul quale proiettare le più recondite fantasie del suo inconscio:

Tutto questo accade (anche qui, come nel racconto precedente) perché Antonio nelle sue oniriche fantasie ha elevato la ragazza a simbolo di «altro», caricandola di segni e funzioni eteronome; ha mistificato Laide riversando su di lei i suoi desideri repressi, le sue pulsioni nascoste e le sue frustrazioni (la sua "ombra"); ha proiettato sul suo corpo l'inconfessabile e l'indicibile, cioè il proprio doppio, innamorandosi pazzamente delle sue stesse ossessioni incarnate nella ragazza, fino a crearsi un senso di colpa da spiare (con quella stessa masochistica volontà di autopunizione e autopurificazione che abbiamo già notato nel racconto precedente, qui però elevata a un'ennesima potenza). Laide allo sguardo alterato dell'amante si trasforma in un fantasma inquietante: è l'icona che rappresenta la manifestazione dell'ignoto e del rimosso, ossia della parte morbosa e sensuale dicotomica all'immagine ufficiale, perbene di Antonio (e, diciamolo, del suo autore); è un elemento perturbante, che apparendo risveglia un universo di emozioni, di pulsioni, di intuizioni profonde che turbano e affascinano, aprono vertigini e creano il presentimento inquietante di addentrarsi in regioni sconosciute.⁶²⁸

D'altra parte è celebre il pensiero di Montale sull'opera, il quale, con parole sempre ben calibrate e precise, si oppone alla linea che vedeva in *Un amore* un momento di svolta narrativa per Buzzati. Pur riconoscendo una buona dose di novità, il poeta riscontra un filo rosso che collega il romanzo alla produzione più chiaramente "magica": Perciò non mi riesce di stabilire una vera differenza tra il mondo dei suoi libri magici e il romanzo dei suoi tormenti milanesi. Il guanto si è rovesciato, ma resta pur sempre lo stesso guanto."⁶²⁹

È proprio in quest'ottica che assume importanza il legame intertestuale già messo in evidenza nel precedente capitolo con le "giacche vuote" riportanti i titoli *Un amore* e *Laide*: di fronte alla potenza sprigionata dall'attrazione erotica, vero e proprio attante che esercita sull'uomo la sua potenza straordinaria, il volere e la personalità individuali svaniscono, l'uomo viene annientato,

⁶²⁷ M. Al Khos, *Le fantastique dans l'in vraisemblable magique et transcendant*, in "Cahiers Dino Buzzati", 7, 1988, Paris, Association internationale des Amis de Dino Buzzati, pp.248-263, p. 257.

⁶²⁸ P. Vanelli, *Op.cit.*, p.98.

⁶²⁹ E. Montale, *Un amore*, in Id., "Il secondo mestiere. Prose 1920-1979", a cura di G. Zampa, t. II, Milano, Mondadori, 1996, pp. 2566-257: p.2569.

diviene materia evanescente, uomo svuotato di se stesso, così come Drogo è svuotato dalla malia della fortezza e dalla forza del regolamento. Entrambe prive di fondamenti razionali, queste forze sottomettono l'uomo al loro volere, la cui logica è sconosciuta. Tutto ciò fa dunque assumere al testo una tensione *eeire*, poiché come afferma Fisher le forze dell'inconscio sono da ascrivere a quei fallimenti di presenza o di assenza che generano questa sensazione:

A un altro livello, non è forse vero che Freud già molti anni ha già dimostrato che le forze che governano la nostra psiche possono essere concepite come dei fallimenti di presenza - l'inconscio stesso non è forse pensabile in questo modo? - e dei fallimenti di assenza (le varie pulsioni o compulsioni che intervengono dove invece dovrebbe operare il nostro libero arbitrio)?⁶³⁰

In *Un amore* ciò non riguarda solo Dorigo ma anche la sua amata "antagonista": nel finale del romanzo l'atteggiamento di Laide muta radicalmente e da ninfa incontrollabile si trasforma in docile giovane donna desiderosa di diventare madre. Il cambiamento viene descritto come l'intervento di forze ignote che hanno agito su di lei in termini che sembrano rifarsi chiaramente all'inconscio freudiano:

Eccola dunque la ragazzina tremenda e senza cuore che doveva portarlo alla rovina. Che cosa le è successo? Chi l'ha cambiata? Che cosa le ha fatto nascere quel desiderio così diverso dal frastuono dei "nights" e dagli amori a pagamento? Nessuno l'ha cambiata, è sempre stata così, i loschi miti fra cui era andata marciando - ambigua e crudele selva - non le appartenevano. *Trasmessi per recondite vie da antiche vene di sangue, in lei stavano nel fondo dell'animo i desideri per le gioie semplici ed eterne*, domestiche, rassicuranti, banali forse, che sono il sale della terra. D'improvviso il mondo segreto e peccaminoso e scellerato che stava dietro alla Laide, da cui lei pareva uscita, non esiste più, non è mai esistito?⁶³¹

È inoltre da notare che in entrambi i romanzi anche l'allucinazione interviene a intaccare sensibilmente lo sguardo razionale nel personaggio. Se nel *Deserto* essa si presenta nel momento in cui Drogo potrebbe abbondare la Fortezza ma vi rinuncia incantato dal prodigio delle mura, come visto, in *Un amore* l'allucinazione si associa invece alla forza della gelosia.⁶³²

Si tratta dunque in entrambi i casi di un'exasperazione delle forze irrazionali che agiscono sui personaggi: la malia della Fortezza per Drogo e il mostro della gelosia amorosa per Dorigo. In

⁶³⁰ M. Fisher, *Op.cit.*, p. 14.

⁶³¹ D. Buzzati, *Un amore...*, cit., p.107.

⁶³² Cfr. J. Onimus, *Réalité et fantasme dans Un amour*, "Cahiers Dino Buzzati", 5, cit., 1982, pp. 87-97.

particolare, in relazione al tipo di allucinazione provato da Dorigo a causa della sua gelosia patologica, generatrice dei più orribili scenari, si è parlato di *fantastico vissuto*.⁶³³

A questa prima osservazione di carattere generale vorremmo aggiungerne una più specifica, relativa a un episodio particolarmente rilevante nella trama soprattutto in relazione all'azione delle forze esterne sull'uomo. Nel capitolo XVIII si assiste ad un dialogo tra l'uomo e la natura che rappresenta il momento di maggior frattura del paradigma di realtà all'interno del romanzo. Si tratta del momento in cui Antonio Dorigo sfreccia in autostrada per andare a prendere, su suo ordine, l'amata Laide a Modena. Oltre a configurarsi come situazione caratteristica del *fantastico trasparente*, l'analisi di tale passaggio permetterà anche una riflessione sul diverso senso dell'attesa che si riscontra in *Un amore* e nel *Deserto dei Tartari*.

In primo luogo va evidenziato il cambiamento di ambientazione dell'ultimo romanzo rispetto ai precedenti: dopo quattro opere le cui storie si svolgevano sempre lontane dalla città, in situazioni in cui, come visto, la natura ha un particolare ascendente sui personaggi, in *Un amore* viene rappresentato il caos dell'odierna metropoli, in cui è facile perdere l'orientamento e non trovare l'oggetto della propria ricerca.⁶³⁴ Allontanandosi dalla dimensione urbana di una Milano labirintica, nel viaggio verso Modena Dorigo si trova per la prima volta immerso nella natura: le montagne gli appaiono in lontananza e ai lati all'autostrada che percorre vi sono lunghe file di pioppi. "Intorno. Non case, non fattorie, non colonnette di benzina come sulle strade solite. La campagna deserta. Prati fumiganti di nebbia e in fondo i lunghi schieramenti regolari di pioppi altissimi a quinte successive che si perdevano nelle lontananze."⁶³⁵

Viene dunque specificato che non solo Dorigo si trova in aperta campagna, ma anche che attorno a lui nessuna forma di urbanizzazione è presente. Egli è immerso nella natura. Proprio in virtù di ciò, è possibile che avvenga per il protagonista, ancora una volta, un momento epifanico: è la natura, in quella campagna desolata e lontana da qualsiasi forma di urbanizzazione, a volersi rivolgere a lui:

Poi gli parve che nel loro moto, corrispondente in senso inverso allo spostamento della macchina, i filari dei pioppi intendessero dirgli una cosa. Sì, la fuga degli alberi - intreccio fluido e cangiante di prospettive in una duplice rotazione della campagna a perdita d'occhio - aveva assunto una speciale intensità di espressione come quando uno sta per parlare.⁶³⁶

⁶³³ Cfr. G. Ganne, *Un amour: le fantastique vécu*, in "Cahiers Dino Buzzati", n.2, 1978, Paris, Robert Laffont, pp. 37-51.

⁶³⁴ La Milano di *Un amore* è stata spesso associata all'immagine del labirinto. Si veda M.H. Caspar, *L'espace imaginaire dans les romans de Buzzati...*, cit., In particolare *L'espace labyrinthique: une obsession buzzatienne*, pp. 207-2213; G. Barberi Squarotti, *L'ora dell'alba e la città*, in *Il pianeta Buzzati*, Atti del Convegno Internazionale di Feltre e Belluno, 12-15 ottobre 1989, a cura di Nella Giannetto, Arnoldo Mondadori, Milano 1992, pp. 151-174.

⁶³⁵ D. Buzzati, *Un amore...*, cit., p.47.

⁶³⁶ *Ivi*, pp.47-48.

Proprio come la campagna bellunese immersa nella luce del *Plenilunio*, il tratto di autostrada percorso da Dorigo sembra emanare una volontà di esprimersi, tendendo inoltre verso una personificazione data dalla “speciale intensità di espressione”.

Si tenga inoltre presente che anche la velocità dell’automobile contribuisce a creare nel personaggio un tipo di percezione del tutto particolare in quanto essa, come spiega Emanuele Zinato, “determina nuove forme di esperienza percettiva”, e ciò può dunque comportare un “sovertimento del rapporto fra uomo e dimensione spazio temporale.”⁶³⁷ In questo caso il segreto del mondo sembra addirittura svelarsi all’uomo. Si tratta dell’intuizione del segreto della natura, per quanto venga comunque specificato che ciò si limita alla parte *visibile* del mondo:

Di colpo egli capì ciò che dicevano, capì il significato del *mondo visibile* allorché esso ci fa restare stupefatti e diciamo "che bello" e qualcosa di grande entra nell'animo nostro. Tutta la vita era vissuto senza sospettarne la causa. Tante volte era rimasto in ammirazione dinanzi a un paesaggio, a un monumento, a una piazza, a uno scorcio di strada, a un giardino, a un interno di chiesa, a una rupe, a un viottolo, a un deserto. Solo adesso, finalmente, si rendeva conto del segreto. Un segreto molto semplice: l'amore.⁶³⁸

Dorigo si configura allora come l’unico personaggio buzzatiano ad arrivare a comprendere il segreto del mondo (visibile), oggetto e titolo dell’ultimo romanzo buzzatiano. O meglio, come viene specificato, tale segreto consisterebbe non nell’amore stesso bensì nell’attesa e nel presentimento di tale amore contenuto in ogni cosa:

Che interesse avrebbe una scogliera, una foresta, un rudere se non vi fosse implicata una attesa? E attesa di che se non di lei, della creatura che ci potrebbe fare felici? Che senso avrebbe la valle romantica tutta rupi e scorci misteriosi se il pensiero non potesse condurci lei in una passeggiata del tramonto tra flebili richiami di uccelli?⁶³⁹

Tuttavia la visione che emerge infine da questa rivelazione è di stampo pessimistico. Non è verso un amore felice che tutto tende: il presentimento d’amore è presentimento di sciagura e quasi mortifero:

E il fatto universale della poesia? Come mai tanti paesaggi, selve, giardini, spiagge, fiumi, alberi, crepuscoli nei versi alla donna amata? Perché nella natura, i poeti, più ancora degli altri riconoscono il *riferimento fatale*. Le torri antiche, le nuvole, le cateratte, le enigmatiche tombe, il singhiozzo della risacca sullo scoglio, il piegarsi dei rami alla tempesta, la solitudine dei greti nel pomeriggio, tutto è un’indicazione precisa a lei, la donna nostra, *che ci incenerirà*.⁶⁴⁰

⁶³⁷ E. Zinato, *Automobili di carta*, Padova, Padova University Press, 2012, pp.12 e 16.

⁶³⁸ D. Buzzati, *Un amore...*, cit., p.48.

⁶³⁹ *Ibidem*.

⁶⁴⁰ *Ivi*, p.49.

Tramite questa fredda consapevolezza si può allora spiegare anche il finale del capitolo, che racchiude, per certi aspetti, il senso dell'intero romanzo. Dorigo non corre verso Laide animato da speranza, egli sa bene che il suo viaggio non farà altro che alimentare il suo tormento. Ecco allora che il particolare movimento degli alberi su cui si insiste nel capitolo assume un significato profondo: nel rettilineo dell'autostrada gli alberi e la campagna circostante sono rappresentati in continua rotazione:

Via via che lui correva, da una parte e dall'altra *gli alberi ruotavano* concentrandosi in folla verso l'estremità del rettilineo e poi sgranandosi di fianco, mentre altri, più lontani, gli correvano avanti a inserirsi verso l'orizzonte; come se *due immense piattaforme girassero in senso opposto* una a destra, una a sinistra.⁶⁴¹

L'insistenza su tale concetto è evidente: gli alberi spariscono "*ruotando* in due vastissime ali *ricurve*"⁶⁴², in una "*duplice rotazione* della campagna a perdita d'occhio" espressione utilizzata in maniera identica a distanza di poche pagine⁶⁴³. Il movimento degli alberi viene inoltre descritto come "moto", richiamando implicitamente la rotazione del moto terrestre, l'infaticabile giro, sempre uguale a se stesso. Tale movimento rappresenta la condizione di Dorigo, chiuso in un loop dal quale non riesce ad uscire. Che non ci sia speranza di un miglioramento futuro è d'altra parte esplicitato chiaramente dal narratore: "L'espressione degli alberi fuggenti corrispondeva infatti alla condizione del suo amore; il quale era stolto e *disperato*. Egli correva in direzione di lei benché sapesse che laggiù lo aspettavano soltanto nuovi affanni, umiliazioni e lacrime. Ma lui correva a perdifiato ugualmente."⁶⁴⁴ Il termine 'disperato' è qui utilizzato in senso etimologico, ad indicare appunto l'assenza di speranza, l'impossibilità per il personaggio di trovare la felicità in quella relazione. Anche l'espressione "nuovi affanni", richiamando implicitamente quelli passati e promettendone di ulteriori, restituisce l'idea di un circolo impossibile da spezzare.

Può essere utile allora, per comprendere meglio la situazione di Dorigo ed evidenziare anche la differenza della sua condizione di attesa rispetto a quella vissuta dal tenente Drogo nel Deserto dei Tartari, rifarsi agli studi del filosofo Reinhart Koselleck. Lo studioso tedesco, studiando la natura ed il significato dei tempi storici, giunge alla definizione di due macro categorie definite come "spazio dell'esperienza" e "orizzonte delle aspettative". Egli sottolinea la necessità di rifarsi a metafore spaziali per comprendere la dimensione temporale, altrimenti inafferrabile, da cui la scelta

⁶⁴¹ *Ivi*, p.123.

⁶⁴² *Ivi*, p. 126.

⁶⁴³ *Ivi*, p.123 e p.126.

⁶⁴⁴ *Ivi*, p. 127.

delle due definizioni. Mentre la prima può essere uno spazio in cui vengono incasellate le esperienze passate, stabili in quanto certe e ormai trascorse, la seconda si configura come qualcosa da raggiungere e che potenzialmente può non accadere, da cui la scelta dell'analogia con l'orizzonte.

Se si pensa alla condizione di Dorigo ci si rende conto che le due dimensioni proposte da Koselleck tendono a coincidere: ciò che è già stato è destinato a ripetersi, le sue vecchie sofferenze a rincararsi nelle nuove cui va incontro. Più egli cerca Laide, più lei gli sfugge facendolo soffrire, alimentando ancor di più il desiderio di lui, in un circolo vizioso che tende all'infinito.

Non è un caso che il suggerimento che Dorigo immagina gli provenga dai pioppi è un invito ad interrompere il suo viaggio, a fermarsi e invertire la sua traiettoria, cioè a interrompere il loop:

I pioppi della pianura, spostandosi processionalmente, a schiena curva, sembrava che gli dicessero: fermati, uomo, fa' dietro front, non pensare più a lei e seguici, non correre alla tua rovina. Noi ti condurremo al remoto paradiso degli alberi dove esiste soltanto benessere, canto di uccelli e pace dell'animo. Non ostinarti.⁶⁴⁵

Per un attimo Dorigo, persuaso dal discorso dei pioppi, valuta questa possibilità, interrompendo il viaggio e riuscendo così a spezzare momentaneamente il *loop*. È in relazione a questa frattura che i tempi verbali subiscono un'improvvisa alterazione all'interno dello stesso periodo:

Era così persuasivo il loro discorso che a un tratto egli fu preso da un turbamento interiore, *si spostò sulla destra e si è fermato*. Ma nello stesso istante si è fermato anche tutto il paesaggio intorno a perdita d'occhio e a lui dinanzi, in fondo alla deserta pista d'asfalto, il crocchio degli alberi *rimane compatto* e immobile né si scioglie più sgranandosi da una parte e dell'altra.⁶⁴⁶

L'interruzione del viaggio è descritta con un drastico passaggio prima dal passato remoto al passato prossimo, poi addirittura al presente. Quest'ultimo tempo verbale è utilizzato in relazione al "crocchio degli alberi", prima descritto in rotazione. La frattura temporale ha dunque il compito di evidenziare l'interrompersi della rotazione, di cristallizzare spazio e tempo al fine di rappresentare lo spezzarsi del *loop*.⁶⁴⁷ Infatti: "L'evento è l'attimo che spezza il ritmo circolare del tempo, la rivelazione che, illuminando il punto di tangenza tra vissuto circolare [...] e oggettività lineare, fa prendere coscienza del tempo trascorso e getta luce sulla situazione reale dell'uomo."⁶⁴⁸

⁶⁴⁵ *Ivi*, p.49.

⁶⁴⁶ *Ibidem* (corsivo mio).

⁶⁴⁷ Per approfondire l'uso dei tempi verbali si veda il noto H. Weinrich, *Tempus. Le funzioni dei tempi nel testo*, tr.it. M.P. La Valva e P. Rubini, Bologna, Il Mulino, 1978.

⁶⁴⁸ A. Biondi, *Il tempo e l'evento*, cit..., p.148.

Il cambio dei tempi verbali rappresenta così il momento di passaggio dalla continuità del tempo cronologico alla particolarità di quello cairologico, poiché “*Chronos* è il ‘tempo che passa’ o ‘tempo d’attesa’ [...], *kairos* è la stagione, uno spazio di tempo ricolmo di significati”⁶⁴⁹.

Nel finale del romanzo Dorigo si rende conto di essersi mosso “come una pietra legata a una corda e fatta girare”⁶⁵⁰, o “come un cavallo di giostra”⁶⁵¹, due immagini particolarmente emblematiche della condizione di *loop* in quanto sia la pietra che il cavallo compiono una sorta di ossimorico movimento immobile. L’ultimo capitolo sembra insistere molto su questo aspetto e già Jean Lacroix ha evidenziato l’insistenza nelle ultime righe del romanzo sul verbo ‘ricominciare’, sostenendo che il finale: “[...] riafferma il mito dell’eterno ritorno affidato ben due volte al verbo ricominciare, usato al presente, poi al futuro.”⁶⁵² La giusta osservazione può essere estesa all’intero capitolo, nel quale tale verbo ricorre in ben cinque occorrenze, spesso con tempi verbali differenti. Nel primo caso, esso è riferito direttamente a Dorigo (“E non ha provato rimorso e vergogna, semplicemente *ha ricominciato* a respirare e a vivere”⁶⁵³); nel secondo, al medesimo tempo verbale, ha per soggetto la relazione tra i due (“La storia è ricominciata lentamente e di quello che era successo né lui né lei parlavano.”⁶⁵⁴). Più interessante è la terza occorrenza:

Felice? Per la prima volta dopo un tempo che a pensarci pare sterminato è cessato quel tormento in corrispondenza dello sterno, non c’è più quel palo di ferro rovente confitto poco sotto lo stomaco, proprio come quel mattino che al risveglio si era illuso di essere guarito ma poco più di un’ora dopo mentre attraversava i giardini, di colpo *era ricominciato* l’inferno. Anche stavolta *si ripeterà* la delusione? No, dal sonno di lei così abbandonato e confidente viene a lui un senso di pietà e di pace, una specie di invisibile carezza.⁶⁵⁵

Sfruttando ancora i ragionamenti di Kermode, potremmo dire che tale momento si configura come interruzione della linearità del tempo, in favore di una *crisi* che rappresenta un tempo denso di significato, esso rappresenta cioè il passaggio da *chronos* a *kairos*. Di più, tale momento rappresenta “quella che gli psicologi chiamano ‘integrazione temporale’, che sarebbe il nostro modo di legare insieme la percezione del presente, il ricordo del passato e l’attesa del futuro in un meccanismo comune. All’interno di questo meccanismo organizzato tutto ciò che era concepito

⁶⁴⁹ F. Kermode, *Il senso della fine*, trad. it., Milano, Rizzoli, 1972, p.62.

⁶⁵⁰ *Ivi*, p.110.

⁶⁵¹ *Ibidem*.

⁶⁵² J. Lacroix, “Il racconto dell’altrove”, in *Il Pianeta Buzzati...*, cit..., pp: 119-218: p.214.

⁶⁵³ D. Buzzati, *Un amore...*, cit., p.107 (corsivo mio).

⁶⁵⁴ *Ibidem*.

⁶⁵⁵ *Ivi*, p.108 (corsivo mio).

come semplice successione acquista i significati di passato e di futuro. Il *chronos*, insomma, diventa *kairos*.”⁶⁵⁶

2.5.2 Orizzonti e speranze

Il momento epifanico vissuto da Dorigo gli permette non solo di comprendere chiaramente la sua condizione passata e presente, ma anche di proiettarsi nel futuro immaginando, senza speranza, un'identica condizione d'infelicità. In ciò risiede una sostanziale differenza con l'attesa di Drogo nel Deserto dei Tartari. A differenza del suo quasi omologo milanese, il tenente Drogo nutre un'attesa carica di speranze. Utilizzando le categorie proposte da Koselleck, possiamo dire che nel caso di Drogo si nota una netta distinzione tra lo spazio dell'esperienza e l'orizzonte delle aspettative, almeno per ciò che riguarda la soggettività del personaggio protagonista. Drogo infatti spera nell'arrivo del nemico, spera cioè che quanto avvenuto fino ai suoi giorni (l'attesa vana del ritorno dei Tartari) non corrisponda a quanto accadrà in futuro. Il suo bagaglio d'esperienza si appoggia inoltre anche su quello delle generazioni passate, per cui l'attesa è stata vana, e dovrebbe dunque ridurre l'orizzonte dell'aspettativa. Nella Fortezza Bastiani regna la presenza delle antiche e collettive frustrazioni, e ciò poiché lo scontro è *sempre* mancato: ““Perché dei Tartari? C'erano i Tartari?”. "Anticamente, credo. Ma più che altro una leggenda. Nessuno deve essere passato di là, neppure nelle guerre passate." "Così la Fortezza non è mai servita a niente?" "A niente" disse il capitano.”⁶⁵⁷

Se su Drogo e su tutti i soldati della Fortezza grava una specie di malattia, ciò è dovuto proprio alla frustrazione della consapevolezza dell'improbabilità dello scontro, cui tuttavia non corrisponde una disillusione. La speranza resta viva, in maniera apparentemente irrazionale, anche se poi nel finale i Tartari sembrerebbero effettivamente arrivare. All'interno della Fortezza Bastiani convivono dunque in modo quasi paradossalmente le due categorie di Koselleck di esperienza e di aspettativa:

L'esperienza è un passato presente, i cui eventi sono stati conglobati e possono essere ricordati. Sia l'elaborazione razionale sia i comportamenti inconsci che non devono, o non devono più, essere presenti alla conoscenza si fondano sull'esperienza. Inoltre, nella propria esperienza è sempre contenuta e conservata anche un'esperienza altrui, mediata da generazioni o istituzioni. [...]

La situazione dell'aspettativa è analoga. Anch'essa è insieme personale e interpersonale; anche l'attesa si compie nell'oggi, è futuro presentificato, tende a ciò che non è ancora, al non esperito,

⁶⁵⁶ F. Kermode, *Il senso...cit.*, pp.42-43.

⁶⁵⁷ D. Buzzati, *Il deserto...cit.*, p.22

a ciò che si può solo arguire e scoprire. Speranza e paura, desiderio e volontà, preoccupazione, ma anche analisi razionale, visione ricettiva o curiosità, intervengono nell'aspettativa, in quanto la costituiscono.⁶⁵⁸

Questo sentimento che potremmo definire di ostinata illusione, di volontà di speranza oltre ogni possibile probabilità razionale, non anima soltanto Drogo ma anche molti altri personaggi buzzatiani. In particolare, le categorie di Koselleck sembrano essere applicabili anche al racconto *I sette messaggeri*: il tempo che i messaggeri impiegano per far giungere i messaggi del principe alla città e viceversa, infatti, aumenta esponenzialmente. Ciò è dovuto, spiega Pier Mario Vello, alla difficoltà dei messaggeri di raggiungere il principe che nel frattempo ha proseguito il suo cammino.

Il passato della casa natale rimane in un certo senso fisso e attingibile, seppure nella sua evoluzione quotidiana. Ma diviene inaccessibile con la grande distanza da colmare prodotta dal mutamento introdotto a causa del peregrinare nelle remote distanze, del progressivo allontanarsi e dell'incessante ricerca di orizzonti nuovi. Se la Storia rimane pressoché dato fisso, compiuto e relativamente accessibile, la mutevolezza del nuovo allarga le distanze e rende lo sforzo ermeneutico via via incommensurabile. I sentimenti e i significati si distanziano non tanto perché il passato muti, quanto per la deriva dei nuovi linguaggi, che se da una parte allargano gli orizzonti, dall'altra distaccano dalla radice a una velocità che penalizza la relazione di prossimità.⁶⁵⁹

Si capisce allora come le due categorie di Koselleck si prestino ad essere applicate a una simile circostanza: non solo l'avanzare del personaggio rispecchia, com'è logico, l'orizzonte delle aspettative, ma anche la dimensione domestica, la casa regia abbandonata per l'avventura, simboleggia lo spazio dell'esperienza, la Storia, in quanto immutato e immutabile.

I paragrafi di questo capitolo hanno fin qui tentato di evidenziare come un cospicuo numero di forze esterne agisca sui personaggi dei romanzi buzzatiani, la cui forza di volontà e capacità d'azione risulta conseguentemente ridotta e in alcuni casi compromessa. Se la strategia sintattica che vede queste forze agire in posizione di soggetto grammaticale del periodo – indicando così anche una loro agentività e intenzionalità – sembra essere una costante, diversi sono invece i generi in cui tale meccanismo si manifesta. Si è infatti mostrato come questa strategia sia presente, in maggiore o minor misura, in tutti i romanzi dell'autore, a prescindere dal genere cui essi appartengono. La trasversalità del fantastico inteso come *modo* permette però di vedere tracce di *fantastico trasparente* in ognuno di essi. L'agentività di queste forze esterne è il fattore

⁶⁵⁸ R. Koselleck, *Futuro passato. Per una semantica dei tempi storici*, Bologna, CLUEB, 2007. pp.304-305

⁶⁵⁹ P.M. Vello, *Confine, senza-confine, monstrum, nei "Sessanta racconti" di Dino Buzzati*, in "L'attesa e l'ignoto. L'opera multiforme di Dino Buzzati", a cura di M. Germani, Forlì, L'arcoliaio, 2012, pp. 61-79: p.66.

discriminante della trasparenza qui intesa: a prescindere dall'origine naturale o sovranaturale di queste forze, ciò che conta è che esse, per il modo in cui sono rappresentate, portano sui binari di una passività del personaggio rispetto agli eventi cui consegue un senso d'irrazionalità dominante nel testo di cui il lettore non capisce bene l'origine. La creazione di questa atmosfera si deve infatti spesso a meccanismi sintattici che di per sé non infrangono il paradigma di realtà, restando piuttosto sul suo confine.

In particolare, lo studio del paesaggio nell'opera buzzatiana fa emergere, tra le altre cose, anche il ruolo che esso può avere come attante all'interno della storia e ciò, in maggiore o minor misura, lo si può evincere da tutti e cinque i romanzi dell'autore (oltre che da numerosi racconti). Anche per questo motivo, come già visto nel precedente capitolo, crediamo che gli studi di matrice ecocritica possano fornire una lente utile ad approfondire un tema che risulta di primissimo piano nell'opera dell'autore. D'altra parte già Daniele nota la volontà di Buzzati di rendere flora e fauna parte integrante della storia attraverso un particolare espediente:

Vale a dire l'uso degli animali secondo una funzione *paraumana*. Non siamo ancora alla vera e propria personificazione, ma già in *Barnabo delle montagne* Buzzati adopera la cornice che recinta le vicende umane (montagne, bestie) con l'intenzione di farne un fattore in grado di incidere nella storia, di alterare il quadro emotivo degli uomini che ne vengono a contatto.⁶⁶⁰

Anche Papiulošková, analizzando l'importanza del paesaggio nella raccolta *Sessanta racconti*, lo ha definito un "elemento accompagnatorio"⁶⁶¹, qualcosa di simile alla definizione di attante qui proposta. Sembra dunque possibile riprendere ed estendere una riflessione di Carla Benedetti, che in merito all'importanza che l'ambiente può assumere in un'opera ha parlato di "sfondo aperto".

La pulsazione dello sfondo [...] non è che un allargamento della cornice con cui si inquadrano gli eventi. Essi vengono colti in un orizzonte talmente ampio da poter prendere dentro, in funzione attiva, anche quel "contorno" di altre vite e di forze inanimate che invece una più stretta cornice separerebbe dall'evento-figura per farlo diventare una semplice quinta. [...] Su tale abisso [del mondo], che è l'unico vero sfondo, non fittizio, non illusorio [...], le vicende umane s'intrecciano a quelle dei vegetali, degli animali (tarli, cicale, mosche, formiche, libellule), delle forze inanimate della natura [...], e la storia culturale dell'uomo non resta separata da quella naturale.⁶⁶²

Il ragionamento, nell'opera buzzatiana, può essere esteso in virtù di quanto finora analizzato. L'autore non si limita ad ampliare il campo visivo, includendo il paesaggio nella storia, bensì tende ad una sua animazione. Non si tratta allora solamente di sfondo aperto ma di *sfondo vivo*, in quanto

⁶⁶⁰ A.R. Daniele, *Ombre femminili...*, cit., p.41 (corsivi dell'autore).

⁶⁶¹ L. Papoušková, *Il paesaggio come elemento accompagnatorio del fantastico in Sessanta racconti di Dino Buzzati*, "Études romanes de Brno", 30, 1, 2009, p. 137-143.

⁶⁶² C. Benedetti, *Disumane lettere. Indagini sulla cultura della nostra epoca*, Roma-Bari, Laterza, 2011, p. 21-46. ,p.25

non di “forze inanimate” si tratta ma appunto dell’animazione di natura, animali, oggetti, elementi astratti⁶⁶³. È questo ciò che vorremmo definire il terzo fattore di trasparenza.

Nel prossimo paragrafo tenteremo di far emergere un concetto strettamente connesso con quanto visto finora. È anche e soprattutto attraverso questi meccanismi infatti che l’autore tenta di far trapelare una realtà più profonda in cui si cerca di svelare (nel suo senso etimologico) il segreto delle cose, l’anima che vi è nascosta. Tale svelamento è sempre parziale perché di fatto impossibile, sicché i piccoli risultati che se ne riescono ad ottenere funzionano spesso come il meccanismo dell’elusione cui si è fatto riferimento in precedenza: mentre si svelano continuano a nascondersi, mentre si confermano continuano a negarsi. Tuttavia è quasi costante il richiamo di questo segreto, come se il maggior appagamento possibile risiedesse nel trovare l’accesso al più intimo mistero del mondo.

La nota distintiva dei racconti è l’innata tendenza a far muovere la realtà attraverso un processo di lievitazione, che fa emergere improvvisamente dalla nuda materialità e dalla lucida oggettività delle cose: presentimenti, rintocchi lontani, squarci di invisibile, in uno scambio continuo tra apparenza di superficie e misteriose verità nascoste. La realtà diviene un abissale serbatoio di messaggi e di simboli, di vibrazioni che sanno d’arcano, di apparizioni, di luci e di suoni che non procedono da questa terra, ma da un continente sommerso, in cui si producono e da cui affiorano misteriosi segnali, per cui la *storia narrata non è altro che lo svelamento di una storia sommersa*, palpitante tra le righe del testo.⁶⁶⁴

In questa prospettiva, risulta fondamentale l’analisi del concetto di soglia, poiché è attraverso di esso che si comprende appieno il modo in cui si configura la possibilità di accesso e la negazione ad una realtà che può apparire come *altra* o come più profonda. Nel prossimo paragrafo analizzeremo dunque il modo in cui emerge il concetto di soglia e l’importanza che esso assume in relazione al fantastico trasparente buzzatiano.

⁶⁶³ Daniele ha parlato in termini analoghi del ruolo della malattia all’interno dell’opera buzzatiana, vista appunto come “morbo agente”: «La malattia di Planetta sposta di volta in volta il *focus* della narrazione [...]. La sottolineatura data al lettore della condizione di malato corrisponde ai tre momenti chiave del racconto: la certificazione che la malattia ostacola il lavoro e il sostentamento fuori di città; la decisione di provare il colpo che restituirebbe il glorioso brigante all’onore delle prodezze di un tempo, mortificando i patrimoni frutto del sistema legale cittadino; infine, l’impossibilità di allevare giovani briganti contro le truppe della capitale. La febbre di Planetta è, insomma, lo strumento col quale Buzzati scansiona il motivo geosociale già introdotto coi *Sette messaggeri*, il racconto eponimo che apre la serie del ’42 e che, in una certa misura, ricapitola i caratteri della sua prima narrativa: la volontà di tenersi lontano dalla città, il sospetto che essa rovini la percezione delle cose e che al di là delle sue mura si estenda una vasta e ignota natura». Per approfondire si veda A.R. Daniele, *Forme patologiche nella scrittura di Dino Buzzati: il morbo come agente narrativo*, in *Natura Società Letteratura*, Atti del XXII Congresso dell’ADI - Associazione degli Italianisti, Bologna, 13-15 settembre 2018, a cura di A. Campana e F. Giunta, Roma, Adi editore, 2020, pp.1-9.

⁶⁶⁴ P. Vanelli, *Op.cit.*, p.85

3.1 Il fantastico della soglia

3.1.1 L'importanza della soglia

Il meccanismo stilistico-sintattico evidenziato è teso a creare un ambiente vivo pur senza marcare una netta frattura con il paradigma di realtà. È, questa, una volontà dell'autore che si ritrova anche altrove e che la critica ha più volte sottolineato. Si parla infatti spesso di “un fantastico quotidiano”, in cui l'allontanamento dal paradigma di realtà avviene in maniera quasi impercettibile. Già secondo Zangrandi: “La narrazione fantastica del Novecento si nutre continuamente di elementi provenienti dal quotidiano, di cui sottolinea le contraddizioni, esamina ordine e disordine, porta la descrizione fino a un punto in cui i confini con la realtà si fanno labilissimi.”⁶⁶⁵

Anche Gramigna ha proposto osservazioni simili, parlando a tal proposito di un “minimo fantastico”⁶⁶⁶, in cui “il fuori norma sembra prodursi *malgré soi*”⁶⁶⁷ È, questa, una peculiarità della poetica buzzatiana che è già stata messa in luce anche da Lagoni Danstrup:

Molto spesso i suoi racconti hanno inizio da un normale aspetto o momento della vita di ogni giorno e con mezzi linguistici raffinati egli si impadronisce del lettore e lo conduce in un mondo al limite fra la cosiddetta realtà e il fantastico, senza che il lettore si accorga che il mondo reale è già lontano.⁶⁶⁸

Proprio perché si tratta di un fantastico che gioca con le zone di confine, la rappresentazione dello spazio liminare sembra poter essere interpretata come metafora del particolare modo in cui il fantastico emerge nell'opera di Buzzati, e d'altra parte la sua importanza all'interno della produzione dell'autore è evidente. Se è vero che le situazioni caratteristiche del fantastico si svolgono spesso al limite tra verosimile e inverosimile, è però nella particolarità nel trattare le situazioni di confine, intese non tanto in senso geografico quanto in senso metaforico e, come si vedrà conoscitivo, che emerge una delle caratteristiche più peculiari del fantastico buzzatiano. L'autore sembra porre su tale concetto uno sguardo nuovo e differente, in cui la soglia sembra dilatarsi diventando non una linea di confine bensì un'area, una zona abitabile. Si evidenzierà nel presente paragrafo come, più che proporre un attraversamento della soglia, Buzzati tenda spesso ad operare una dilatazione della soglia stessa, lasciando che la trama resti in bilico tra uno strano realismo e un fantastico smorzato.

⁶⁶⁵ S. Zangrandi, *Cose dell'altro mondo*, Bologna, Archetipolibri, 2016, p.44.

⁶⁶⁶ G. Gramigna, *Prefazione a Dino Buzzati. Romanzi e racconti*, Mondadori, Milano, 1975, p.XVI.

⁶⁶⁷ *Ibidem*.

⁶⁶⁸ A. Lagoni Danstrup, *Buzzati e Calvino: due scrittori e due concezioni del fantastico*, in *Il pianeta Buzzati: atti del convegno internazionale, Feltre e Belluno, 12-15 ottobre 1989*, a cura di Nella Giannetto Milano, Mondadori, 1992, p. 143.

Se nel *Deserto dei Tartari* tutto si svolge come se stesse per succedere qualcosa, come visto nel precedente capitolo, non è solo per il potere evocativo della vuota pianura del nord e per le suggestioni che provengono dalle prodigiose mura della fortezza: la Fortezza Bastiani è situata ai confini del regno, su una frontiera che delimita due aree non meglio definite ma che sono certamente separate da un confine, come viene esplicitato nel romanzo.⁶⁶⁹ Non solo la pianura desertica ma anche la presenza delle montagne sottolineano l'importanza della zona liminare e l'attenzione dell'autore verso il concetto di confine:

La verticalità della montagna ha pertanto una proiezione orizzontale a essa perpendicolare nell'infinita distesa desertica. Entrambi sono spazi di confine, luoghi che delimitano l'opposizione tra la vita banale della quotidianità e quella avventurosa dell'altrove, soglia tra il noto e l'ignoto, spazio liminare in cui può avvenire l'imprevisto capace di restituire senso alla vita intera.⁶⁷⁰

Situarsi alla frontiera significa essere costantemente esposti al potenziale confronto con l'altro e ciò accresce il suo valore evocativo. C'è chi ha voluto definire la sensazione che si prova in una tale situazione, certamente geografica ma psicologica, "vertigine dell'attesa".

Proprio perché essa promette i grandi eventi che cambiano la storia, una delle plausibili reazioni a questo è la speranza che accadano da un momento all'altro. Ciò che spinge a non abbandonare la frontiera per il centro, né per ciò che sta oltre, che le conferisce un potere fascinoso e incantatorio, sono la paura e il desiderio. Non è infatti un mistero che di fronte a qualsiasi tipo di limite ci troviamo stretti tra la paura di violarlo e il desiderio di scoprire cosa c'è oltre, finendo quasi sempre per temporeggiare. Questa che definirei "vertigine dell'attesa", è una delle componenti più evidenti del Sentimento della frontiera.⁶⁷¹

Non solo la fortezza Bastiani è posta al confine del regno, trovandosi dunque nella condizione di essere sempre esposta al conflitto con il nemico, ma il nemico stesso si trova, potremmo dire, in una condizione ontologicamente liminare: l'esistenza dei Tartari è sospesa tra realtà e leggenda. Non solo essi potrebbero non presentarsi mai, ma potrebbero addirittura non essere mai esistiti. Il mancato scontro di Drogo con i Tartari è allora innanzitutto il mancato sconfinamento dell'irreale nel reale, la cancellazione del passaggio di soglia, la sua sospensione. Il mancato attraversamento della frontiera, come è stato notato, rappresenta anche una presa di distanza dalla tradizione del

⁶⁶⁹ Tale concetto è ribadito anche dalla spedizione organizzata proprio per andare a delimitare i confini nell'ultimo tratto rimasto non marcato, spedizione nella quale perderà la vita il tenente Angustina.

⁶⁷⁰ M. Badas, *L'allegorismo buzzatiano da Bàrnabo al Deserto*, in "Rthesis. International Journal of Linguistic, Philology and literature", V.4 n.2 (2013), pp.335-355: p.339.

⁶⁷¹ F. Giustini, *Narrativa di frontiera. Fenomenologia di una forma aperta*, Tesi di dottorato in letterature comparate, Università Alma Mater studiorum di Bologna, ciclo XXI, p.48.

meraviglioso, in cui l'eroe, abbandonando la propria dimensione per un mondo *altro*, va a compiere il proprio destino.

Après tout un itinéraire long, pénible, compliqué, tout un labyrinthe, une série d'épreuves, il [le héros] atteint enfin la lisière outre laquelle s'étend le Domaine étrange. Et cette lisière, il la passe, il la franchit. Tel est le canevas habituel des récits merveilleux. De nouveau, Buzzati se sépare de cette tradition. Dans *Le Désert des Tartares*, Giovanni Drogo parcourt, certes, tout un trajet qui le mène au fort Bastiani, à la frontière du royaume tartare. Mais, si, de ce bout du monde, il contemple les landes désertiques du royaume légendaire, les vallées nues, les marécages, le brouillard perpétuel qui cache peut-être de noires forêts, des tours blanches, un volcan, il attendra longtemps l'occasion de pénétrer dans cet univers d'antique légende. *La crête entre les deux mondes, il ne la franchira pas*. Et il sera congédié du fort, sans avoir accédé aux parages mystérieux.⁶⁷²

Rappresentare il mancato passaggio di soglia può essere interpretato come una sorta di dichiarazione di poetica, poiché, appunto, il passaggio di soglia è un vero e proprio *topos* nella letteratura, tanto importante da decidere l'appartenenza a un genere piuttosto che a un altro.

Abbiamo spesso incontrato, nei racconti fantastici che abbiamo letto, esempi di passaggio dalla dimensione del quotidiano, del familiare e del consueto a quello dell'inesplicabile e del perturbante: passaggi di soglia, per esempio, dalla dimensione della realtà a quella del sogno, dell'incubo, o della follia. Il personaggio-protagonista si trova d'improvviso come dentro due dimensioni diverse, con codici diversi a disposizione per orientarsi e capire.⁶⁷³

Nelle più tradizionali trame fantastiche il confine deve essere chiaramente individuabile e deve essere superato affinché avvenga il confronto con un'altra realtà. Infatti "Il fantastico si caratterizza per un'intrusione brutale del mistero nella sfera della vita reale."⁶⁷⁴ Nell'opera buzzatiana, invece, il mistero è spesso costruito sulla possibilità di un'intrusione molto meno chiara, che talvolta anzi non si verifica affatto. Così sembra che anche la nota definizione di Caillois non sia pertinente in relazione al fantastico buzzatiano.

Il sovrannaturale si manifesta come rottura della coerenza universale. Il prodigio diventa un'aggressione proibita, minacciosa, che infrange la stabilità di un mondo le cui leggi erano fino ad allora giudicate rigorose e immutabili. È l'impossibile, che irrompe all'improvviso in un mondo da cui, per definizione, è bandito.⁶⁷⁵

⁶⁷² R. Baurdry, *Buzzati et la tradition du merveilleux*, in "Cahiers Dino Buzzati", n.5, cit, pp. 197-215: p.205. (corisivi nostri)

⁶⁷³ R. Ceserani, *Per una delimitazione...*cit., p.80

⁶⁷⁴ P.-G. Castex, *Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*, Paris, José Cortí, 1951.

⁶⁷⁵ R. Caillois, *Dalla fiaba alla fantascienza* (1966), Roma-Napoli, Theoria, 1991, p. 21. Per approfondire si veda anche R. Caillois, *Au coeur du fantastique*, Paris, Gallimard, 1965.

Questa lacerazione sembra quasi del tutto assente nel fantastico di Buzzati, per lo meno in relazione al corpus che abbiamo deciso di trattare. Forse più vicine alla poetica buzzatiana possono essere considerate le riflessioni di Rosemary Jackson in relazione ai “mondi fantastici”. Secondo la studiosa:

Esso [il fantastico] non inventa delle regioni sovranaturali, ma presenta un mondo naturale rovesciato in qualcosa di strano, qualcosa di “altro”. Diviene “domestico”, umanizzato, abbandonando le esplorazioni trascendentali per le trascrizioni della condizione umana.⁶⁷⁶

Da un lato tale riflessione conferma la tendenza, riscontrabile anche nel fantastico di Buzzati, a non creare un mondo alternativo e soprannaturale, e d'altra parte la dimensione “domestica” cui si allude sembra in linea con la presenza del “quotidiano” nella pagina buzzatiana. Tuttavia il mondo, nel fantastico di Buzzati, non appare rovesciato: l'avvenimento “strano” o “altro” avviene o perché determinate circostanze permettono all'uomo di riuscire a cogliere qualcosa in più rispetto al suo solito, cieco sguardo, oppure proprio per le estreme conseguenze della sua incapacità (l'impossibilità di trovare un confine che diviene viaggio perpetuo d'interminabile durata e di portata ultraterrena).

D'accordo con Gramigna e con Danstrup, diremo allora, in riferimento alle definizioni del fantastico “classico” proposte da Jackson, Castex e Caillois, che per il fantastico di Buzzati non si può parlare né di capovolgimento del mondo né d'irruzione dell'irreale nel reale e nemmeno di frattura con la realtà. Si assiste invece ad un lento scivolamento verso una realtà che, non configurandosi come impossibile aldilà, si presenta come dimensione non altra bensì fusa con la realtà conosciuta, ma più profonda e nascosta rispetto ad essa. Si può sostenere che la volontà di omettere il passaggio di soglia in una trama fantastica sia tanto emblematica da poter mettere in crisi l'appartenenza di un racconto a tale genere, o per lo meno l'appartenenza ad un tipo di fantastico del tutto particolare. Sostiene infatti Lugnani che:

La soglia fra una dimensione ed un'altra, fra identico ed altro, è anche in fin dei conti la soglia fra ciò che è codificato e ciò che non è (non è ancora o non è più) codificato. I segnali di soglia intervengono là dove un certo codice culturale li impone a propria salvaguardia (nella fiaba il codice non li prevede) e a garanzia della propria tenuta.⁶⁷⁷

Proprio per il particolare modo in cui è trattato il tema della soglia e per le implicazioni che ciò ha in termini di appartenenza o non appartenenza ad un dato genere letterario, sembra difficile trovare una definizione esistente della categoria del genere o modo fantastico che possa calzare per

⁶⁷⁶ R. Jackson, *Fantasy. The literature of subversion...* cit., p.43.

⁶⁷⁷ L. Lugnani, *Per una delimitazione...*, cit., p.196.

l'opera buzzatiana. Si vedrà infatti come, oltre a quelle già presentate, anche altre possibili proposte (tra cui quella dell'esitazione di matrice todoroviana) non si adattano al fantastico che emerge dalla pagina dell'autore.

3.1.2 La dilatazione della soglia

Già Matthew Reza, ripartendo da alcune riflessioni di Danstrupp, ha parlato a tal proposito di una “dilatazione del paradigma di realtà”, definizione che sottoscriviamo per il ragionamento qui proposto. Egli evidenzia la presenza di una strategia che consiste in “una dilatazione a punti improbabili o impossibili dei paradigmi di realtà fisici e culturali, in cui un fantastico più sottile rispetto a quello della catastrofe di cui parla Bonifazi prende forma, e in cui il fantastico buzzatiano raggiunge un nuovo livello di concezione.”⁶⁷⁸ Tale “allontanamento” dal paradigma di realtà procede spesso per accumulazione di elementi verosimili che però, tutti insieme, finiscono per risultare inverosimili o quasi. Questo tipo di lettura chiama dunque in causa la questione della soglia poiché pone l'accento sulla sparizione, di fatto, del momento di passaggio da un genere all'altro.

Alcuni esempi riportati dallo studioso dimostrano la presenza di tale meccanismo. Se può risultare verosimile l'imbarazzo provato da due signori nell'incontrarsi nel *Corridoio del grande albergo* in direzione dell'unico bagno comune, per cui essi passano oltre fingendo di recarsi altrove, risulta però molto difficile più difficile credere alla situazione presentata nel finale, con tutti gli usci delle porte occupati da uomini supini che trattengono i bisogni. Emerge così, per accumulazione, il paradosso e lo sconfinamento nell'assurdo, che tuttavia non può essere considerato, in questo caso, fantastico.

Anche il racconto *I topi*, dapprima, presenta il problema dell'infestazione dei roditori come fosse una “semplice”, per quanto grave, questione comune e verosimile. Solo il finale, con la crescita esponenziale del numero di topi e della loro aggressività, sconfinava in un grottesco scenario in cui essi sono ormai i padroni della casa avendo ridotto gli uomini in schiavitù.

L'esempio migliore di sparizione del passaggio di soglia è senz'altro il racconto *I sette messaggeri*. Già Reza considera il racconto come un esempio della dilatazione del paradigma di realtà, facendo notare, giustamente, che la distanza percorsa dal principe-narratore, stando alle sue indicazioni, dovrebbe essere sufficiente a coprire per cinque volte la superficie terrestre. Il viaggio del protagonista alla ricerca dei confini del regno paterno non ha, di per sé, nulla di “inaccettabile” per il paradigma di realtà e nemmeno interviene, a fare da spartiacque, un evento o elemento di

⁶⁷⁸ M. Reza, *Oltre il confine: la dilatazione dei paradigmi di realtà nei racconti fantastici di Dino Buzzati*, in “Italianistica: rivista di letteratura italiana”, XLIV, 3, 2015, Pisa-Roma, Fabrizio Serra Editore, pp.127-140: p. 131

frattura con il realismo da cui il racconto parte. La stranezza del racconto, il suo “allontanamento dal realismo” è lento e progressivo, dovuto al fatto che tale ricerca sembra non finire mai, si estende per un tempo e uno spazio dalle dimensioni parossistiche e diviene dunque una sorta d’infinita ricerca esistenziale, di viaggio verso il nulla. Non c’è, però un discrimine preciso, non c’è un punto di rottura. Il testo tende al “fantastico” attraverso un lento scivolamento, tramite accumulazione (certamente parossistica) di dati perfettamente verosimili, ossia il resoconto dell’estensione esponenziale della distanza dalla Capitale, quel recarsi “ogni volta più in là”. Il confine del paradigma di realtà viene attraversato senza che il lettore se ne accorga, così come il protagonista del racconto ha forse superato i confini senza avvedersene.

Ma quanto più procedo, più vado convincendomi che non esiste frontiera. *Non esiste, io sospetto, frontiera, almeno nel senso che noi siamo abituati a pensare.* Non ci sono muraglie di separazione, né valli divisorie, né montagne che chiudano il passo. Probabilmente varcherò il limite senza accorgermene neppure, e continuerò ad andare avanti, ignaro.⁶⁷⁹

O forse, appunto, un netto confine tra realismo e fantastico, nella narrativa buzzatiana, non esiste. Per questo motivo tale racconto si presta bene ad essere una metafora del fantastico di Buzzati: è un fantastico che quasi si annulla nell’annientamento della distinzione tra reale e irreal e che tuttavia traspare nella pagina attraverso indizi di un segreto del mondo che l’uomo insegue nella vana speranza di poterlo svelare.

Nella sobrietà di un dettato letterario piano e per certi versi classico, l’informe casuale e la cosa perturbante, siano essi appartenenti alla vita quotidiana o emergano dagli orizzonti infiniti del senza-confine, sono *sempre indicati, intuiti, visti in trasparenza quasi fossero fantasmi*, sospettati e mai esibiti apertamente. L’irriducibile a ogni principio formale o simbolico non può mai rivelarsi per quello che è. Di lui si può solo sospettare la presenza. Spesso quando è troppo tardi. La cifra del monstrum è di confondersi con l’apparente tranquillità di una vita ordinata e razionale. L’irrazionale ha allora la stessa forma del pensiero, e solo tardivamente dimostra la sua brutalità.⁶⁸⁰

La trama, da realistica, è divenuta inaccettabile all’interno dei confini del paradigma di realtà, se non per l’instancabile ostinazione del personaggio, perlomeno per la distanza da lui percorsa. Si tratta dunque di un altro elemento riconducibile al concetto di trasparenza: il fantastico in questo testo è senz’altro presente, ma non si saprebbe dire dove o come sia emerso. Non solo non vi è un elemento di frattura, ma non si tende nemmeno a presentare due diversi piani tra loro inconciliabili. La trasparenza è dunque anche la proprietà del fantastico di nascondersi nella pagina, di farsi vedere solamente in filigrana, quel tanto che basta da rilevarne la presenza, senza tuttavia poterne

⁶⁷⁹ D. Buzzati, *I sette messaggeri*, in “Sessanta racconti” cit., p.7.

⁶⁸⁰ P.M.Vello, *Confine, senza confine...*, cit. p.75

individuare i lineamenti, i confini. Già Suffran, in relazione a questo concetto, parlava di un *mur translucide* presente tra l'uomo e la verità del mondo, celando in questo concetto quella stessa idea di trasparenza che si vuole qui evidenziare. "Dino Buzzati"

Telle est, chez Buzzati, l'invincible espérance, sans cesse déçue, toujours renaissante. Le monde recèle un sens probablement inaccessible mais, par éclairs, pressenti. Il est comme une création inexplicable, aberrante peut-être, mais nullement absurde, nullement insignifiante. Ce qui nous en sépare, c'est *le mur translucide*, implacable d'un perpétuel malentendu.⁶⁸¹

La "trasparenza" del fantastico buzzatiano la si nota anche in questo, e cioè nella capacità dell'elemento sovranaturale di rompere il muro che nasconde lo strato più profondo e segreto della realtà. Un fantastico che *rende* trasparente, rivelando il segreto del mondo, o per lo meno dichiarandone l'esistenza e l'esigenza di tentare di scoprirlo. "Mystique sans foi, le héros buzzatien s'aventure aux extrêmes limites du sensible et de l'inconnaissable - et jusqu'à donner - ou inventer - un sens à l'indéchiffrable suprême, la mort, baptisée cependant « la chose la plus belle.»"⁶⁸²

In tal modo la presenza del fantastico risulta persino in dubbio. Non si tratta, tuttavia, di un dubbio paragonabile all'esitazione di cui parla Todorov: le soluzioni da lui proposte partono tutte da un postulato: quello della possibilità di conoscenza oggettiva del reale, configurando di conseguenza il dato irreali come sovra-naturale, tale da rendere il racconto meraviglioso.

È per questo motivo, d'altra parte, che Orlando sostiene che "Il fantastico presuppone l'illuminismo"⁶⁸³: esso ha bisogno di partire da una certezza per poter, mettendola in dubbio, creare un brivido nel lettore che vede contraddette le certezze che ha sul mondo. Della stessa idea anche Caillois, secondo cui: «Le fantastique [...] est partout postérieur à l'image d'un monde sans miracle, soumis à une causalité rigoureuse. En Europe, il est contemporain du Romantisme. En tout cas, il n'apparaît guère avant la fin du XVIII^e siècle et comme la compensation d'un excès de rationalisme.»⁶⁸⁴

Il fantastico buzzatiano è invece figlio del processo opposto: in un mondo in cui sono state rinvenute forze oscure ed arcane che operano all'interno dell'animo umano e in cui alcuni postulati della scienza vengono messi in discussione o crollano, il fantastico non presenta più l'elemento di rottura con la realtà come qualcosa di lontano e impossibile.

Viene a cadere [...] quella distinzione di tipo gerarchico per cui la dimensione del reale rappresenterebbe il vasto basamento sul quale, di tanto in tanto, si riversano poche faville di

⁶⁸¹ M. Suffran, *Dino Buzzati et le monde extra-humain*, in "Dino Buzzati", a cura di A. Fontanella, pp.49-65: p.62.

⁶⁸² *Ivi*, p.53.

⁶⁸³ F. Orlando, *Il soprannaturale letterario. Storia, logica e forme*, Torino, Einaudi, 2017, p.4.

⁶⁸⁴ R. Caillois, «De la fêerie à la science-fiction», in *Anthologie du Fantastique*, vol.I, Gallimard, Paris 1966, p.14.

irrealtà, flebili fulgori che illuminano per breve tempo, prima di estinguersi senza lasciar traccia, crepe e incrinature altrimenti invisibili; la stessa contrapposizione tra “realtà” e “finzione”, presupposto delle trasgressioni del fantastico garantito dalla presenza all’interno del genere di una preponderante mimesi testuale, perde qualsiasi rilievo in un’epoca in cui la psicanalisi, le avanguardie, il surrealismo e l’esistenzialismo, oltre che lo stesso progresso scientifico, hanno ampiamente dimostrato come tali categorie ontologiche esprimano solo un’approssimazione basata sulla mediazione tra percezione individuale e convenzioni culturali e sociali, una struttura attraverso la quale decifrare il circostante, priva della solida stabilità contro cui il fantastico tradizionale andava a infrangersi.⁶⁸⁵

Sono questi i presupposti da cui parte Alazraki per dare una definizione di quello che ha voluto chiamare neofantastico.

Digamos finalmente que si el cuento fantástico es, como ha señalado Caillois, contemporáneo del movimiento romántico y como éste un cuestionamiento y un desafío del racionalismo científico y de los valores de la sociedad burguesa, el relato neofantástico está apuntalado por los efectos de la primera guerra mundial, por los movimientos de vanguardia, por Freud y el psicoanálisis, por el surrealismo y el existencialismo, entre otros factores.⁶⁸⁶

Alazraki ha evidenziato come il fantastico di Julio Cortazar sia uno dei più evidenti eredi di questo tipo di concezione. I piani di realtà e “irrealtà” non sono separati da un elemento di rottura bensì in continua fusione tra loro. Diversamente dal fantastico classico, il neofantastico non presenta una netta frattura tra il piano del reale e quello dell’irreale:

Gli autori del genere fantastico attribuiscono la stessa validità a entrambi gli ordini. Non hanno alcuna difficoltà a muoversi con la stessa libertà e disinvoltura nei due territori. Tale attitudine imparziale costituisce già, di per sé, una professione di fede, poiché ciò che essa implicitamente afferma è che il livello fantastico è altrettanto reale [...] di quello realistico.⁶⁸⁷

Anche Ceserani d’altra parte ha parlato della poetica di Cortazar evidenziando l’assenza di frattura tra due piani diversi di realtà:

Lo scrittore argentino Julio Cortázar (che qui presento come caso esemplare, fra i tanti altri che avrei potuto scegliere) era ben consapevole delle differenze letterarie e culturali intervenute. [...] È evidente che l’esplorazione del fantastico da parte di Cortázar utilizza procedimenti in parte diversi da quelli del fantastico ottocentesco: può scegliere tematiche affini, ma ha scopi tutto sommato diversi. Il procedimento dominante è quello della ricerca dell’assurdo logico, della messa a nudo di rapporti fra diversi piani della realtà spaziale e temporale che non sono spiegabili con i criteri tradizionali dell’alternativa fra verità ed errore, dell’accostamento provocatorio e perturbante di dimensioni diametralmente opposte, quella naturale e quella sovranaturale, che vengono messe in parallelo, scandalosamente in conflitto l’una con l’altra, ma entrambe legittimate.⁶⁸⁸

⁶⁸⁵ D. Carnevale, *Narrare l’invasione. Traiettorie e rinnovamento del fantastico novecentesco*, Berlino, Bruxelles, Berna, New York, Oxford, Peter Lang, 2023, p.65.

⁶⁸⁶ J. Alazraki, «¿Qué es lo neofantástico?», in David Roas (a cura di), *Teorías de lo fantástico*, Arco/Libros, Madrid 2001, pp. 265–82.: p.266.

⁶⁸⁷ Id., *Introducción: hacia la última casilla de la rayuela*, cit., p. 28.

⁶⁸⁸ R. Ceserani, *Il fantastico*, Bologna, il Mulino, 1996, p.135.

L'elemento che più di ogni altro sembra avvicinare la concezione del fantastico di Cortazar a quella di Buzzati è la rappresentazione di una realtà quotidiana come di un velo che copre la vera natura del mondo. La realtà esterna sarebbe infatti “una máscara, como un tapujo que oculta una segunda realidad que es el verdadero destinatario de la narración neofantástica”⁶⁸⁹

In ciò il neofantastico si discosta in maniera sensibile dal fantastico classico, proprio perché supera quel netto confine tra mondo reale e mondo “non reale” o “impossibile” dalla cui frattura emergerebbe il fantastico. Per utilizzare le parole dello stesso autore, che in diversi saggi mostra tutta la consapevolezza e la conoscenza del dispositivo da lui utilizzato⁶⁹⁰, potremmo riassumere la questione in questi termini:

Quasi tutti i racconti che ho scritto appartengono al genere chiamato fantastico per mancanza di un termine migliore e si contrappongono a quel falso realismo che consiste nel credere che tutte le cose si possano descrivere e spiegare come dava per scontato l'ottimismo scientifico e filosofico del diciottesimo secolo, e cioè, nell'ambito di un mondo retto più o meno armoniosamente da un sistema di leggi, di principi, di rapporti di causa effetto, di psicologie definite, di geografie ben cartografate. Nel mio caso, il sospetto che un altro ordine più segreto e meno comunicabile e la feconda scoperta di Alfred Jarry, per il quale il vero studio della realtà non risiedeva nelle leggi bensì nelle eccezioni a tali leggi, sono stati alcuni principi orientativi della mia ricerca personale di una letteratura al margine di qualunque realismo troppo ingenuo.⁶⁹¹

Questo aspetto si nota anche nella produzione buzzatiana: si è già detto di come spesso il mistero risieda in quelle situazioni che l'uomo, per suo limite, non riesce a comprendere. La peculiarità della poetica buzzatiana sarebbe quella d'insistere su quest'ultimo aspetto e di rappresentarlo esplicitamente: a differenza di Cortazar, che annulla la differenza tra realistico e impossibile attraverso una fusione senza fratture che tende a una “normalizzazione” dell'assurdo, Buzzati tematizza questo aspetto, ne fa la trama dei suoi testi. L'impossibilità di comprendere il segreto del mondo, di levare la maschera alla sua realtà, diviene tema della narrazione e discrimine tra i generi. In Cortazar, invece, il contenuto tendente all'assurdo, sembra ignorare le preesistenti regole del mondo, mostrando una situazione assurda come se fosse normale. Il contrasto però con il contesto quotidiano è ciò che crea la particolarità della sua opera. Così, possiamo assistere alla rassegnazione del personaggio narratore di *Carta a una señorita en París*, che vomita regolarmente coniglietti vivi, senza stupirsi della straordinarietà della cosa, preoccupandosi piuttosto delle ripercussioni che ciò ha sul suo appartamento:

⁶⁸⁹ Ivi, 267.

⁶⁹⁰ Cfr. J. Cortázar, *Algunos aspectos del cuento*, in Id., “Obra crítica”, Barcelona, Debolsillo, 2017, pp. 474–492; Id., *El estado actual de la narrativa en Hispanoamérica*, in Ivi, pp.579–600; Id., *Notas sobre lo gótico en el Río de la Plata*, in Ivi, pp. 567–578.

⁶⁹¹ J.Cortázar, *I racconti*, a cura di E. Franco, Torino, Einaudi-Gallimard, 1994, p.1312.

El narrador acepta resignadamente que los animales se multipliquen y devasten el apartamento donde es huésped - y su vida misma - ; ahora bien, al vomitar el undécimo conejo, decide suicidarse. Así lo irreal, representado por el vomitar conejos, irrumpe en lo real disgregando definitivamente sus equi libros. En los cuentos de este tipo, la dimensión fantástica, al ma nifestarse, termina por imponerse a la dimensión real, con efectos irreversibles.⁶⁹²

O ancora, in *Cefalea*⁶⁹³, le urla incessanti delle “mancuspie”, terribili bestie dotate di becco e mani, irrompe nella vita dei personaggi per via del mal di testa che il loro suono insopportabile causa. La vita diviene allora scandita dai ritmi di riposo degli animali, unici nei quali si può tentare di avere pace. Gli effetti di questa situazione “irreale” sono del tutto pragmatici: le cura a cui sottoporsi, gli orari della propria vita da modificare, ripercussioni, insomma, di livello quotidiano. In questo la mancata frattura cortazariana, dunque, assomiglia quasi di più a quella che caratterizza i mondi meravigliosi, nei quali appunto non vi è l’infrazione di un ordine della realtà perché è lo stesso ordine a venire meno come presupposto logico. Per questo tipo di racconti, Orlando ha parlato di un tipo di fantastico che si manifesta da subito, in maniera netta, con “la prepotenza immediata d’un pugno sul tavolo”.⁶⁹⁴

Ciò che resta segreto dunque, è l’insieme d’informazioni che dovrebbe tendere alla parvenza di una spiegazione razionale che il lettore si attenderebbe di fronte a una simile situazione. Il loro venir meno, dovuto al fatto che l’assurdo si presenta come qualcosa di normale, è ciò che caratterizza maggiormente la poetica di Cortázar ed il suo néofantastico.

Nell’opera buzzatiana, invece, come tenteremo di mostrare nel prossimo paragrafo, il bisogno di raggiungere quel livello nascosto della realtà viene esplicitato, e l’impossibilità del personaggio togliere il velo diviene tema dell’opera.

3.1.3 Lo stato di “sotto-naturalità” dell’uomo

Considerare errate (o comunque soggette a eccezioni o variazioni) le leggi della realtà precedentemente conosciute permette di accedere – grazie alla manifestazione di tale eccezione – a un nuovo livello di conoscenza del reale, o perlomeno intuirne l’esistenza, la possibilità. Tale opzione vedrebbe dunque nell’evento o elemento apparentemente sovranaturale non un tramite

⁶⁹² A. Boccuti. ‘Vacíos’ fantásticos y absurdo: una lectura de los cuentos de Dino Buzzati y Julio Cortázar, in “*Les Ateliers du SAL*”, n. 1-2, 2012, 75-92: p.82.

⁶⁹³ J. Cortázar, *Cefalea*, in Id., “Cuentos completos 1 (1945–1966)”, Barcellona, Debolsillo, 2018, pp. 151-164.

⁶⁹⁴ F.Orlando, *Statuti del soprannaturale nella narrativa*, in “Il romanzo”, I, La cultura del romanzo, a cura di F. Moretti, Torino, Einaudi, 2001, p. 201.

per raggiungere un altro mondo, bensì un'occasione per comprendere appieno la realtà stessa, quella quotidiana in cui l'uomo vive. Più che attraversare la soglia che conduce a un'altra dimensione, si tratterebbe allora di svelare il segreto profondo che garantisce accesso a una più profonda conoscenza della realtà. Tematizzando questo concetto, ciò che viene messo in discussione è lo status nel quale l'uomo viveva in precedenza: se l'evento inspiegabile non è da considerarsi sovranaturale ma anzi *profondamente* naturale, ciò significa che la precedente condizione dell'uomo consisteva in uno stato sotto-naturale, ipo-naturale. Uno dei motivi per cui vogliamo definire *trasparente* il fantastico di Buzzati è per mettere in luce il fatto che l'elemento comunemente ritenuto sovranaturale abita quotidianamente la realtà buzzatiana come qualcosa di reale a tutti gli effetti. Esso è però spesso invisibile all'uomo, che può forse intuirne la presenza ma senza coglierne appieno l'essenza e il significato.

Attraverso questo particolare *modus videndi et audiendi* i protagonisti delle storie buzzatiane avvertono i subliminali messaggi che un piccolo tassello del reale manda al soggetto osservante, ma solo chi possiede l'occhio della visione è il destinatario della enigmatica comunicazione che ci invia la realtà. Il cosiddetto fantastico in Buzzati sboccia quindi dal mondo fenomenico; quasi mai è un elemento eterogeneo e perturbante a determinare il passaggio di soglia, dalla dimensione della realtà a quella dell'incubo o dell'inesplicabile. È invece il reale stesso, registrato nella sua attonita immobilità, spesso in un silenzio metafisico (per esempio quello delle montagne o delle solitudini sconfinite del deserto), che comincia ad animarsi di vita interna; è la fissità di un paesaggio che si carica di pulsioni arcane; è l'immobilità di un dettaglio che contiene all'interno un formicolare di impulsi e di enigmi desiderosi di manifestarsi; è la noia di una vita stanca che favorisce il fluire di immagini inquietanti dal fondo dell'essere. Quando la sensibilità percettiva si esalta, l'uomo riesce a mettersi in contatto simpatetico con questo *mondo secondo* e a estrapolare il senso arcano che le cose, smagliandosi, cercano di inviarti.⁶⁹⁵

Il fantastico si può allora definire trasparente poiché l'elemento "sovranaturale" non sopraggiunge nella trama come un elemento esterno che rompe l'ordine del mondo, bensì è esso stesso il vero ordine del mondo. Esso traspare, appare cioè in filigrana come qualcosa di intrinseco nella realtà perché, segretamente, velatamente, ne fa parte da sempre. Di più: il fantastico si crea proprio per questa incapacità del personaggio di cogliere appieno questo aspetto "magico" del mondo, laddove invece una piena capacità di comprensione annullerebbe ogni forma di mistero.

La trasparenza è allora quella proprietà dell'elemento (sovra)naturale di comunicare all'uomo la propria esistenza senza tuttavia rivelarsi del tutto, costringendolo ad una tensione verso un mistero di cui egli può constatare la presenza ma che non può risolvere. Si è visto come il rapporto con il mondo animale sia esplicativo di questo concetto: l'inquietudine che nasce dal verso animalesco altro non è che la consapevolezza che esista (in questa realtà, non altrove) tutto un mondo alternativo a quello umano, fatto di messaggi per l'uomo incomprensibili, di regole e comportamenti diversi e

⁶⁹⁵ P. Vanelli, *Op.cit.*, 91-92.

inconoscibili. Nella stessa direzione va l'inquietudine provata di fronte al segreto della natura, di cui s'intuisce l'esistenza ma che resta in fin dei conti gelosamente custodito da una sorta di anima del mondo, di *questo* mondo. Il *gap* non sta allora nella distanza tra una realtà riconosciuta come nostra e una vista come altra, tra loro inconciliabili, ma in quella tra l'esperienza superficiale della realtà comune, quotidiana e la possibilità di un'esperienza più profonda, che faccia accedere a verità nascoste e altrimenti inaccessibili. Non si può quindi nemmeno parlare del fantastico di Buzzati nei termini di una questione d'inesplicabilità tra due situazioni come proposto da Lugnani. Secondo Lugnani la peculiarità del fantastico sarebbe quella di portare a una conclusione che lascia in contraddizione tra loro le due possibili spiegazioni (l'una razionale, l'altra impossibile) a un evento o situazione apparentemente oltre i confini del paradigma di realtà.

Il nodo vero del problema [...] consiste nel fatto che al livello della conclusione e degli esiti del racconto, là dove per forza tutti i nodi vengono al pettine, si scopre che la categoria oppositiva naturale-soprannaturale e lo scontro conseguente fra spiegazione razionale inverosimile e spiegazione soprannaturale verosimile non stanno al fondo dell'esito fantastico del racconto e sono invece superati, bruciati e consunti nella dinamica narrativa che li ha utilizzati. Il dubbio testamentario del fantastico non li riguarda più poiché la spiegazione razionale, coi dati (finalmente tutti) di cui si dispone, è ormai non inverosimile ma irreperibile, e quella soprannaturale, per quanto verosimile, è alla luce dell'intero contesto invalidata e interdotta; a contare è il dubbio gnoseologico assoluto connesso appunto alla non soluzione del racconto, alla sua chiusura perfettamente imperfetta, ed è uno *stato* dubitativo che si pone interamente al di là della definizione todoroviana di *hésitation*. [...] L'impasse fantastica [...] non è affatto una esitazione fra qualcosa e qualcosa d'altro, ma appunto uno stato assoluto di stallo, un insuperabile inceppamento del paradigma; insuperabile proprio perché non riconoscono se non le leggi della natura. All'origine dell'atto di narrazione fantastico e al fondo dell'atto di lettura fantastico c'è il blocco gnoseologico che deriva da questa *inesplicabilità*.⁶⁹⁶

L'opera buzzatiana non sembra indicare il nodo della questione nei termini di una inesplicabilità tra naturale e soprannaturale, bensì rivelare la condizione di cecità dell'uomo di fronte ad una realtà che sarebbe di per sé soprannaturale. Si spiega così l'attenzione ad evidenziare la sordità dell'uomo in rapporto al linguaggio dell'animale o alla voce del mondo, come anche la sua incapacità di comprendere l'azione delle forze che agiscono su di lui e di cui sembra in balia.

D'accordo con Biondi, si vuole dunque sostenere che "L'originalità assoluta di Buzzati è che egli crede davvero nel mistero."⁶⁹⁷ Di più: egli crede davvero nel soprannaturale come normale condizione del mondo, convinto che sia l'uomo a risiedere in uno stato sotto-naturale per la sua incapacità di accedere ad una piena conoscenza delle realtà delle cose. L'inesplicabilità è così sciolta: il soprannaturale fa parte del mondo, è solo lo sguardo umano a non riuscire bene a

⁶⁹⁶ L.Lugnani, *Per una delimitazione...*, cit. p.72.

⁶⁹⁷ A. Biondi, *Il tempo e l'evento...*, cit., p.93.

distinguerlo e comprenderlo. Si comprende meglio questo concetto alla luce di una riflessione di De Chirico:

Ogni cosa ha due aspetti: uno corrente, quello che vediamo quasi sempre e che vedono gli uomini in generale, l'altro lo spettrale o metafisico che non possono vedere che rari individui in momenti di chiaroveggenza e di astrazione metafisica, così come certi corpi occultati da materia impenetrabile ai raggi solari non possono apparire che sotto la potenza di luci artificiali quali sarebbero i raggi X.⁶⁹⁸

Il pensiero di De Chirico è lungi dall'essere isolato nel contesto dell'Italia del primo Novecento, un'Italia nella quale Contini registrò diverse penne che attorno a concetti analoghi hanno fondato al loro poetica.⁶⁹⁹ D'altra parte:

Non c'è monografia critica o panorama storico complessivo che, trattando di autori come Savinio, Loria, Buzzati, Lisi, Bontempelli, Landolfi (e cito solo alcuni, alla rinfusa), non si senta in obbligo di adoperare formule o etichette come surrealismo, magismo, linea metafisico-surreale, surrealismo magico, ecc.⁷⁰⁰

Tuttavia la poetica buzzatiana non può essere ricondotta né al realismo magico bontempelliano né ad un vero e proprio surrealismo, ma appunto in quell'atmosfera caratteristica dell'Italia magica data dalla costante tensione verso l'altro.

Compito della letteratura, se non vuol ridursi a pura menzogna, a presunzione [...], è cercare di indovinare, di vedere quello che non si vede, che sta oltre i muri. Buzzati è soprattutto grande scrittore dell'«Italia magica», di quella linea che non s'identifica con il «realismo magico» bontempelliano né con il vero e proprio «surrealismo italiano», ma si realizza comunque nella *tensione tra il reale e l'Altro, tra il visibile e l'invisibile, tra il fisico e il metafisico.*⁷⁰¹

L'insistenza sui temi dell'incomprensione, del dialogo impossibile, dei vuoti semantici, grafici o fonici e dell'incapacità del personaggio buzzatiano di svelare un segreto o riuscire in una data impresa, va dunque letta in quest'ottica: esiste uno stato metafisico delle cose che nulla ha d'irreale o meraviglioso, essendo una realtà esistente, concreta; accettare l'esistenza di una simile realtà significa di fatto abbattere la barriera tra reale e irreale, facendo in modo che l'idea di soglia sia "ridotta" a possibilità di accesso a una conoscenza più profonda della realtà. Sulla stessa scia di pensiero anche Mignone in relazione alle epifanie presenti nell'opera dell'autore:

⁶⁹⁸ G. De Chirico, *Il meccanismo del pensiero: critica, polemica, autobiografia, 1911-1943*, a cura di M. Fagiolo, Torino, Einaudi, 1985, pp.85-86.

⁶⁹⁹ Cfr. G. Contini, *Letteratura dell'Italia unita. 1861-1968*, Firenze, Sansoni, 1968; *Italie magique. Contes surréels modernes choisis par Gianfranco Contini*, Paris, Aux portes de France, 1946.

⁷⁰⁰ A. Biondi, *Il tempo e l'evento...cit.*, p.13.

⁷⁰¹ *Ivi*, p.195.

Non si tratta di allucinazioni e neanche di incubi, ma è come se un sesto senso scoprisse delle cose una dimensione nuova, diversa, indecifrabile, ma per questo non meno vera e reale. Nasce così un sottobosco formicolante, ‘un formicolio metafisico del quotidiano [...]’.⁷⁰²

È anche in virtù di questo tipo di riflessioni che Mario Brenta parla, in relazione all’atmosfera del *Bàrnabo* nello specifico ma alla poetica buzzatiana più in generale, di un realismo magico o dell’interiorità:

Il realismo può essere benissimo quello del quotidiano ma di un quotidiano che, nella sua apparente ripetitività e banalità, assurge *se osservato da uno sguardo, questo sì eccezionale e prodigioso*, a espressione dell’universale. [...] Realismo magico ma anche *realismo dell’interiorità* e, il tutto, senza ricorso alcuno alla psicologia o, tantomeno, agli psicologismi, ma attraverso una rappresentazione diretta e concreta della realtà. Il mondo inteso come riflesso dell’interiorità. L’indicibile attraverso il concreto, non l’astratto. [...] L’ineffabile è sentito attraverso l’evocazione che si produce come risultato della rappresentazione di un reale tangibile. Che è quello dei luoghi, delle cose, degli animali, visto nel suo riferirsi all’uomo secondo un rapporto sacrale; il che significa il considerare l’oggetto per ciò che è o per ciò che rappresenta nella propria essenza e non per ciò a cui serve.⁷⁰³

Molti sono quindi gli studiosi che hanno parlato di quest’atmosfera magica nell’opera di Buzzati e le riflessioni qui riportate indicano anche l’importanza dello sguardo del personaggio, della sua capacità di percezione di tale magia. Anche Suffran individua un punto chiave nel rapporto con il “monde extrahumain” nella dimensione interna dell’uomo e parla addirittura di un *atto di fede*:

Que l'univers soit un immense cryptogramme, qu'il implique, dans ses apparences mêmes - et ses transparences - l'existence d'une vérité enfouie est, pour lui, une certitude; mais cette nécessité cachée demeure indéchiffrable autrement que par *un acte de foi*. En d'autres termes, *le sens que revêt le monde est celui que nous portons en nous: nous voyons ce que nous croyons - et parce que nous croyons.*⁷⁰⁴

Proprio per questo motivo, ed è ciò che ci riproponiamo di fare nel prossimo paragrafo, sembra possibile ricondurre il concetto di soglia al rapporto tra ciò che il personaggio riesce o non riesce a vedere, a comprendere.

⁷⁰² M. Mignone, *Anormalità e angoscia della narrazione di Dino Buzzati*, Ravenna, Longo Editore, 1981, p. 83.

⁷⁰³ N. Marchiori, *Stile nello stile. Bàrnabo delle montagne da Buzzati a Mario Brenta*, in “Studi buzzatiani”, XXII, 2017, Pisa-Roma, Fabrizio Serra Editore, pp: 11-28: p.12.

⁷⁰⁴ M. Suffran, *Dino Buzzati et le monde extra-humain...*, cit., p.63.

3.1.4 La soglia come limite della conoscenza

Se dunque un confine non esiste, o per lo meno non “nel modo in cui siamo abituati a concepirlo”, è allora lecito chiedersi come può la soglia rappresentare l’emblema di questo tipo fantastico. Per fungere da tramite verso una verità più profonda e non meno vera di quella comune e superficiale, la soglia deve configurarsi come limite della conoscenza umana. Un simile tipo di lettura carica necessariamente la soggettività del personaggio buzzatiano della responsabilità di farsi tramite tra due “dimensioni”, che sono in verità due facce della stessa medaglia, due livelli diversi di comprensione del mondo.

Si pensi alle parole pronunciate dal custode dell’inferno nel *Poema a fumetti*: , emblematicamente posto all’interno della giacca vuota già analizzata:

Che cosa cerchi? / Cerco la signorina Eura Storm. Da tre giorni è scesa quaggiù / tre notti fa l’ho vista entrare, proprio dirimpetto alla mia casa, dove sono nato. E non sapevo che quella fosse la porta dell’.../ **Una delle porte, ragazzo, una soltanto. Ce ne sono milioni nel mondo. Dovunque voi uomini viventi, là c’è una piccola porta, tutto sta nel riconoscerla.**⁷⁰⁵

La soglia, come viene ribadito, non è tanto un luogo fisico quanto una capacità di percezione. Essa si configura come limite, come confine tra due livelli di conoscenza diversi, insistendo nella stessa direzione d’impotenza e d’incapacità dei personaggi di comprendere la situazione o il mondo nei quali si trovano già analizzata in precedenza. Già Campra ha parlato del concetto di frontiera come di un “limite insuperable para las fuerzas humanas”, che denota di fatto “la existencia de dos estatutos de realidad.”⁷⁰⁶ La dimensione fantastica diventa così strettamente legata alla soggettività e fallacia della percezione umana: è qualcosa che dipende dall’uomo, dal suo atteggiamento verso la realtà, dalla sua sensibilità nel coglierne aspetti che vanno oltre la normale percezione, dall’intuire la presenza di forme di vita o di energia laddove un occhio più scettico vedrebbe solo vuoto. Si prenda nuovamente ad esempio il racconto *I sette messaggeri*: l’opera, mentre rappresenta l’impossibilità di giungere ad individuare un confine, si presenta come allegoria dell’impossibilità di conoscere. Anche la sua speranza nascente nel finale, con l’inversione della direzione dei messaggeri cui corrisponde un cambio dei tempi della narrazione, che per la prima volta nel testo passano al plurale, risulta in realtà illusoria, difficile da credere per il lettore. Già Caspar aveva parlato a tal proposito di una “incompetenza” del personaggio narratore:

⁷⁰⁵ D. Buzzati, *Poema a fumetti*, Milano, Mondadori, 1969, p. 69. Abbiamo utilizzato le barre per dividere gli enunciati appartenenti a Orfi e da quelli appartenenti al custode, oppure per ovviare all’assenza di punteggiatura che nel testo originale è rimpiazzata dall’a capo. Il grassetto rispecchia il formato del testo, i corsivi sono nostri. Per vedere l’immagine originale proposta nel secondo capitolo rimandiamo a p.163.

⁷⁰⁶ R. Campra, *Territorios de la ficción. Lo fantástico*, Renacimiento, Sevilla 2008, p.28.

A-t-il raison ? A-t-il tort ? Ni le héros-narrateur, ni le lecteur ne le savent. On se trouve donc face à un « blocage de la connaissance », à tout un jeu de renvois temporels, d'opposition entre passé et présent et ignorance totale ou partielle. C'est pourquoi, le narrateur, héros défaillant, parsème son texte de traces de son incompétence.⁷⁰⁷

Non solo il protagonista non giunge ad individuare i confini del regno paterno, fallendo così il tentativo di scoperta intrapreso, ma il suo progressivo allontanarsi rende anche ormai vecchie e inutili le notizie che i messaggeri, sempre più di rado, gli fanno giungere dalla città. Essi arrivano infatti “con le lettere ingiallite dagli anni, cariche di assurde notizie di un tempo già sepolto”⁷⁰⁸, relegando il personaggio in uno stato di sospensione tanto del tempo quanto della conoscenza: non ancora giunto a destinazione, egli è ormai troppo distante anche dal punto di partenza, per cui non conosce né ciò che lo attende né ciò che ha lasciato indietro.

La deriva ermeneutica del comprendere il passato si sfilaccia in una serie di significanti senza significato, una lettera morta per l'appunto, poiché anche entro il linguaggio della lettera spunta la Morte. La deriva del mutare incessante non solo ingigantisce le distanze e sbiadisce i ricordi, ma diluisce i sentimenti fino a farli scomparire, attenua i battiti del cuore fino a lasciarlo non più coinvolto, o partecipe solo del silenzio e dell'estraneità.⁷⁰⁹

Talvolta allora la mancanza dell'informazione e la soglia, di fatto, coincidono. Si prendano ad esempio alcuni racconti solitamente associati all'analisi della soglia nell'opera buzzatiana (cui già abbiamo accennato nel precedente capitolo in relazione alla “costruzione a pozzo”). In *Qualcosa era successo* i passeggeri di un treno si dirigono ineluttabilmente verso un luogo da cui tutti fuggono. Sono dunque chiusi in uno spazio diverso da quello delle altre persone, libere di fuggire in direzione opposta alla loro. Tuttavia ciò che più conta è il diverso livello di conoscenza tra i passeggeri del treno e tutte le altre persone: mentre queste ultime sono al corrente di un pericolo imminente e comprendono di dover fuggire, il protagonista e i suoi compagni di viaggio sono all'oscuro di quanto sta accadendo. Essi non sono nemmeno certi, inizialmente, che si tratti di un pericolo e la loro impossibilità di conoscere l'evento va di pari passo con la mancata comunicazione fra loro: il loro silenzio fa infatti da parallelo all'assenza della bramata informazione.

Anche quello che abbiamo individuato come “corrispettivo animalesco” del racconto appena citato, *Anche loro*, rappresenta una netta frontiera tutta giocata sul piano della conoscenza: come si è visto, il personaggio-narratore si domanda dove fuggano tutti gli animali, restando interdetto da un'azione che sembra coinvolgere tutti gli esseri viventi, escluso l'uomo. Si tratta quindi di una

⁷⁰⁷ M.H. Caspar, *Fantastique et mythe personnel...*, cit., p.56.

⁷⁰⁸ D. Buzzati, *I sette messaggeri*, in “Sessanta racconti...”, cit., p.7.

⁷⁰⁹ P.M. Vello, *Confine, senza-confine...*, cit., p. 70.

barriera, linguistica ma non solo, di una soglia resa invalicabile dall'impossibilità di conoscere i misteri responsabili del comportamento animale.

Un discorso analogo vale per il racconto *La notizia*, che segue una costruzione simile ai due precedentemente analizzati: all'interno della sala del teatro Argentina di Roma, nel quale si assiste ad un concerto di Brahms, il direttore d'orchestra inizia a notare una strana distrazione della gente in sala, non comprendendone il motivo. Il narratore sembra porre sin da subito l'orchestra e il pubblico su piani di conoscenza diversi.

Egli dunque filava via sull'iniziale esposizione del tema, quella specie di monologo liscio, ostinato e in verità un po' lungo, col quale tuttavia si concentra a poco a poco la carica potente di ispirazione che esploderà verso la fine, e chi ascolta non lo sa ma lui, Saracino, e tutti quelli dell'orchestra lo sapevano e perciò stavano godendo, cullati sull'onda dei violini, quella lieta e ingannevole vigilia del prodigio che fra poco avrebbe trascinato loro, esecutori, e l'intero teatro, in un meraviglioso vortice di gioia.⁷¹⁰

Presto però il livello di conoscenza s'inverte: nella sala si ode “serpeggiare un sommesso brusio”⁷¹¹ e il pubblico, poco alla volta, comincia ad abbandonare il teatro. Convinto di non poter essere la causa del problema, il maestro Arturo Saracino si chiede quale possa essere la ragione di quel trambusto. Verosimilmente, comprende, una brutta notizia proveniente dall'esterno ha raggiunto gli spettatori all'interno della sala ed ora essi fuggono via.

Trasmessa probabilmente dalla radio poco prima e portata in teatro da un ritardatario, era giunta una notizia. Qualcosa di spaventoso doveva essere accaduto in qualche parte della terra, e ora stava precipitando su di Roma. La guerra? L'invasione? Il preannuncio di un attacco atomico? In quei giorni, erano lecite le più rovinose ipotesi. E sgusciando fra le note di Brahms, mille pensieri angosciosi e meschini lo assalirono.⁷¹²

Si tratta, ancora una volta, della rappresentazione di una soglia che è basata solo parzialmente sul rapporto tra interno e esterno: la vera differenza sta nel grado di consapevolezza della situazione.

Lo stesso concetto, nella medesima ambientazione teatrale, è riscontrabile in *Paura alla scala*: la temuta rivoluzione dei Morzi, comunità di rivoltosi desiderosa di rovesciare l'ordine costituito, sembra ormai alle porte. Tuttavia il fatto sembra essere per lo più ignorato dalla comunità: “Singolare poi una circostanza che fu notata da parecchi: benché, filtrato attraverso chissà quali indiscrezioni, un presentimento di cose grosse avesse preso a serpeggiare qua e là, nessuno ne parlava.”⁷¹³

⁷¹⁰D. Buzzati, *La notizia*, in “Sessanta racconti”..., cit, p.423.

⁷¹¹ *Ivi*, p.424.

⁷¹² *Ibidem*.

⁷¹³ D. Buzzati, *Paura alla Scala*, in “Sessanta racconti...”, cit., p.93.

La sera della prima rappresentazione del maestro Claudio Cottes della *Strage degli innocenti*, però, gli spettatori all'interno del teatro si convincono, per varie ragioni, che fuori la rivolta sia effettivamente esplosa. Barricati dentro, essi non riescono a comunicare con l'esterno, creando una netta separazione tra loro ed il resto del mondo che è basata, ancora una volta, su un diverso piano di conoscenza tra i due ambienti. Le persone all'interno del teatro, infatti, ignorano in verità quanto stia avvenendo fuori: la paura è basata su voci, su presentimenti, su segnali interpretabili in vari modi. Qualcuno tenta infatti di portare calma e razionalità:

Io chiedo: ma da chi Frigerio ha avuto, all'una di notte, queste informazioni? Possibile che notizie così riservate gli siano state trasmesse a tarda notte? E da chi? E per quale motivo? Intanto, qui nei dintorni non si è notato, e sono ormai le tre passate, nessun sintomo sospetto. Né si sono uditi rumori di alcun genere. Insomma, c'è da restare per lo meno in dubbio.⁷¹⁴

In generale, molte delle storie in cui viene marcata una netta separazione tra ambienti o condizioni dei personaggi coinvolti si configurano in primo luogo come differenza tra piani diversi di conoscenza. La frontiera, per quanto talvolta certamente anche fisica, è prima di tutto mentale, epistemologica. In tutti questi racconti, la mancata informazione costituisce la soglia oltre il quale i personaggi non possono andare. Al mancato arrivo dell'informazione, corrisponde il mancato sconfinamento vero e proprio della trama nel fantastico. Tuttavia l'atmosfera creata attorno all'assenza presenta la possibilità del fantastico, esso è dunque presente tra le righe, in filigrana, in trasparenza.

Ciò che nel presente capitolo preme sottolineare è che spesso la soglia subisce un'alterazione della sua regolare funzione. A venire meno, nei casi che abbiamo visto, è la sua funzione di transizione, di passaggio da un mondo ad un altro. Se infatti la soglia è il limite della conoscenza, il passaggio negato è metafora dell'impossibilità per l'uomo di andare oltre quel limite, di togliere la maschera dello strato superficiale del mondo per accedere alla vera realtà. Tuttavia il solo fatto di percepire tale soglia, d'intravedere una distinzione tra due piani che sono innanzitutto piani di conoscenze diversi, è ciò che spinge il personaggio buzzatiano nella direzione di uno svelamento (seppur quasi mai raggiunto), facendo quindi della soglia intesa in tal senso il motore della trama.

Ancora una volta sembra quindi che, più che il perturbante, a nascere in questo tipo di situazione sia una situazione di natura inquietante, poiché *eerie* e *weird* sono strettamente legati a questa necessità di andare oltre la normale percezione, abbattere i muri della conoscenza: «Il fascino di *weird* e *eerie* non è sintetizzabile nell'idea che «ricaviamo piacere da ciò che ci spaventa». Ha

⁷¹⁴ *Ivi*, p.122.

piuttosto a che vedere con l'attrazione per l'esterno, *per ciò che sta al di là della percezione, della conoscenza e dell'esperienza comune.*⁷¹⁵

3.1.5 Oltre la soglia: la verità

La realtà, nella pagina buzzatiana, appare come la gelosa custode di un segreto all'uomo inaccessibile, e l'inquietudine dei personaggi è spesso dovuta al disorientamento che ne consegue. È emblematico che laddove lo sconfinamento nel fantastico avviene, ciò avviene proprio attraverso la rivelazione del segreto, l'accesso a una completa conoscenza. Due esempi sembrano emblematici in questo senso. Nel racconto *Il Mantello* si narra del rientro a casa di un giovane soldato, atteso dalla madre speranzosa di poterlo riabbracciare. Subito dopo l'avvenuto ricongiungimento, però, si comprende che qualcosa non va: l'atteggiamento del giovane è schivo, anche il suo aspetto sembra tradire una mal celata sofferenza: se egli non si accomoda felice dentro casa, lasciando che la madre prenda il suo mantello, è perché (si scoprirà nel finale) deve coprire la ferita mortale che l'ha ucciso. Lo strano personaggio arrivato con lui e rimasto fuori dalla soglia di casa altro non è, come si comprende nel finale, che la morte stessa. Essa attende, misericordiosa, che il figlio saluti per l'ultima volta la famiglia e la casa. Cristina Vignali nota l'importanza del ruolo della soglia all'interno del racconto:

La rarefazione degli oggetti e degli ambienti interni alla casa contribuisce peraltro a mettere l'accento sui luoghi liminari di essa (la soglia, la porta, la finestra) e sull'esterno (l'orto, il cancelletto di legno e, oltre, «le praterie» e «il nord, in direzione delle montagne»)⁷¹⁶ più volte citati, quasi a voler meglio orientare la nostra attenzione al di fuori del nucleo familiare verso quell'altrove di morte di cui è fatto il protagonista e che il lettore scopre solo al termine.⁷¹⁷

Ma se la morte resta fuori dalla porta, senza attraversare la soglia di casa, è anche e soprattutto per custodire il terribile segreto: Giovanni non vuole rivelare alla madre di doverle dire addio per sempre, vuole tenerle nascosto che quello è il loro ultimo incontro, e che ormai per lui è tempo di partire per l'aldilà. Ciò che non entra nella casa, dunque, è la notizia stessa, l'informazione mancante che la madre cerca per giustificare lo strano atteggiamento (e aspetto fisico) del figlio. Il testo è infatti costellato di domande della madre cui il figlio non risponde o cui dà risposte solo parziali, tese a schivare la curiosità della madre, che resta insoddisfatta fino al finale:

"Devi uscire? Torni dopo due anni e vuoi subito uscire? " fece lei desolata, vedendo subito ricominciare, dopo tanta gioia, l'eterna pena delle madri. " Devi uscire subito?

⁷¹⁵ M. Fisher, *Op.cit.*, p.8 (corsivi nostri).

⁷¹⁶ D. Buzzati, *Il mantello*, in "Sessanta racconti...", cit., p.61.

⁷¹⁷ C. Vignali, *Dittico buzzatiano. I 'mantelli' di Dino Buzzati: 1- Il mantello di Buzzati: riscrittura teatrale della figura femminile*, in "Mosaico – Speciale Buzzati. In memoria di Almerina Buzzati", XIII, n. 143, pp. 10-17: p.11.

E non mangi qualcosa? " [...]

"Ah, non sei venuto solo? E chi c'era con te? Un tuo compagno di reggimento? Il figliolo della Mena forse? " [...]

"è lì che aspetta? E perché non l'hai fatto entrare? L'hai lasciato in mezzo alla strada? " [...]

"Ma chi è allora? Perché ti ci sei messo insieme? Che cosa vuole da te?"⁷¹⁸

Quasi l'intero, breve, racconto è costruito sulle interrogative della madre: esse costituiscono il senso di smarrimento e di angoscia che caratterizza la storia, la mancata felicità del rientro del figlio dovuta a un terribile segreto che aleggia nell'aria e che la madre tenta di comprendere. Nota Gachet che "Tutto il racconto si struttura intorno a questa impossibilità di dire, a questa menzogna per omissione che è anche bugia pietosa, bugia bianca."⁷¹⁹

Ad evidenziare il concetto contribuisce anche il discorso indiretto libero che insiste nella stessa direzione in un continuo d'interrogative che non trovano risposta: "La mamma non riusciva a capire: perché se ne stava seduto, quasi triste, come il giorno lontano della partenza?"⁷²⁰ E poco oltre:

Perché dunque se ne stava smorto e distratto, non rideva di più, perché non raccontava le battaglie? E il mantello? perché se lo teneva stretto addosso, col caldo che faceva in casa? Forse perché, sotto, l'uniforme era rotta e infangata? Ma con la mamma, come poteva vergognarsi di fronte alla mamma? Le pene sembravano finite, ecco invece subito una nuova inquietudine.

Il dolce viso piegato un po' da una parte, lo fissava con ansia, attenta a non contrariarlo, a capire subito tutti i suoi desideri. O era forse ammalato? O semplicemente sfinito dai troppi strapazzi? Perché non parlava, perché non la guardava nemmeno?⁷²¹

Infine la richiesta di svelare il segreto viene esplicitata: "« Giovanni » supplicò lei. « Che cos'hai? che cos'hai, Giovanni? Tu mi tieni nascosta una cosa, perché non vuoi dire? »"⁷²²

La risposta che la madre cerca è fuori dalla porta. Il terribile segreto non ha varcato la soglia, che diviene, una volta di più, frontiera tra consapevolezza e inconsapevolezza, piano separatore dei livelli di conoscenza sia tra i personaggi che, come in questo caso, tra il personaggio protagonista e il lettore.

La madre del giovane soldato, mortalmente ferito in guerra, comprende la situazione soltanto quando il figlio abbandona le mura domestiche, quando varca nuovamente la soglia per

⁷¹⁸ D. Buzzati, *Il mantello*, in "Sessanta racconti...", cit., p.58.

⁷¹⁹ D. Gachet, *Menzogna e sortilegio: di alcuni usi della parola nell'opera buzzatiana*, in "Quaderni del Centro Studi Buzzati", 13, (2022), "Dino Buzzati e la parola. Forme e linguaggi", a cura di S.T. Zangrandi, Pisa-Roma, Fabrizio Serra Editore, pp.54-66.

⁷²⁰ D. Buzzati, *Il mantello...*cit., p.59

⁷²¹ *Ibidem*.

⁷²² *Ivi*, p.60.

ricongiungersi con il macabro compagno di viaggio, incamminandosi verso la sua destinazione finale.

Era già alla porta. Uscì come portato dal vento. Attraversò l'orto quasi di corsa, aprì il cancelletto, due cavalli partirono al galoppo, sotto il cielo grigio, non già verso il paese, no, ma attraverso le praterie, su verso il nord, in direzione delle montagne. Galoppavano, galoppavano.

E allora la mamma finalmente capì, un vuoto immenso, che mai e poi mai i secoli sarebbero bastati a colmare, si aprì nel suo cuore.⁷²³

Il mancato attraversamento della soglia di casa da parte della morte, cui corrisponde la mancata rivelazione della terribile notizia, resiste dunque fino alle ultime righe. Tuttavia lo svelamento del terribile segreto nel finale corrisponde di fatto allo sconfinamento del racconto nel genere fantastico (siamo infatti di fronte ad un morto vivente). Ancora una volta, dunque, verità e fantastico coincidono: l'elemento di frattura con il paradigma di realtà, qui più evidente che altrove, rappresenta lo svelamento di un segreto, l'accesso a una più profonda verità.

Anche il passaggio della soglia verso l'Altra Venezia si configura, seppur in modo diverso, come accesso ad una più profonda verità.

La dimensione parallela raggiunta è una realtà, afferma il narratore, realmente esistente (l'ostentazione di veridicità avviene sin dall'incipit: "A Venezia può accadere."⁷²⁴), anche se solo in poche occasioni è possibile accedervi: non vi è criterio di scelta e solo pochi fortunati hanno il lusso di vivere tale esperienza; addirittura alcuni, pur vivendola, non si rendono conto della differenza con la vera Venezia. A ben vedere questa *altra* Venezia non è altrove, né esiste in un mondo fantastico in cui le norme della realtà vengono stravolte.

In primo luogo, infatti, il narratore ne evidenzia la prossimità, collocandola *all'interno* della vera Venezia, in un suo strato più profondo: "Più cammina, e volta a destra e poi a sinistra, e forse senza saperlo ritorna così sui propri passi, più Venezia lo attira *dentro* di sé."⁷²⁵

Si parla inoltre del "*fondo* del labirinto" e si insiste sul concetto di penetrazione "in sbaglio è penetrato in una parte di mondo non destinata a lui"⁷²⁶ e "si possa penetrare direttamente nella città recondita quasi per un'operazione di magia che al nostro fianco apra l'imbocco di un vicolo, o spalanchi un andito che non si era mai notato"⁷²⁷ Accedere a questa *altra Venezia* è un'azione che

⁷²³ *Ivi*, p.61.

⁷²⁴ D. Buzzati, *L'altra Venezia*, in "Esperimento di magia", Padova, Rebellato, 1958.

⁷²⁵ *Ivi*, p.46 (corsivi nostri).

⁷²⁶ *Ivi*, p.47.

⁷²⁷ *Ivi*, p.49.

non conduce ad una realtà sovranaturale, anzi: entrare nell'altra Venezia significa accedere alla verità.

*Essa dimostra la verità seguente che troppo a lungo si è cercato di nascondere: oltre alla Venezia per dir così ufficiale, segnata sulle carte topografiche, sui registri catastali, ce n'è un'altra, segreta e probabilmente anche proibita, *compenetrata* nella prima. Questa seconda città è molto più grande della Venezia solita, anzi si può dire immensa, e forse, dico forse, non ha praticamente termine.”⁷²⁸*

Oltre a non esserci una netta distinzione tra le due città, per molti versi identiche salvo la maggior autenticità dell'*altra* Venezia, come si capirà nel finale, non ci è nemmeno una precisa linea di confine:

Dove comincia e dove finisce la città di cui parliamo? Qui sta appunto l'enigma di Venezia. Qualcuno, tra coloro che sono potuti entrare, sostiene che un limite preciso di separazione non esista e che perfino da piazza San Marco - sebbene la cosa sembri assurda - si possa penetrare direttamente nella città recondita quasi per una operazione di magia che al nostro fianco apra l'imbocco di un vicolo, o spalanchi un andito che non si era mai notato.⁷²⁹

All'altra Venezia si accede per caso, senza sapere come né capire bene quando, distraendosi nel guardare un passante o un negozio per poi ritrovarsi privi dei punti di riferimento precedentemente identificati. Non vi è una soglia che si può individuare e collocare in un luogo preciso, né una formula specifica che permetta che il sortilegio si verifichi. La soglia non è un confine geografico, né richiede una precisa azione e nemmeno è detto che chi la valica se ne avveda. L'elemento "sovranaturale" sopraggiunge senza che l'uomo se ne renda conto e ciò perché esso rappresenta la possibilità di accesso ad una dimensione più profonda della realtà stessa, veramente esistente, non ad una dimensione alternativa.

Nel caso di Venezia, a distinguere la città nascosta in profondità da quella visibile in superficie è un elemento tanto semplice quanto simbolico: il protagonista del racconto non sente più parlare, attorno a sé, tutte le lingue straniere dei turisti in visita ("C'è gente, ancora, che va e viene, come prima però nel contrappunto delle voci non si odono più suoni stranieri, questa la sola differenza"⁷³⁰).

In questo senso il racconto svela il suo significato allegorico, configurandosi come una critica alla superficialità con cui il turista visita Venezia, in cerca di conferme dell'immagine cartolina, totalmente ignaro della vita *vera* della città, dei suoi usi e costumi, della sua reale e profonda essenza. Ciò che emerge dunque è la denuncia di una concreta possibilità di conoscere meglio e più a fondo la città lagunare, così come l'uomo in generale potrebbe e dovrebbe sforzarsi di cogliere

⁷²⁸ *Ivi*, p.49 (corsivi nostri).

⁷²⁹ *Ibidem*.

⁷³⁰ *Ivi*, p.46.

qualcosa di più nella realtà quotidiana. Anche in questo caso, dunque, il mistero risiede allora nella consapevolezza che la nostra conoscenza della realtà è parziale, e nell'intuizione di poter, in certe rare occasioni, cogliere qualcosa di più, svelare una parte del suo segreto, intravedere, anche se per poco, il suo strato più nascosto.

3.1.6 L'intuizione della soglia

L'incapacità del personaggio di accedere alla conoscenza non significa però che il personaggio buzzatiano sia rappresentazione di un individuo particolarmente inconsapevole o ignaro, anzi: la sua consapevolezza di non sapere e non poter conoscere è, socraticamente, già un primo traguardo cui molti non giungono. In alcuni casi, in brevi momenti epifanici, la vera natura del mondo è intravista, quasi raggiunta. Il fantastico trasparente emerge proprio dall'intuizione dell'esistenza di questo più profondo grado di conoscenza da parte del personaggio, dalla consapevolezza che esista qualcosa che non si riesce a cogliere del tutto.

Assistiamo qui a uno dei tipici procedimenti narrativi di Buzzati, che consiste nel potenziare particolarmente i sensi, soprattutto la vista, suggestionandoli con particolari fenomeni naturali e facendoli poi interagire con il dinamismo metamorfico dell'Es, affinché si rivelino capaci di catturare i richiami oscuri delle cose. Bisogna infatti tenere ben presente che la particolare sensibilità di Buzzati avverte sotto la superficie della realtà un mondo secondo, un'indefinibile *quidditas*, che non è qualcosa di estraneo al reale, ma è lo stesso reale percepito nella sua energia occulta che pulsa, lanciandoci segni e messaggi allusivi, i quali ci aiutano a completare il senso profondo degli eventi, ad attingere cioè la loro anima segreta.⁷³¹

In questo senso va letta la capacità del personaggio buzzatiano di cogliere la possibilità di un invito al mondo profondo e segreto, un mondo a cui però egli spesso non è in grado di accedere. Anche quando la soglia non si presenta nei termini di un'informazione mancante, infatti, il rimando all'impossibilità di accedere a una data conoscenza è comunque allegoricamente presente.

Sono diversi i casi in cui il personaggio buzzatiano di trova sulla soglia di qualcosa che si configura come mondo possibile ma al contempo come soluzione a un mistero, svelamento di un arcano. Ciò che è interessante sottolineare è che ancora una volta la percezione del personaggio risulta privilegiata nella misura in cui si rende conto dell'esistenza di una soglia che a molti altri è invisibile. È un concetto che si ritrova a prescindere dal genere della narrazione: l'invalidabilità delle mura delle case, ad esempio, nasconde la dimensione pubblica da quella intima e privata, configurandosi come un mistero, seppur laico, pragmatico. Nel racconto *La casa dell'abate Bic* il concetto viene espresso chiaramente. La particolare posizione della finestra dal quale il personaggio

⁷³¹ P. Vanelli, *Op.cit.*, p.91.

narratore guarda la casa dirimpetto, appartenente appunto all'abate Bic, gli permette di osservare spiragli di quell'intimità che ad altri risultano non visibili.

Ma l'importante era questo (altri-menti sarebbe stupido riferire): ciò che riuscivo a vedere era molto in confronto alla grande maggioranza delle altre case di cui anche d'estate non si scorge quasi niente. L'abitazione dell'abate non faceva misteri; probabilmente era Quasi tutta lì, in quelle due stanze, fatta eccezione forse per il gabinetto e la minuscola cucina.⁷³²

La sua è dunque una posizione (sia intesa come condizione che come posizione fisica) da privilegiato. Ciò però non fa che suscitare in lui il desiderio di conoscere di più, poiché quel semplice spiraglio gli lascia intuire l'esistenza di tutto un mondo che gli rimane precluso:

Eppure la parte visibile era niente in confronto a ciò che c'era da sapere. E poi pensate allo schieramento grandissimo di case, oltre alle quali ce n'erano migliaia e migliaia d'altre in successione senza fila. Capii allora che dietro le facciate si nascondevano i misteri che nessuno mai al mondo avrebbe conosciuto. Nelle stanze interne, dove lo sguardo non arrivava, che cosa si faceva? Ognuno ha le sue abitudini di vita, uno ronfa, uno si inginocchia davanti al Crocifisso e si batte il petto gemendo, uno sguscia nel letto della sorella, uno va a rubare lo zucchero nella propria dispensa di cui tiene lui le chiavi, uno legge il giornale due tre volte senza capirlo, uno, anche d'estate, brucia in una stufetta di ferro certe carte compromettenti, e non è mai finita. Che cosa c'è dentro a tanti sbarramenti di muri? Lo sapremo mai? I più autentici motivi dell'uomo sono lì, irraggiungibili, nel fondo dei corridoi, nei vecchi cessi stanchi, nelle camere da letto che prendono luce (la chiamano così!) da lugubri cavedi. Poi gli scrittori scrivono i romanzi raccontando solo quello che si vede; presumono, ecco il fatto. Il più importante è là dietro, nel fondo delle case dove ristagna l'odore dei corpi nudi. Di là escono le grandi scoperte, i vizi, i figli, le idee che fanno andare avanti il mondo, la morte. Misteriosi nascondigli dell'uomo: sono la grande meraviglia della vita, ciò che rende la gente sopportabile.⁷³³

In ciò il mistero della banalità quotidiana non è diverso da quello più "mistico" all'intuizione del segreto della natura. In entrambi i casi il personaggio buzzatiano si rende conto dell'esistenza di un aldilà grazie a una sua particolare capacità ricettiva o a una speciale condizione in cui si trova.

Tuttavia il limite è sempre lo stesso: la soglia può essere vista ma non varcata e al mancato attraversamento della soglia corrisponde il mancato sconfinamento vero e proprio dai limiti del paradigma di realtà

Si pensi ad esempio al racconto *Ombra del sud*: nel quale il personaggio narratore afferma di vedere in porti e città diverse uno strano personaggio dalla curiosa andatura, completamente vestito di bianco fino alla punta del cappuccio della sua tunica. Le apparizioni sono apparentemente inspiegabili: le distanze percorse dal protagonista tra un'apparizione e l'altra sono tali da rendere

⁷³² D. Buzzati, *La casa dell'abate Bic*, in "In quel preciso momento" ...cit., p.70.

⁷³³ *Ivi*, p.70-71.

incomprensibile come la strana “ombra” si faccia trovare di volta in volta in giro per quelle diverse città. Ad aumentare la stranezza del racconto vi è un altro dato: il narratore è l’unico testimone di quel fenomeno inspiegabile: i suoi compagni di viaggi, infatti, sembrano non vedere l’arabo vestito di bianco. Ciò significa, secondo il narratore, che egli è l’unico a ricevere l’invito verso il mondo meraviglioso di cui l’ombra è ambasciatore. Egli sarebbe in un certo senso un “prescelto”, come viene infatti esplicitato: “Sì, egli mi aveva fatto paura con le sue sparizioni magiche, nello stesso tempo però c’era un motivo di orgoglio. L’uomo infatti era venuto per me (il mio compagno di passeggiata non lo aveva neppure notato)”.⁷³⁴ Tuttavia questo invito, in verità, è solo supposto dal personaggio narratore, in quanto il tentativo di raggiungere “l’arabo indecifrabile” e comunicare con lui per avere risposte certe fallisce sistematicamente. Egli è custode di un mistero inconfondibile, capace di manifestarsi con identico passo lento a chilometri e chilometri di distanza in pochi giorni e forse, solo forse, egli è messaggero di un segreto mondo meraviglioso. Non resta che una libera interpretazione di quello che tali apparizioni rappresentano:

Che cosa voleva da me? Dove voleva condurmi? Non so chi tu sia, se uomo, fantasma, o miraggio, ma temo che ti sia sbagliato. Non sono, ho paura, colui che tu cerchi. La faccenda non è molto chiara ma mi pare di aver capito che tu vorresti condurmi più in là, ogni volta più in là, sempre più nel centro, fino alle frontiere del tuo incognito regno.⁷³⁵

Il personaggio narratore avrebbe dunque (a suo incerto giudizio) la possibilità di accedere ad un mondo che altri non possono conoscere. È, dunque, virtualmente già sulla soglia, poiché gli basterebbe seguire il messaggero nel regno meraviglioso. Tuttavia dichiara la propria incapacità di attraversarla: “Sarebbe bello, lo so, lo vorrei proprio. Ma la mia anima è deprecabilmente timida, invano la redarguisco, le sue ali tremano, i suoi dentini diafani battono appena la si conduce verso la soglia delle grandi avventure.”⁷³⁶

Al mancato attraversamento della soglia, ancora una volta, corrisponde il mancato sconfinamento del racconto nel genere fantastico. Di per sé, infatti, la visione di questa particolare figura non è sufficiente a ritenere il protagonista testimone di un evento sovranaturale. In questo l’utilizzo della prima persona contribuisce a creare un dubbio: a differenza di un narratore onnisciente, le cui informazioni sono (di norma) insindacabili, nel caso del narratore-personaggio è possibile pensare ad un errore umano, a una percezione errata. Viene lasciata aperta la possibilità d’interpretare tale figura come allucinazione del protagonista o come semplice somiglianza tra persone, da lui mal interpretata. Lo spiraglio, però, rimane aperto: la possibilità del fantastico è stata

⁷³⁴ D. Buzzati, *Ombra del sud*, in “Sessanta racconti...”, cit., p.78.

⁷³⁵ *Ivi*, p.79.

⁷³⁶ *Ibidem*.

offerta al personaggio e al lettore, che sono però rimasti al confine tra i due generi. Anche laddove un mondo meraviglioso è promesso al personaggio, è spesso un'illusione vana quella di poter varcare la soglia di tale mondo.

Un altro racconto leggibile in quest'ottica è *Le mura di Anagoor*, nel quale al personaggio narratore viene offerta la possibilità di recarsi in una città apparentemente grandiosa e felice, che è però assente da ogni mappa perché sconosciuta al mondo civile.

Nell'interno del Tibesti una guida indigena mi domandò se per caso volevo vedere le mura della città di Anagoor, lui mi avrebbe accompagnato. Guardai la carta ma la città di Anagoor non c'era. Neppure sulle guide turistiche, che sono così ricche di particolari, vi si faceva cenno. Io dissi: «Che città è questa che sulle carte geografiche non è segnata?». Egli rispose: «è una città grande, ricchissima e potente ma sulle carte geografiche non è segnata perché il nostro Governo la ignora, o finge di ignorarla. Essa fa da sé e non obbedisce. Essa vive per conto suo e neppure i ministri del re possono entrarvi. Essa non ha commercio alcuno con altri paesi, prossimi o lontani. Essa è chiusa. Essa vive da secoli entro la cerchia delle sue solide mura. E il fatto che nessuno ne sia mai uscito non significa forse che vi si vive felici?». ⁷³⁷

Scettico sull'esistenza di un simile luogo, il personaggio invita la guida a condurlo, convinto che non possa esistere un simile luogo senza che le carte ne segnalino la presenza. Con sua grande sorpresa, l'indomani la guida lo conduce, dopo un lungo tragitto in mezzo al nulla del deserto, fino alle mura di quella che sembra una gigantesca città. Tuttavia, sebbene vi siano numerose porte, forse addirittura un centinaio, esse rimangono quasi sempre chiuse: nessuno sa se e quando esse verranno aperte, così fuori dalle mura molta gente sta accampata nell'attesa che qualcuno un giorno apra un varco e conceda loro di entrare. «Però si dice che alcune si apriranno. Stasera, o domani, o fra tre mesi, o fra cinquant'anni, non si sa, è appunto qui il grande segreto della città di Anagoor.» ⁷³⁸

Nonostante l'esistenza di questa città segreta dai tratti meravigliosi sembrerebbe confermata (il condizionale in questo caso è d'obbligo), il passaggio di soglia non può avvenire perché, in maniera chiaramente metaforica, le porte non si aprono.

Anche la "prova" del fatto che una vita all'interno della città esista realmente è in verità facilmente confutabile: i fumi che si alzano di tanto in tanto da dietro le mura potrebbero non essere la conferma che qualche essere umano stia utilizzando del fuoco, bensì banali incendi scoppiati per caso, come sostiene il narratore. L'accesso a quel segreto resta dunque impedito, e a nulla serve l'attesa del personaggio, che trascorre invano più di ventiquattro anni di fronte alle porte chiuse della città.

Una particolare analogia con *L'altra Venezia* deve spingere a una riflessione. Anche in questo caso, come per la segreta Venezia collocata nelle profondità di quella da tutti conosciuta, la soglia

⁷³⁷ D. Buzzati, *Le mura di Anagoor*, in "Sessanta racconti"...cit., p.309.

⁷³⁸ *Ivi*, p.310.

può essere attraversata senza rendersene conto. Nel finale del racconto si viene infatti a sapere che l'unica occasione in cui, a quanto si dice, una porta è stata aperta, è stata per un viandante che passava di lì per caso.

Quel giorno non c'era nessuno ad aspettare. Verso sera giunse un viandante che bussò. Egli non sapeva che fosse la città di Anagoor, non si aspettava, entrando, niente di speciale, chiedeva solo un rifugio per la notte. Non sapeva niente di niente, era là per puro caso. Forse solo per questo gli hanno aperto.⁷³⁹

Se dunque un passaggio di soglia è possibile, ciò non è dovuto ad una particolare competenza dell'uomo, ad una sua abilità nel riuscire a scardinare le barriere del limite, bensì al caso, come se fosse il destino, forza incontrollabile, a scegliere al posto dell'uomo. Ancora una volta, è il fato, la sorte a tirare i fili della trama, senza che nemmeno l'uomo si accorga di ciò che gli succede.

Riprendendo lo schema di Lugnani dal quale eravamo partiti nell'introduzione del presente capitolo, vorremmo concludere questa analisi mostrando come il fantastico trasparente attraversi in maniera trasversale le diverse categorie di realistico, strano, fantastico, meraviglioso e surrealistico (e ciò anche e soprattutto perché lo intendiamo come modo, cioè come insieme di proposte tematiche e strategie stilistiche). Nei racconti che potremmo definire *strani*, il fantastico viene talmente svuotato da non lasciarne che un involucro: sono quei casi di (ri)scrittura in cui un *topos* del genere viene proposto in maniera smorzata. È il caso degli "sguardi vitrei dei colonnelli" (*Il deserto dei Tartari*) nei ritratti appesi ai muri della Fortezza Bastiani, come anche delle giacche appese nella sartoria di Prosdocimo che ricordano dei corpi impiccati. La trama, in questi casi, non esce dai confini del paradigma di realtà, tuttavia rimanda a qualcosa che sta effettivamente al di là di tali confini, cioè quella enorme mole di racconti in cui, con eguali premesse, viene compiuto un passo in più, sicché i ritratti non si limitano ad avere sguardi carichi di una strana energia ma arrivano anche a prendere la parola, ad uscire dalla loro cornice. In questo la trama assume le sembianze di un testo fantastico pur non essendolo (come nell'analisi dei *Reziari* proposta da Lazzarin). In questo modo il fantastico, pur non essendo realmente presente, è comunque riscontrabile. È la sua reminiscenza, il suo fantasma, ad evocare il sentore nella mente del lettore. Questa presenza-assenza del fantastico, questo comparire come un fantasma pur senza essere presente con la concretezza del suo corpo, e che spesso caratterizza i testi buzzatiani, è ciò abbiamo definito il "secondo fattore di trasparenza" (essendo il primo legato alla rappresentazione del vuoto, come visto nei primi due capitoli del presente lavoro).

⁷³⁹ *Ivi*, p.312.

Ci siamo poi concentrati sull'utilizzo di particolari strategie stilistiche tese a restituire al lettore la sensazione che vi sia qualcosa che interferisce con la razionalità del personaggio e della trama in generale. Il modo sottile in cui tali strategie sono espresse fa sì che spesso non vengano colte come vera e propria infrazione: conferire a forze esterne all'uomo o a oggetti, sensazioni, pensieri un valore grammaticale preponderante nella frase, collocandoli in posizione di soggetto, dà al lettore l'impressione che ci sia qualcosa che sta agendo in maniera quasi sovranaturale. Anche l'intenzionalità che viene loro attribuita mediante particolari scelte aggettivali va nella stessa direzione: si ha l'impressione che elementi inanimati prendano vita e agiscano sul personaggio. Quest'agentività trasmette al lettore un senso d'inquietudine dato da un fallimento di assenza: laddove ci dovrebbe essere soltanto un ritratto, per tornare all'esempio precedente, c'è invece uno sguardo che viene percepito come umano e carico di un'intenzionalità e un significato. Tutto ciò conferisce quindi al testo buzzatiano un "alone di fantastico" anche senza bisogno di uscire dal paradigma di realtà. In ciò consiste quindi quello che identifichiamo come terzo fattore di trasparenza.

Lugnani parla poi di quello che è definibile come il fantastico classico: in una situazione presentata come appartenente al paradigma di realtà, un elemento interviene a rompere tale ordine. La sua presenza è inconcepibile perché inconciliabile con le leggi che reggono il mondo, dunque si vengono a creare due diversi piani, l'uno reale l'altro irreali. Anche questo tipo di caso, essendo appunto quello che caratterizza di fatto il fantastico tradizionale, è presente nella produzione di Buzzati. Spesso però questa soglia tra i due piani che si vengono a creare si presenta in verità come possibilità di svelamento di una realtà più profonda (*L'altra Venezia*) o come scoperta di un'informazione mancante (*Il mantello*) o un segreto (*Il grande ritratto*). L'elemento "sovranaturale" allora si configura piuttosto come mezzo per raggiungere una comprensione più profonda di una realtà che è unica (e ricca di sfaccettature all'uomo sconosciute e spesso inaccessibili), non più come frattura tra due realtà diverse.

Più in generale, tali soglie non sono varcate (il che farebbe quindi ricadere le trame in questione nel campo del realistico) e ciò proprio per evidenziare l'impossibilità del personaggio di accedere alla verità più profonda che il mondo gelosamente custodisce. Rendersi conto dell'esistenza della soglia, però, mette il personaggio nelle condizioni di rendersi conto della possibilità di accesso a tale segreto (*Le mura di Anagoor*). In questo senso la parte segreta del mondo risulta trasparente poiché si lascia intravedere in filigrana, permettendo di dare conferma della propria esistenza (*Plenilunio*).

Il quarto caso elencato da Lugnani corrisponde a ciò che viene definito *meraviglioso*, ossia una trama che si basa da subito su regole alternative a quelle del paradigma di realtà: il personaggio è

situato in un mondo *altro*, gestito da leggi che non sono quelle della realtà del lettore. In questo caso, dunque, non vi è alcuna frattura poiché non c'è nessuno stato iniziale di realtà da contraddire. Si è visto che comunque alcune strategie del fantastico trasparente possono applicarsi anche in questo tipo di circostanza, rappresentando i personaggi umani in balia di forze che possono essere magiche (*Il segreto del Bosco Vecchio*).

Infine, per quanto le atmosfere surrealistiche, in cui realtà e finzione sembrano fondersi, risultino spesso vicine al testo buzzatiano, si è visto come non è tanto il ricorso al sogno o allucinazione a mostrare una realtà differente. Al contrario, essendo l'esperienza della "realtà segreta" una sorta di momento epifanico rivelatore, ciò che contraddistingue il trasparire di tale realtà si configura piuttosto come momento di massima esperienza percettiva.

3.2 Tradurre il fantastico trasparente

Ulteriore e ultimo spunto di riflessione del nostro studio è la difficoltà di traduzione degli aspetti linguistici che caratterizzano il fantastico trasparente. La "trasparenza" di questo tipo di meccanismo, proprio perché consiste nel restituire al lettore quella sensazione di sovranaturale attraverso una strategia principalmente sintattica in maniera quasi impercettibile, risulta complessa da individuare e da restituire in altre lingue.

Tentando un breve riscontro nelle traduzioni francesi del *Deserto*, non ci ha stupito notare che spesso il meccanismo da noi analizzato non sia stato salvaguardato nel passaggio dal testo di partenza a quello d'arrivo. Senza pretendere di aprire una vera e propria parentesi sulle traduzioni, vorremmo limitarci a riportare alcuni casi particolarmente emblematici di come il fantastico trasparente, proprio per la sua quasi invisibilità, non sia stato colto e nella traduzione francese (faremo riferimento a quella proposta da Michel Arnaud).

Il primo aspetto su cui vorremmo porre la nostra attenzione è legato al più importante dei fattori che contribuiscono a restituire questa sensazione, ossia l'aspetto sintattico. Si è detto di come l'assenza di Drogo come soggetto verbale del periodo sembri spesso tesa a restituire la sua passività rispetto agli eventi, come se egli avanzasse nella vita per inerzia, condotto da forze esterne che agiscono su di lui. Si noti come la mancata resa di questo effetto generi un appiattimento della scena e una conseguente perdita dell'effetto desiderato dall'autore.

<ol style="list-style-type: none"> 1. Gravava sulla sala il sentimento della notte 2. Quattro anni di Fortezza bastavano a dare, per consuetudine, il diritto a una nuova destinazione 3. Tutta quella vita facile ed elegante oramai non gli apparteneva più, <i>cose gravi e sconosciute lo attendevano.</i> 4. Gli pareva così di sentire crescere attorno una oscura trama che cercasse di trattenerlo 5. Si udiva, al di là di certi muri, la lontana eco di una risata che sembrò a Drogo inverosimile. 6. Il buio lo raggiunse ancora in cammino. La valle si era stretta e la Fortezza era scomparsa dietro le montagne incombenti. Non c'erano lumi, neppure voci di uccelli notturni, solo di tanto in tanto arrivava suono di acque lontane. 	<ol style="list-style-type: none"> 1. Maintenant, ils sentaient peser sur la salle la nuit 2. L'usage voulait qu'après quatre ans au Fort on eût droit à una nouvelle affectation 3. Maintenant, toute cette vie facile et élégante n'était plus la sienne. → <i>omissione</i> 4. Il lui parassait de la sorte sentir croître autour de lui un obscur complot pour tenter de le retenir. 5. Drogo, incrédule, crut entendre parfois, derrière certains murs, de lointains échos de rires. 6. Giovanni Drogo cheminait encore quand la nuit le surprit. La vallée s'était resserrée et le fort avait disparu derrière le lourd rideau des montagnes.
---	---

Si noti come in tutti i casi proposti la funzione di soggetto verbale di fattori esterni venga stravolta. Nel primo caso “la notte” perde la sua funzione di soggetto, in un ribaltamento che vede i soldati della Fortezza diventare soggetti senzienti dell’azione. Nel secondo, l’azione del tempo espressa nel dato “quattro anni” è ammortizzata dalla resa impersonale. Nel terzo caso siamo probabilmente di fronte a una vera e propria dimenticanza del traduttore, poiché le “cose gravi e sconosciute” che attendono Drogo sono totalmente omesse. Nel quarto caso, ci sembra rilevante che l’ “oscura trama” sia soggetto della proposizione relativa, poiché ciò conferisce appunto l’idea che qualcosa di soprannaturale stia trattenendo Drogo. Il mancato rispetto di questa particolarità

rende invece più “razionale” la situazione descritta: sembra cioè che *qualcuno* stia organizzando un complotto per trattenerlo. Nel quinto caso analizzato, l’aggettivo “inverosimile” è utilizzato come predicativo dell’oggetto “lontana eco di una risata”, il che conferisce a quel suono un che d’innaturale, come fosse una risata ultraterrena. Nella traduzione è invece Drogo ad essere “incredulo” di fronte a una risata non altrimenti connotata e quindi priva del dato suggestivo indicato dall’autore. Infine nell’esempio numero 6 viene totalmente stravolto dal punto di vista sintattico l’incipit del secondo capitolo, che era teso a far vedere come le forze esterne stessero prevalendo sul protagonista. Drogo diventa invece nella traduzione francese il soggetto verbale del periodo incipitario, facendo perdere del tutto la sensazione che l’autore voleva rendere. Va inoltre evidenziato quanto notato da Cristina Vignali in merito al ricorrere del termine “buio” in questa occorrenza e in una successiva.

Dans l’incipit du chapitre II [...], chapitre où sont évoquées les ombres de la nuit qui se révéleront comme des signes annonciateurs de mort, le mot «buio» est le sujet de la phrase grammaticale, élément personnifié qui, comme nous l’avons vu, empêche Drogo de continuer son voyage; à la fin du roman, c’est toujours par le terme «buio» que l’obscurité est évoquée. La répétition de ce même mot, outre qu’elle permet un effet d’insistance, renforce le parallélisme entre le début et la fin de l’œuvre: ici, dès que le «buio» entre dans la chambre de la petite auberge où Drogo se repose, le personnage comprend que «di là [...] non si sarebbe più mosso» («il ne bougerait plus de là»). Au début comme à la fin, l’obscurité contraint le personnage à l’immobilité – une immobilité enfin fatale. La traduction de ces passages aux chapitres II et XXX devrait à notre sens garder l’effet de circularité obtenu par la répétition d’un même mot en adoptant un seul terme pour traduire «buio». Michel Arnaud, au contraire, opte pour deux solutions différentes.⁷⁴⁰

Il mancato rispetto della ripetizione fa naturalmente “perdere la circolarità del senso che nota Vignali, mancando così un chiaro intento semantico dell’autore. La stessa Vignali fa infatti presente, in relazione all’*économie raisonnée* della lingua dell’autore, che: “Par la sélection précise d’un même mot, d’un syntagme, d’une proposition ou même d’une série de phrases, et par leur répétition, Buzzati évite la prolixité et choisit un moyen linguistique *économique*, et en même temps extrêmement efficace sur le plan sémantique.”⁷⁴¹ Vignali nota che nelle traduzioni di Arnaud il lessico relativo all’ammaliamento è generalmente rispettato, ma con alcune eccezioni.⁷⁴²

⁷⁴⁰ C. Vignali, *La parole de l’autre...*, cit., p. 102.

⁷⁴¹ Vignali, *La parole de l’autre...*, cit., p.87.

⁷⁴² *Ivi*, p.92.

<p>quasi <i>ammaliato</i>, come se rivedesse un <i>prodigio</i>.⁷⁴³</p> <p>Drogo aveva capito il loro facile segreto e con sollievo pensò di esserne fuori, spettatore incontaminato. [...] Gli <i>oscuri fascino</i> della vecchia bicocca si erano ridicolmente dissolti. Così pensava.</p>	<p><i>presque avec émerveillement</i>, comme <i>se retrouvant</i> devant un prodige.⁷⁴⁴</p> <p>Drogo avait compris leur facile secret et il pensa avec soulagement qu'il était en dehors, spectateur non contaminé. [...] Les <i>obscur</i> <i>attraits</i> de la vieille bâtisse s'étaient ridiculement évanouis.</p>
--	---

In merito al primo caso riportato, viene meno, nella traduzione francese, l'importanza del senso del concetto di malia. Come nota Vignali:

Le mot «ammaliato», qui communique l'idée d'un homme «ensorcelé» par le lieu, se perd dans la traduction au profit de l'idée d'émerveillement ; la composante magique en résulte affaiblie. De plus, le choix de traduire «come se rivedesse» par «se retrouvant» efface la dimension visuelle, fondamentale au sein du roman.

Ancora una volta, dunque, una delle forze che agisce su Drogo come attante esterno, facendo emergere una sensazione d'inquietudine intesa come *erie*, non viene preservata nella traduzione. Condividiamo con Vignali l'idea che, per l'importanza quasi magica che la forza del fascino della malia esercita, la traduzione di "ammaliato" con "ensorcelé" sarebbe stata più vicina al concetto originale, richiamando la stessa sfera semantica.

Meno clamoroso il secondo caso, nel quale se non altro viene restituita la corretta struttura sintattica della frase. Tuttavia anche in questo caso, la scelta lessicale non favorisce il mantenimento della molteplicità di significati che il termine "fascino" usato al plurale racchiude. Ancora una volta, a venir meno è la dimensione relativa alla malia, come nota ancora Vignali.

Le mot polysémique «fascino», utilisé ici de façon inusuelle au pluriel, aurait pu être traduit par «charmes», afin de garder le double sens du mot «fascino», à la fois attrait et influence maléfique (en effet le mot «charme» et le mot «fascino» ont en commun de signifier dans un sens moderne la fascination, l'attrait, tandis que dans un sens ancien et littéraire ils évoquent un pouvoir magique).

In altri casi il fantastico trasparente non si esprime attraverso una particolarità sintattica bensì tramite precise scelte lessicali. Esse tendono spesso a conferire agli attanti esterni non solo una volontà ma anche tratti di antropomorfismo. Nella resa francese però tale aspetto tende a perdersi, come si può evincere dai seguenti esempi.

⁷⁴³ *Ibidem*.

⁷⁴⁴ D. Buzzati, *Le Désert des Tartares*, tr.fr M. Arnaud, Paris, Laffont, 1949, p. 184

<ol style="list-style-type: none"> 1. il vento, ridestato dalle ombre, strisciava lungo le architetture geometriche della Fortezza. → vento che si sveglia, e ombre come agenti. 2. fiero il pannello che ne risultava. 3. con sinistro abbandono da impiccati. 	<ol style="list-style-type: none"> 1. Le vent, revenu avec les ténèbres, se glissait le long des constructions géométriques du fort. 2. [...] distinguée la coupe. 3. Avec le sinistre abandon des suppliciés.
--	---

Nel primo caso, il vento non è più “ridestato dalle ombre”, bensì torna “con” esse. Ciò fa perdere alle ombre la loro funzione di complemento d’agente, facendo quindi venire meno di conseguenza quell’idea di *agency* che sarebbe invece importante preservare. La stessa sorte tocca al pannello “fiero” del secondo esempio, ridotto a semplice *coupe distinguée*, taglio elegante. Infine, nel terzo caso si nota come la sensazione data dal *topos* della *maison hantée* di cui sopra tenda a perdersi per via della traduzione non letterale del termine impiccati, in favore di un più generico e meno pertinente “suppliciés”.

Infine, bisogna notare che anche la scelta del tipo di verbo utilizzato ha una grande rilevanza al fine di creare il fantastico trasparente. Molti verbi infatti sono tesi a conferire quasi dei comportamenti umani agli agenti esterni, portando così la realtà sul confine dell’animazione.

<ol style="list-style-type: none"> 1. Un lunghissimo corridoio illuminato da rare lanterne <i>accompagnava</i> tutto lo schieramento delle mura 2. nelle vie <i>abitate</i> dai delitti 3. La luna <i>cammina cammina</i>, lenta ma senza perdere un solo istante, impaziente dell'alba 4. Il tempo intanto <i>correva</i>. 	<ol style="list-style-type: none"> 1. Un très long couloir, éclairé par de rares lanternes, <i>parcourait</i> les remparts sur toute leur longueur 2. Dans les rues où <i>rôdait</i> le crime 3. La lune <i>avance, avance</i>, lentement mais sans perdre un seul instant, impatiente d’atteindre l’aube 4. Cependant, le temps <i>passait</i>
---	---

Il verbo accompagnare tradisce una intenzionalità dell'atto, attribuendo così una forza di volontà al "lunghissimo corridoio". Siamo quindi di fronte ad un ulteriore esempio dell'emergere dell'agency all'interno del *Deserto*. La resa francese però non rispetta tale scelta: il più semplice "parcourait" perde questo tipo di connotazione e non può quindi restituire la stessa sensazione. Analogamente, le vie che sono "abitate" dai delitti sembrano possedere una propria vita, ed i delitti essere entità viventi, autonome. La traduzione con les rues où *rôdait* le crime perde invece questo senso. Infine, i due verbi che sembrano essere tesi verso un'antropomorfizzazione degli esempi 3 e 4 (camminare e correre) vengono invece resi con forme nel quale tale connotazione si perde. Viene per altro a perdersi anche un possibile legame tra le due occorrenze: se nel primo caso la luna "cammina" quindi lo scorrere del tempo ha un riscontro visivo e, per quanto inesorabile, procede con passo normale (la luna cammina), quando invece viene descritta la totale astrazione visiva dello scorrere del tempo si assiste anche ad un suo accelerare (il tempo corre).

Riprendendo quanto detto in merito alla morte di Angustina e all'ipotesi di considerare il vento come suo "assassino", vanno notate alcune discrepanze nella traduzione francese che si allontanano dall'insieme di connotazione costruite dall'autore per sottolineare il concetto.

<p>Un vento <i>cattivo</i> saliva dal vallone e lo si sentiva <i>ansimare</i> entro le crepe della montagna.</p>	<p>Un vent <i>mauvais</i> montait du vallon et on l'entendait <i>siffler</i> entre les fentes de la montagne.</p>
--	---

La scelta di *mauvais* per tradurre il termine *cattivo* fa perdere la connotazione intenzionale e "devitalizza" il vento. D'altra parte anche *l'ansimare* del vento rimanda a un'idea di vita, che invece si perde nel *siffler* della traduzione.

Questa breve analisi di alcuni casi significativi è ben lungi dall'essere esaustiva, anche solo in relazione alla traduzione del fantastico trasparente. Se, come crediamo, l'insieme di strategie stilistiche e sintattiche su cui si basa il fantastico trasparente costituisce una delle più peculiari cifre della scrittura buzzatiana, analizzarne la corretta resa in una data lingua significa comprendere se non solo lo stile ma addirittura la poetica dell'autore è stata o meno compresa. Per i mezzi a nostra disposizione, inoltre, non ci è stato possibile estendere l'analisi alle traduzioni in altre lingue diverse da quella francese. Una volta di più, dunque, emerge l'esigenza di uno studio congiunto, che coinvolga traduttori provenienti da diversi Paesi, per poter operare un confronto intertestuale tra diverse lingue. In questo modo si potrà cogliere l'insieme di strategie messe in pratica dai traduttori per la resa di alcuni di questi casi specifici, spesso difficili da individuare. Questa esigenza gode da

sempre dell'attenzione della critica buzzatiana: il primo convegno “Dino Buzzati: la lingua, le lingue”, venne promosso già nel 1995 da Nella Giannetto e fu un primo fondamentale punto di partenza per questo tipo di analisi. Di recente, in occasione dei convegni celebrativi in onore della ricorrenza dei cinquant'anni della morte dell'autore, analoghe iniziative sono state lanciate ripartendo appunto da quelle basi, tanto che pure il nome di uno dei convegni in questione suona come una chiara eco: “Buzzati. La lingua, le lingue, le traduzioni” (Ca' Foscari, Venezia, 5-6 settembre 2022). Analogo il fine del convegno internazionale “Buzzati cinquant'anni dopo +1”, tenutosi tra Chambéry (29 settembre 2023), Venezia (17-18 ottobre 2023) e Salamanca (25-26 ottobre 2023). Nel corso di questi colloqui è stato possibile rendersi conto di quanta vasta ed estesa sia, tutt'oggi, la ricezione di Buzzati nel mondo, confermando la sensazione che l'importanza che egli avuto oltre i confini del suo Paese di nascita supera di molto la tiepida accoglienza trovata in patria. Nel passare alle conclusioni del nostro studio, lanciamo dunque un appello a studiosi e traduttori di Buzzati nel mondo al fine di promuovere uno studio congiunto degli aspetti stilistici e sintattici da noi evidenziati, certi che interessanti risultati, nel bene e nel male, possano venire fuori da una simile analisi.

CONCLUSIONI

Quanto sostenuto nel presente studio è stato teso a dimostrare l'importanza di alcuni temi e di alcune strategie orbitanti attorno al concetto di vuoti, utilizzati da Buzzati nella sua poliedrica produzione, al fine di giungere a proporre per la sua poetica la definizione di fantastico trasparente.

Vorremmo introdurre le conclusioni del nostro studio riassumendo quelli che abbiamo definito i "fattori di trasparenza", utili a giustificare la definizione proposta. Nel fare ciò, sottolineeremo una questione che, seppure evidente, non è stata ancora espressa chiaramente. Si è visto in quanti e in quali casi tale definizione può essere applicata e il corpus analizzato ci sembra giustificare, per mole e per qualità, l'estensione della definizione alla parte più importante della sua opera. Per questo motivo ci siamo spinti a parlare di "poetica". Tuttavia non sarà sfuggito che un'opera, più di ogni altra, sembra riassumere in sé tutti i fattori di trasparenza elencati e si presta dunque ad essere massimo emblema del concetto. Si tratta naturalmente del capolavoro dell'autore, *Il deserto dei Tartari*. Per questo motivo riteniamo che esso sia, oltre che, com'è noto, il suo romanzo di maggior successo di pubblico e di critica, anche il più caratteristico della cifra poetica dell'autore.

Il primo e più "capiente" fattore di trasparenza è quello che riguarda le varie forme di vuoto. Già da questo punto di vista, *Il deserto* risulta essere evidentemente un serbatoio quasi inesauribile tanto sul piano tematico quanto su quello stilistico.

In primo luogo, l'ambientazione dell'opera contribuisce a restituire al lettore il senso del nulla, non solo per la presenza del deserto: "Configurandosi come un non-luogo la Fortezza è il contrario di una dimora, di una residenza, di un luogo nell'accezione più banale del termine."⁷⁴⁵

D'altra parte, com'è ovvio, la vana attesa del nemico costringe Giovanni Drogo a una vita sospesa anche sul piano temporale: egli non vive mai nel tempo presente ma sempre in un possibile futuro, che però non giunge mai, se non quando è ormai tardi.

D'altra parte la sua avventura si configura come un viaggio verso il vuoto: non solo perché la Fortezza Bastiani si configura come non luogo, ma anche per via di uno spaesamento che potrebbe definirsi post-moderno, nella misura in cui prende le distanze dai classici tratti del viaggio interiore che si trova nella letteratura modernista.

A l'opposé des modernistes (Proust, Joyce, Woolf, Gide, Svevo) la quête du héros postmoderne n'est pas présentée comme une recherche intérieure, une recherche qui se dirige vers les profondeurs de la conscience ou vers le passé. Au contraire. C'est une recherche qui se déroule, au moins sur le plan fictionnel, dans un monde tout à fait extérieur, un monde parfois très étendu

⁷⁴⁵ A. Carbone, *L'attesa vana: l'inseguimento nel deserto dei Tartari*, in "Geografie della modernità letteraria: atti del XVII Convegno internazionale della MOD", 10-13 giugno 2015, Pisa, Edizioni ETS, 2017, p.305-317: p.307.

et peuplé d'objets concrets. Le voyage intérieur des modernistes semble en outre dirigé vers un centre dont l'existence n'est pas mise en doute. Le voyage du héros postmoderne au contraire est un voyage dans un espace labyrinthique autour d'un centre qui n'existe pas, car pour l'homme postmoderne le monde a perdu son centre, ce que Hab Hassan décrit comme un processus de de-centering.⁷⁴⁶

Nel *Deserto* trova inoltre una sua sintesi la distinzione che abbiamo proposto tra vuoto di potenza e vuoto di mancanza, per la relazione che intercorre tra lo spazio dell'ambientazione e la trama del romanzo. Se, com'è evidente, la pianura desertica suggerisce di continuo il possibile sopraggiungere di qualcosa, configurandosi dunque come vuoto di potenza, il mancato arrivo dell'anelato nemico non può che apparire come un vuoto di mancanza, il tradimento per eccellenza di un'attesa e di una speranza.

La particolare atmosfera creata da questo doppio vuoto viene a rafforzarsi, come abbiamo visto, tramite un insieme che tendono ad animare la realtà. Ciò avviene in primo luogo attraverso quello che abbiamo definito il "secondo fattore di trasparenza", ossia il riuso, in maniera smorzata e attenuata, di situazioni e *topoi* tipici del fantastico. Ciò è vero in primo luogo a livello macroscopico: la trama propone la possibilità di scontro con un nemico leggendario, la cui esistenza appartiene più al mito che alla storia. Il possibile scontro con i popoli confinanti a Nord appare in verità molto più probabile: anche per via delle questioni legate all'individuazione di una linea di confine. Eppure l'eventualità di uno scontro con loro non è mai nemmeno presa in considerazione. È lo scontro epico quello che interessa, il confronto con la leggenda, non con la storia. Tuttavia il mancato scontro, almeno per ciò che riguarda Drogo, restituisce l'impossibilità di questo tipo di battaglia, spogliando il testo del valore epico che avrebbe altrimenti assunto. Anche in questo senso, a nostro avviso, avviene uno smorzamento dell'irruzione del reale nell'irreale, e il mancato arrivo dei Tartari si configura come mancato sconfinamento del romanzo nel fantastico. A livello microscopico, molti sono gli episodi che si potrebbero ricondurre a tale schema.

Il momento in cui Drogo entra nella sartoria di Prosdocimo, ad esempio, sembra ricalcare il *topos* della *maison hantée*⁷⁴⁷, per via di un'immagine tanto concreta quanto allusiva: le giacche appese nella sartoria sono infatti simili a corpi di impiccati che penzolano dal soffitto. "Nello stanzone solo alcuni piccoli tratti erano illuminati: un tavolo dove un vecchietto scriveva, il banco dove lavoravano tre giovani aiutanti. Tutt'attorno pendevano flosci, con sinistro abbandono da impiccati, decine e decine di uniformi, pastrani e mantelli."⁷⁴⁸

⁷⁴⁶ U. Musarra, *Procédé post-modernes dans l'oeuvre de Dino Buzzati*, in "Cahiers Dino Buzzati", 7, cit., p.320.

⁷⁴⁷ È quanto nota S. Lazzarin nei già citato studio sull'intertestualità buzzatiana *Il Buzzati "secondo"*..., cit.

⁷⁴⁸ D. Buzzati, *Il deserto dei Tartari*, cit., pp.48-49.

Si tratta quindi evidentemente di risvegliare nella mente del lettore, sollecitandole appena, quelle stesse sensazioni che si attivano in presenza del fantastico. L'operazione è quindi tesa a creare "un'aspettazione di soprannaturale" per dirla con le parole di Francesco Orlando,⁷⁴⁹ aspettazione che tuttavia sarà sistematicamente delusa. In questa sospensione tra la creazione dell'aspettativa del fantastico e la mancata frattura del paradigma di realtà che dovrebbe caratterizzare il genere, consiste uno dei più peculiari tratti del fantastico buzzatiano e uno dei motivi principali per cui crediamo che esso possa essere definito "trasparente."

Anche l'uso del *topos* del ritratto animato insiste nella stessa direzione. Spesso infatti gli sguardi dei colonnelli dipinti nei quadri appesi alle pareti della Fortezza sembrano voler comunicare qualcosa, ma non arrivano ad animarsi come avverrebbe in un racconto fantastico: "Solo un famiglia rimane, appoggiato allo stipite di una lontana porta, e i ritratti degli antichi colonnelli, allineati sui muri attorno, immersi nella penombra. Otto bottiglie stanno nere sulla tovaglia, nel disordine del pranzo finito."⁷⁵⁰ Poco oltre il concetto viene ripreso e rafforzato: "Gli occhi vitrei dei colonnelli, dai grandi ritratti, esprimevano eroici presagi."⁷⁵¹ Secondo quanto già evidenziato da Lazzarin in merito a questi passaggi:

Nei testi fantastici 'classici', i quadri sono soliti scendere dalla cornice, le statue dal piedestallo, e combinarne di tutti i colori; in Buzzati, invece, il busto e il ritratto si limitano a esibire uno sguardo penetrante, cioè il grado infimo della vitalità di cui dispongono nella tradizione. Più che un racconto, del resto, *La notte* è un catalogo di motivi convenzionali della storia di fantasmi: in tale contesto, il *topos* risulta appiattito, diventa uno spunto per così dire ornamentale, che non produce più eventi. Ogni possibile sviluppo narrativo è bloccato sul nascere.⁷⁵²

D'altra parte anche il fenomeno della "letterarizzazione del fantastico" risulta, come gli altri elementi analizzati, presente ma smorzato:

Il Poe che affiora nei capitoli del *Deserto* ha abbandonato qualsiasi inclinazione ad un lirismo esasperato, disceso nel profondo del Maelström, trasmette, quale sola eredità, il rigido ancoraggio a schemi deduttivi proprio delle sue storie indiziarie e degli intrecci investigativi, il cui scioglimento è implicito nelle prime battute. Ai materiali narrativi rivisitati tocca in sorte un netto appiattimento.⁷⁵³

Non siamo quindi di fronte all'irruzione del fantastico, quanto piuttosto all'accento della sua possibilità. Va sottolineato che in simili casi, a prescindere dallo sconfinamento della trama dal

⁷⁴⁹ F. Orlando, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura. Rovine, reliquie, rarità, robaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti*, Torino, Einaudi, 1994, p.172.

⁷⁵⁰ D. Buzzati, *Il deserto dei Tartari...*, cit., p.53.

⁷⁵¹ *Ivi*, pp.55-56.

⁷⁵² S. Lazzarin, *Il Buzzati "secondo"...*, cit., p.106.

⁷⁵³ M. Carlino, *Come leggere Il deserto di Tartari di Dino Buzzati*, Milano, Mursia, 1983, p. 54.

paradigma di realtà, si è chiaramente di fronte a un fallimento di assenza: vi è qualcosa dentro quegli sguardi, che non sono affatto semplici raffigurazioni bensì potenziali vettori di remoti messaggi. Ecco quindi uno dei motivi per cui il senso di *eerie* ha un ruolo chiave nel romanzo⁷⁵⁴: sembra sempre che dalle cose più semplici e banali possa scaturire qualcosa di magico e soprannaturale.

L'altro motivo per cui l'*eerie* sembra aver un ruolo chiave è ciò che abbiamo definito "terzo fattore di trasparenza", ovvero l'azione "invisibile" delle forze esterne sui personaggi buzzatiani. L'agentività delle forze esterne è infatti uno dei concetti cardine dell'*eerie*, inteso come fallimento di assenza, in quanto vi è qualcosa che agisce laddove invece non dovrebbe.

Già si è ampliato parlato nell'ultimo capitolo delle ripercussioni che l'azione delle forze esterne hanno sul personaggio e sulla trama in generale. Tanta è la pressione della forza dell'abitudine, della malia della Fortezza Bastiani, degli agenti atmosferici, di pensieri, allucinazioni e sogni che la forza di volontà di Drogo viene di fatto sopraffatta e annullata. C'è infatti chi si è spinto a parlare di "maléfice de l'habitude."⁷⁵⁵ Egli non si fa dunque motore della trama, piuttosto ne è trainato. Questa *agentività esterna* si manifesta anche attraverso la potenza del regolamento, che agisce come potere sovrano, svuotando l'uomo della propria identità individuale, o attraverso alterazioni della visione razionale del personaggio mediante l'intervento di allucinazioni e sogni.

A metà tra reale e fantastico è ad esempio anche l'episodio onirico relativo alla morte di Angustina. Benché non si tratti di una vera irruzione dell'irreale nel reale, viene rappresentato di fatto un sogno premonitore (fatto che è comunque che avvenga nella vita reale, per quanto improbabile esso sia). La descrizione degli effetti di questo sogno su Drogo è tesa a promuovere ancora una volta l'accento di una possibile infrazione nella realtà di qualcosa di oscuro e irrazionale.

Giovanni pensava alle responsabilità del servizio ma soprattutto meditava il sogno su Angustina. Questo sogno gli aveva lasciato nell'animo una risonanza ostinata. Gli pareva che ci dovessero essere oscuri collegamenti con le cose future, benché lui non fosse specialmente superstizioso.⁷⁵⁶

Cionondimeno, l'allusione è stata fatta, l'idea di una qualche forma di fantastico si è accesa nella mente del lettore. Anche se la trama non comporterà una rottura del paradigma di realtà, la percezione del fantastico nella mente del lettore è avvenuta.

⁷⁵⁴ Il primo motivo era legato a quanto visto nel terzo capitolo in relazione all'agency di forze esterne sul personaggio.

⁷⁵⁵ S. Vierre, *Mort et initiation dans Le Désert des Tartares ou le finale ambigu*, in "Cahiers Dino Buzzati", 7, cit., pp.159-160.

⁷⁵⁶ *Ivi*, p.73.

Crediamo quindi che, per quanto detto sulla forza agente delle forze esterne, sull'attesa del nemico come fallimento di presenza e quanto detto anche sul fallimento di assenza di oggetti in grado di evocare la sensazione del fantastico, il sentimento dell'*erie* abbia un ruolo di cruciale importanza all'interno del capolavoro buzzatiano. Non mancano, d'altra parte, singoli episodi che lo confermano, come l'*inquietante* apparizione del cavallo d'ignota provenienza, o il silenzio carico di significato analizzato in occasione dell'uccisione del soldato Lazzari, episodi leggibili come fallimenti di assenza, per l'impossibilità di comprendere la presenza del cavallo nel primo caso e per la presenza di significati nascosti all'interno del "silenzio parlante" di Tronk nel secondo.

I tre diversi fattori di trasparenza sono quindi tutti riassunti all'interno del *Deserto*, che si conferma inesausto serbatoio di temi e stilemi buzzatiani anche reconditi ma non per questo meno importanti rispetto a quelli più evidenti. Il fantastico di Buzzati allora risulta essere come le giacche che amava disegnare: svuotato del suo contenuto, afflosciato su se stesso, esistente solo nel suo aspetto estetico ed esterno, non nella sostanza.

Speriamo che altre prospettive ermeneutiche possano utilizzare questi nostri concetti per aprire nuove piste d'analisi. Una questione che riteniamo possa essere approfondita a partire dalle nostre ricerche è quella relativa al rapporto tra il mondo dell'infanzia e la concezione della soglia. Abbiamo visto quanto la critica si sia già spesa su tale questione, di grande importanza nella poetica buzzatiana, tanto per ciò che riguarda lo sguardo sul mondo unico e privilegiato dei bambini, quanto in relazione alla corruzione etica e morale dell'adulto rispetto all'infante. Naturalmente l'opera che meglio riassume l'importanza del concetto è *Il segreto del Bosco Vecchio*, in cui tale distinzione è espressa nettamente. Tuttavia si è visto come anche nella lettura del *Borghese stregato* il ruolo dello sguardo del bambino abbia un ruolo chiave: è entrando nel gioco dei bambini che Giuseppe finisce per trasformare in realtà la finzione, per morire davvero nonostante sia stato ferito per gioco.

Ciò che in questa sede ci preme sottolineare è che questo aspetto sembra strettamente connesso con la visione della soglia proposta nel terzo capitolo. Già Vanelli aveva colto nel segno nel collegare *Il Borghese stregato* all'idea di confine:

Il tema del brano è quindi quello del viaggio (*ulisseide*), che spinge a oltrepassare il limite e a valicare i confini codificati. Giuseppe lo compie da solo, uscendo dal consorzio umano, quindi con il procedimento formale tipico che connota il viaggio iniziatico: tale infatti si rivela e conduce Giuseppe a un'esperienza decisiva che lo trasforma virtualmente in eroe attraverso una magica allucinazione. Questo però può accadere perché *Giuseppe ha subito una particolare metamorfosi nello sguardo*. La sua vista ordinaria e oggettiva della realtà, suggestionata dal paesaggio e dai giochi dei ragazzi, si è come potenziata, è diventata visione delle cose, consistente in una percezione soggettiva e intuitiva che altera l'apparenza dei fenomeni, scoprendone un'altra dimensione. Lo spazio reale infatti, osservato dal nuovo sguardo di Giuseppe (che è stato sollecitato dalle correnti inconscie dell'Es mosse dall'emozionante esperienza del confine), perde la sua oggettiva fissità e uniformità e si trasforma empaticamente al desiderio del soggetto osservante, lievitando in uno spazio ideale, simbolico e mitico. Ora Giuseppe riesce a catturare i

sensi misteriosi e le forme magiche e fantastiche del paesaggio; scopre segni, presagi, avvertimenti, fantasmi, e intanto affiorano in lui improvvise memorie che lo illudono di essere tornato fanciullo in una fantastica avventura.⁷⁵⁷

La soglia è dunque legata a doppio filo con l'infanzia poiché è attraverso lo sguardo del bambino che si può riuscire ad entrare nella dimensione più profonda e segreta della realtà. Lo si è visto anche in relazione al legame con Yves Klein, non a caso rinominato Peter Pan dall'autore. L'artista era in grado di risuscitare la fantasia della fanciullezza perduta, attraverso "sortilegi" la cui riuscita dipendeva anche e soprattutto dalla collaborazione del suo lettore. La particolare percezione da attivare passava anche per entrare veramente dentro il gioco, cioè nel vedere la realtà con gli occhi di un bambino.

Già Patrizia Dalla Rosa ha più volte sottolineato l'importanza del legame tra dimensione infantile e scoperta della verità. La studiosa individua l'importanza di alcuni luoghi dell'infanzia dell'autore, primo tra tutti il paesaggio bellunese e la villa di famiglia di San Pellegrino, sottolineando come spesso questa tematica riaffiori nella sua opera.

[...] L'autore torna a riappropriarsi di un luogo-tempo in cui non solamente è ricreabile l'ascolto di 'ciò che deve ancora venire' (il sogno), ma pure il riconoscimento di una relazione tra quel luogo-tempo e una lettura dell'inconoscibile-vero.⁷⁵⁸

Anche attraverso uno studio incrociato tra il pensiero buzzatiano a quello della Ortese, Dalla Rosa riesce a trovare nell'importanza della dimensione dell'infanzia un punto comune tra i due scrittori. L'infanzia è descritta come 'vero vedere'.⁷⁵⁹

Ambedue gli scrittori sono tornati a un tempo/ luogo. Per nessuno dei due questo ritorno ha rappresentato una fuga nel passato, piuttosto un tenace ancoraggio a un certo vedere e sentire che lega l'infanzia all'unità originaria. [...] In entrambi i loro mondi trasfigurati, comunque, leggo *lo* svelamento di una realtà profonda. A partire da quella che è una "sensazione estetica familiare al bambino", ovvero che "tutte le cose [...] sono insondabili", l'opera dei due autori ha indotto "*mutamento*, nel senso di *crescita della sensibilità* dei nostri sensi e del nostro intelletto."⁷⁶⁰

Che la soglia del fantastico nell'opera di Buzzati passi attraverso la soggettività del personaggio è quindi evidente anche in quella che sembra essere per l'autore una possibile soluzione (forse l'unica) per oltrepassare il limite del superficiale sguardo dell'uomo (adulto): guardare il mondo con gli occhi di un bambino.

⁷⁵⁷ P. Vanelli, *Op.cit.*, pp.90-91.

⁷⁵⁸ P. Dalla Rosa, *Dove qualcosa sfugge, lingue e luoghi di Buzzati*, Pisa-Roma, Istituti editoriali e poligrafici internazionali, 2004, p. 121.

⁷⁵⁹ Ead., *Dino Buzzati e Anna Maria Ortese: sulla pagina le cose invisibili*, in "Dino Buzzati d'hier et d'aujourd'hui..." cit., pp. 123-146: p.136.

⁷⁶⁰ Ead., *Dino Buzzati e Anna Maria Ortese...*, cit., p.146.

Tuttavia non è solo questo a farci insistere sull'importanza della relazione tra infanzia e soglia. Non è forse leggibile secondo questa prospettiva anche un altro racconto buzzatiano che, a nostro avviso, rappresenta la cifra della poetica dell'autore almeno tanto quanto *Il borghese stregato*, ossia *I sette messaggeri*? Il viaggio rappresentato, come detto, non ha una meta fisica bensì concettuale e "politica": il protagonista parte alla ricerca dei confini del regno paterno, aspetto quest'ultimo dalle forti connotazioni simboliche. Rappresentare il fallimento di una simile missione non implica in qualche modo la problematizzazione del raggiungimento dell'età adulta? Cioè come il fallimento del portare il sé giovane all'altezza del sé adulto?

In questo senso, l'assenza di un confine preciso che si riscontra nel romanzo potrebbe essere l'incapacità di compiere tale passo. Questo tipo di lettura tiene anche conto di un aspetto biografico dell'autore: è noto infatti che egli fu sempre restio ad abbandonare la casa della madre, nella quale continuò a vivere finché ne ebbe la possibilità. Si tratta, come si evince dalle parole spese dallo stesso autore nell'intervista con Panafieu, di una peculiare compattezza del nucleo familiare d'origine, dal quale d'altra parte non furono esenti nemmeno i fratelli e le sorelle di Buzzati.

Sia tu che i tuoi fratelli non vi siete sposati quando vostra madre era viva. Tu sei l'unico che finalmente si sia sposato... Perché?

Intendiamoci bene: non è che nostra mamma fosse contraria al matrimonio. Anzi, lei avrebbe voluto che ci sposassimo. Senonché essendo lei riuscita a mantenere intatta la famiglia, così come quando noi eravamo bambini, è venuto meno in noi quello che succede nella maggioranza dei giovanotti: il desiderio di accasarsi. Tanto più che non è intervenuto in nessuno di noi tre l'episodio amore-grande amore. A quell'epoca lì non è avvenuto. E quindi nessuno ne sentiva il bisogno. Perché dovevamo sposarci? C'era un motivo?⁷⁶¹

Crediamo che interessanti prospettive ermeneutiche possano aprirsi partendo da questa interpretazione che vede il concetto di soglia e quello d'infanzia strettamente connessi tra loro, anche in chiave allegorica o meta-letteraria.

Lo sguardo dell'infanzia, infatti, non funge da discriminare tra il mondo reale e il meraviglioso solo all'interno del *Segreto del Bosco Vecchio*, ma, a nostro avviso, anche altrove, seppur in modo più velato. Offriamo un esempio che può aiutare a esprimere meglio il concetto.

Nel racconto *La macchina* il personaggio narratore, di cui l'età non è specificata ma che scopriremo essere un adulto, rimane pietrificato di fronte all'apparizione di un gigantesco ragno dalle dimensioni di un palazzo. La sua è la reazione che il lettore trova più coerente con la terribile apparizione, ossia quella che chiunque adotterebbe in una situazione analoga. Contrariamente, il *deus ex machina* della trama è un "ragazzetto", che armato solo di fionda e munizioni esplosive,

⁷⁶¹ D. Buzzati, *Un autoritratto...*, cit., pp.20-21

mostra un innaturale coraggio e si lancia in uno scontro aperto con il terribile mostro. La sua giovane età è sottolineata a più riprese:

Un improvviso fruscio di rami smossi pochi metri da me, di fianco, mi diede un tuffo al cuore. Guardai e vidi un *ragazzino*, di *dodici tredici anni*, che avanzava gattoni tra i cespugli, tenendo qualcosa in bocca, verso il mostro. Era un *giovincello* piuttosto sparuto dalla faccia magra e pallida, avanzava ugualmente verso il ragno. Che diavolo voleva?⁷⁶²

Il tutto, per il ragazzino, sembra addirittura un gioco: dopo aver ucciso il mostro, rischiando ovviamente la vita, conversa con il protagonista come si trattasse di una cosa da nulla, una gara tra amici: “Era ben grosso eh?” mi disse ridendo. “Ha visto che ce l’ho fatta?”⁷⁶³ Si noti come la differenza d’età tra i personaggi venga sottolineata anche dal fatto che il ragazzo si rivolge al personaggio narratore dandogli del lei, da cui deduciamo che il personaggio narratore sia in età ormai adulta. Il passaggio in questione tocca la nostra analisi perché le due diverse reazioni sono di fatto manifestazione di due diversi generi letterari, argomento su cui abbiamo insistito nel terzo capitolo. Se il protagonista rappresenta appieno il terrore del classico racconto fantastico perché assiste alla netta infrazione dell’irreale nel quotidiano, il giovane ha invece l’atteggiamento che caratterizza solitamente il meraviglioso, ossia il genere in cui l’infrazione della norma costituisce la norma stessa, motivo per cui il personaggio non si scompone di fronte ad essa. Lo sguardo del ragazzo può dunque essere visto anche in questo caso come modo per valicare i confini della realtà e, di conseguenza, i confini del genere letterario. Questa lettura può essere valida a prescindere dall’intenzione dell’autore, ma è opportuno sottolineare che forse il meccanismo analizzato non sia un risultato involontario, e che Buzzati abbia pensato il racconto proprio con l’intento di rappresentare tale distinzione. È una particolare scelta aggettivale, che non riteniamo casuale, a spingerci a credere che sia così: “Il ragazzo non si mosse. *Meraviglioso*, trasse una terza bomba. Quando tirò il colpo, il ragno gli era già sopra.”⁷⁶⁴

Il riferimento è talmente chiaro da rendere superfluo qualsiasi commento. Senza dilungarci in ulteriori analisi, vorremmo ribadire l’interesse che il rapporto tra soglia e infanzia può avere, sperando che ciò possa incoraggiare future riflessioni di questo tipo. Per l’importanza che entrambi gli aspetti, la dimensione dell’infanzia e il concetto di soglia, possono avere nell’opera buzzatiana e per la conseguente ricchezza del corpus a disposizione di chi voglia intraprendere questo tipo di studio, siamo certi che interessanti risultati potrebbero senz’altro emergere.

⁷⁶² D. Buzzati, *Il “Bestiario”...*, cit., p.250.

⁷⁶³ *Ivi*, p.252.

⁷⁶⁴ *Ibidem*.

Concludiamo il nostro lavoro con una riflessione che riprende la poliedricità dell'autore che è stata protagonista di tutto il nostro studio. Ci sembra infatti che la nostra analisi confermi una volta di più l'importanza che l'autore ha avuto nei diversi media nei quali si è cimentato, sottolineando la necessità di provare a leggerne la fortuna non solo in campo letterario ma anche altrove.

Vorremmo allora mostrare come il mito di un Buzzati "tradizionale", poco capace di una visione sperimentale si riveli falso anche rispetto a un'analisi multimediale. Occorre innanzitutto precisare che un'operazione di questo tipo è stata messa a punto di recente anche da Alberto Sebastiani. Egli ha dapprima svolto uno studio sugli adattamenti e le riscritture teatrali e cinematografiche della *Famosa invasione degli orsi in Sicilia*⁷⁶⁵, per poi proporre un'analisi di più ampio respiro sulla fortuna di cui l'opera buzzatiana gode ai nostri giorni.⁷⁶⁶ Sebastiani analizza la presenza dell'opera buzzatiana nel dibattito critico letterario contemporaneo, le citazioni e le riprese riscontrabili nelle riviste online, le tracce di Buzzati nei romanzi italiani contemporanei, individuate in un corpus di venti tra romanzi, racconti e prose d'arte.⁷⁶⁷ Sebastiani riparte da una citazione di Tondelli che faceva il punto sulle influenze dei giovani scrittori italiani all'alba del 1990, tra i quali figura anche Buzzati:

Certo, i racconti dei nostri Under 25 devono più ai fumetti di Moebius che a Lovecraft, più alle saghe hollywoodiane di Spielberg che non a quelle di Tolkien, più ai commissari televisivi che non ai detective di Raymond Chandler o Dashiell Hammet, più alle varie Donne di Picche o Donne di Quadri che non a Chesterton o Graham Greene, più al Buzzati della Boutique del mistero che non al Borges di Finzioni, più ai telefilm di Hitchcock che non a Kafka, più ai giocatori di Piero Chiara che non a quelli di Tommaso Landolfi.⁷⁶⁸

Secondo Sebastiani, Tondelli non intendeva soltanto indicare la presenza dell'influenza letteraria di Buzzati in senso *verticale*, bensì proporre uno sguardo diverso della critica letteraria, che già all'inizio degli anni '90 cominciava ad estendere il campo d'interesse a forme testuali che prima erano state ignorate o considerate "di serie B":

Tondelli con la sua affermazione indicava la presenza di Buzzati, ma intendeva soprattutto segnalare il passaggio da una cultura che scende in profondità, in verticale nella tradizione, a una più orizzontale, rizomatica. Dalla nostra ricerca risulta senz'altro vero che Buzzati per gli autori

⁷⁶⁵ Cfr. A. Sebastiani, *VARIANTISTICA E INTERMEDIALITÀ NELLA FAMOSA INVASIONE DEGLI ORSI IN SICILIA* di Lorenzo Mattotti, in "Viaggio e musica: due passioni buzzatiane..." cit., pp. 26-35; Id., *Buzzati rimediato e riscritto. La famosa invasione degli orsi in Sicilia e i suoi adattamenti*, in "Figures de la crise et crises..." cit., pp. 149-162.

⁷⁶⁶ A. Sebastiani, *Dalla citazione all'ipertesto. Buzzati nei testi degli autori contemporanei italiani*, in "Dino Buzzati e la parola"...cit., pp. 200-215

⁷⁶⁷ Gli autori oggetto di tale studio sono Eraldo Baldini, Matteo Bianchi, Giorgio Biferali, Ermanno Cavazzoni, Pierluca D'Antuono, Franci Co (Francesca Conforti), Simone Ghelli, Cristiano Governa, Paolo Nori, Marco Missiroli, Gianluca Morozzi, Luca Ricci, Marco Rossari, Paolo Roversi, Michele Vaccari.

⁷⁶⁸ P. V. Tondelli, *Un weekend postmoderno*, Milano, Bompiani, 1990, p. 341.

italiani contemporanei sia una presenza significativa, tanto nella produzione saggistica o pubblicistica, quanto in quella letteraria, dove addirittura può diventare un personaggio.⁷⁶⁹

La conclusione cui giunge Sebastiani è che sembra essere sopravvissuta l'idea di un Buzzati non soltanto fonte d'ispirazione per i suoi più noti racconti e romanzi, bensì possibile ipertesto anche di forme molto diverse tra loro:

Un'operazione che da un lato rivela quanto, pur in una cultura orizzontale, rizomatica, sia possibile entrare in profondità in autori scelti all'interno di un 'canone individuale', personale degli autori, dall'altro offre una lettura di Buzzati che, pur continuando a riconoscergli un ruolo rilevante nella letteratura fantastica, non lo confina in essa. Così come nel corpus delle riviste non è solo uno scrittore (narratore, saggista, giornalista, sceneggiatore), ma anche un artista figurativo. Possiamo quindi parlare senz'altro di una presenza radicata, ramificata, ma soprattutto viva in quanto capace di generare una produzione letteraria varia e articolata per generi e forme, ma coesa e coerente con la ricerca stilistica e in particolare tematica di Buzzati.⁷⁷⁰

Utilizzando uno sguardo analogo a quello impostato da Sebastiani sulla fortuna dell'autore, e in virtù di quanto visto in merito alla sua produzione "doppia", pensiamo che si possano trovare spunti di riflessione trasversali sulla fortuna buzzatiana anche in campo artistico, o meglio in quella produzione appunto ibrida relativa a quelle che vengono definite poesia visuale e poesia concreta. La datazione del *Poema* e dei *Miracoli* (1969 e 1971) spinge a una riflessione su quelle che erano le altre forme di fusioni verbo-visive a lui contemporanee. Sono infatti gli anni del Gruppo 70 e di quelle forme d'impegno politico che anche attraverso forme ibride come la pittura concreta e la pittura visuale si fanno voce del dissenso politico. Come ha sempre ben spiegato Pignotti⁷⁷¹, la poesia visiva rientra in una forma di lotta poetica. Questo elemento di impegno politico è ciò che determina, alla fine degli anni '70, con l'esaurirsi della lotta poetica e politica, l'urgenza della pratica verbo-visiva. Sappiamo quanto Buzzati sia in controtendenza rispetto alla militanza generale degli autori e artisti di quegli anni, e crediamo che però proprio per questo possa vedersi nella sua opera qualcosa di più particolare e originale.

Buzzati, coniugando la prassi della scrittura con quella della pittura o del disegno, realizza libri visivi d'artista che sono ad un tempo prodotti topografici e, a monte, tavole e dipinti che si possono esporre e mettere in mostra. In questo modo il libro procede dall'occasione di

⁷⁶⁹ A. Sebastiani, *Dalla citazione all'ipertesto...*cit., p.214.

⁷⁷⁰ *Ivi*, p.215.

⁷⁷¹ L. Pignotti, *Una forma di lotta*, Milano, Mondadori, Milano, 1967.

poterlo sventagliare a parete e la mostra di pittura confluisce in un libro vero e proprio, e non in un catalogo d'arte. In tal modo si superano i canoni e gli schemi editoriali: ciò che si sfoglia è un libro e una narrazione a tutti gli effetti, ma è anche la riproduzione di quadri che possono essere ammirati in parete, come esemplari unici. Buzzati, quindi, sembra già intuire la crisi contemporanea della riproduzione litografica delle opere a favore di un impiego più organico dell'immagine. Ciò è evidente anche per l'attenzione all'aspetto oleografico di cui abbiamo parlato in relazione ai *Miracoli*: l'importanza della lettera scritta a mano le restituisce la sua aura di unicità, conferendole una peculiarità estetica e dandole la capacità di farsi portatrice di un significato. Per questo pensiamo sia lecito accostare Buzzati a quelle forme di poesia visiva che fanno dell'aspetto estetico della parola e anzi della *lettera* la loro cifra caratteristica. Si pensi per esempio all'opera di Mirella Bentivoglio e al suo lavoro orbitante intorno alla lettera "o".⁷⁷²

L'uso più propriamente narrativo che Buzzati fa del dispositivo verbo-visivo, tuttavia, supera sia il collage della poesia visiva che la mera attenzione estetica di quella concreta e indica una possibilità linguistica che prescinde dalla "protesta poetica" e che si colloca nella liquidità dei mezzi artistici che dominerà tutta la cultura visiva post-moderna. Ancora una volta, dunque, la sua voce fuori dal coro, spesso vista come poco all'avanguardia, dimostra invece tutta la sua lungimiranza.

⁷⁷² G. Garrera, *Mirella Bentivoglio "Antigrammatica"*, in "Lotta poetica. Il messaggio politico nella poesia visiva 1965/1978", a cura di B. Carpi De Resmini, Guidonia, Iacobelli editore, 2017, pp. 149-153.

Riassunto in lingua italiana

Per capire il pensiero e la poetica di Dino Buzzati bisogna calarsi all'interno di una produzione varia e poliedrica. Nel lavoro svolto abbiamo optato per un approccio metodologico non incentrato su uno specifico tipo di produzione bensì trasversale, in modo da poter cogliere appieno le diverse declinazioni del concetto di cui volevamo evidenziare l'importanza. Ne è emersa un'analisi dei "vuoti buzzatiani" dalle tante forme e sfaccettature.

Nel primo capitolo abbiamo proposto la rilettura di un romanzo storicamente poco considerato dalla critica, *Il grande ritratto*, che solo in tempi recenti sta trovando la maggiore attenzione che, a nostro modesto parere, meriterebbe.

Per fare ciò, ci siamo basati principalmente su due aspetti. Il primo e maggiore punto di riferimento sulla quale la nostra rilettura si basa è la possibile influenza dell'artista francese Yves Klein. I due si conobbero proprio pochi mesi prima che Buzzati intraprendesse la stesura del romanzo, in occasione della prima esposizione personale di Klein a Milano, nella storica Galleria Apollinaire. Ne nacque, se non un'amicizia, per lo meno una reciproca stima e simpatia, tanto che alla prima recensione scritta da Buzzati in quell'occasione ne seguirono poi altre tre. Ciò testimonia il desiderio di Buzzati di continuare a seguire Klein, di cui evidentemente riuscì a comprendere, prima di molti altri, lo straordinario genio artistico. Alla base della concezione artistica del pittore francese stava infatti un concetto caro anche a Buzzati, ossia il vuoto. Per l'opera di Klein, in particolare, si parla di "vuoto pneumatico", ossia di un vuoto che è in realtà materia viva, aria carica di energia, respiro vitale. Ciò è legato al concetto di sensibilità: una sorta di energia legata all'animo dell'artista, simile all'impronta della sua anima. Klein sosteneva di poter trasporre questa sensibilità al di fuori del suo corpo, di poterne fare qualcosa di concreto, materico. Questa è l'idea che sta alla base dei "blu monocromi" esposti in occasione della mostra recensita da Buzzati nel 1957. Il quadro, pur non rappresentando nulla poiché

L'evoluzione di questo concetto porterà Klein a proporre, nell'aprile dell'anno successivo, una mostra in cui non è esposto nulla se non la pura essenza della sua sensibilità pittorica immateriale. Si tratta della celebre mostra *Le vide*, considerata tra le più importanti esposizioni del Novecento. Lo spettatore della mostra avrebbe dovuto percepire, a detta di Klein, una sensibilità rappresa nell'aria, facendo di essa un'esperienza sensibile che va al di là dei cinque sensi: una sorta di assimilazione diretta e quasi extra-sensoriale. Tutto ciò sembra essere trasposto narrativamente nelle descrizioni che Buzzati fa dell'atmosfera nel *Grande ritratto* all'arrivo dei personaggi nella Val Texeruda. Per nascondere a loro e al lettore l'arcano segreto custodito dalla e nella valle, Buzzati fa loro percepire una sensazione indescrivibile, giocata su sinestesie tese a mostrare il

superamento della percezione attraverso i cinque sensi. Ciò che essi sostengono di cogliere, non si sa bene come, è un flusso di energia, una sorta di grande respiro, un' indefinibile forma di vita. Si rivelerà essere, come avranno modo di scoprire in seguito, l'anima del gigantesco computer costruito dagli scienziati della segreta valle.

Il concetto è dunque praticamente identico: l'anima umana, portata al di fuori del suo corpo naturale, può essere stabilizzata nell'aria ed essere in qualche modo percepita, nella forma di una sorta di indicibile e ineffabile flusso di energia. Insistiamo su quest'ultima espressione poiché rappresenta, a nostro parere, la prova della traccia di Klein nel romanzo: il sintagma viene utilizzato in modo identico da Buzzati sia nel romanzo che nel successivo articolo in cui parlerà della produzione artistica kleiniana. D'altra parte anche nell'intervista con Yves Panafieu, l'espressione verrà nuovamente associata all'arte di Klein.

Tendiamo quindi a pensare che la conoscenza di Klein abbia influenzato Buzzati nella creazione dell'atmosfera del romanzo, ma non solo. Il concetto di *pneuma* implica l'interesse anche al complementare concetto di *soma*. Anima e corpo sono l'oggetto dello studio di Platone, e d'altra risultano chiaramente un binomio inscindibile. L'attenzione di Klein a questo aspetto è infatti evidente: oltre a vedere l'opera come il "corpo" cui viene assegnato il compito di racchiudere l'anima, Klein utilizzerà anche il corpo di modelle nude come dei "pennelli viventi". Intente di colore blu, esse, nella performance di Klein definita "Antropometrie", dovevano poggiarsi sulla tela lasciando così la loro impronta e trasmettendo la loro sensibilità attraverso questo contatto diretto. Nel *Grande ritratto* la scena in cui la moglie dello scienziato si appoggia con il suo corpo nudo alla parete della grande macchina ricorda in tutto e per tutto questa identica performance. Di più: la dinamica del rapporto tra corpo e anima è, di fatto, protagonista della trama buzzatiana. Lo scienziato Endriade afferma esplicitamente di voler creare un'anima fuori dal corpo umano. Tale questione sarà proprio alla base del tragico finale: l'anima della defunta moglie dello scienziato, riportate in vita attraverso questo espediente, soffrirà proprio della mancanza del suo corpo umano. Il suo corpo fuso tra natura e una complessa architettura tecnologica non la soddisfa. Questo porterà quindi la macchina a tentare di uccidere, al fine di obbligare gli scienziati a distruggerla e, in questo modo, liberarla da quella che sente come una prigionia.

Il secondo capitolo è dedicato all'analisi trasversale del concetto di vuoto. Esso può essere inteso tanto come "vuoto di potenza" quanto come "vuoto di mancanza". Nel primo caso, si fa riferimento a quella sensazione, cara all'autore, che in ogni momento, dal nulla, possa venire fuori qualcosa. Nel secondo caso si tratta invece del vuoto che si nota quando un'aspettativa viene delusa. Questi due concetti tornano a più riprese nella produzione buzzatiana, in particolar modo in relazione al

tema del viaggio. Molti racconti di viaggio seguono infatti quell'architettura che abbiamo definito "a pozzo", una struttura cioè nel quale tutta la storia ruota attorno ad un vuoto. Nel caso dei viaggi, ciò corrisponde a partenze programmate e poi cancellate, a destinazioni mai raggiunte che riconducono al punto di partenza, o alla voglia di voler tornare da dove si era partiti. Una delle sensazioni che scaturisce da questo tipo di situazioni è l'inquietudine (*eerie*). Secondo Fisher, ci troviamo di fronte a casi *eerie* quando si manifesta un fallimento di presenza (non c'è qualcosa, laddove dovrebbe esserci) o un fallimento di assenza (c'è qualcosa, dove invece non dovrebbe esserci nulla). Questo tipo di sensazione ricorre spesso anche in relazione al rapporto tra uomo animale. Si può definire '*eerie cry*' quell'incomprensibile lamento animale che sembra celare dentro di sé un significato recondito. Dall'analisi del rapporto tra uomo e animale nell'opera di Buzzati si può notare che spesso avviene un ribaltamento dei rapporti di forza che svela la visione anti-antropocentrica dell'autore. Spesso, inoltre, l'animale prevale sull'uomo proprio sul piano dialettico, sia perché sembra padrone di un linguaggio superiore, all'uomo sconosciuto, sia perché, quando assume sembianze e linguaggi umani, l'animale utilizza la parola in maniera più sapiente rispetto all'uomo.

Anche il silenzio può avere un ruolo chiave in questo tipo di dinamiche, e d'altra parte la sua importanza nell'opera buzzatiana è evidente.

Il silenzio è un vuoto fonico che tuttavia è ben lungi dall'essere un vuoto semantico. Molte sono le funzioni che esso può assolvere e altrettanti gli usi che Buzzati ne fa nella sua opera.

Talvolta esso può essere semplice reticenza, riluttanza o impossibilità di proferire parola. Più spesso esso è emblema dell'ineffabilità del segreto del mondo, cioè di quel mistero che la natura e talvolta persino gli oggetti sembrano celare. Come per le mete inarrivabili, però, tale segreto non viene mai svelato. Anche sul piano narratologico il silenzio gioca un ruolo importante: in alcuni casi, infatti, all'ammutolarsi dell'uomo può corrispondere un cambio di narratore, una sorta di passaggio di consegne. Più importante tuttavia sembra la funzione che il silenzio può avere nel dialogo tra i personaggi: in due casi, in particolare, si assiste all'uso del silenzio in funzione conativa. Viene infatti dato in entrambi i casi il muto ordine di uccidere. Il fatto che tale ordine passi per un silenzio, è emblematico delle ragioni che spingono a pronunciarlo e degli effetti che esso avrà. In generale, infatti, tanto i silenzi quanto le varie forme di vuoto verbale come l'elisione, l'omissione, il non detto o la reticenza sono sempre legati con il contenuto di quanto viene espresso. Si vengono così a creare atmosfere di sospensione, inquietanti dubbi, domande che restano prive di risposta, in un continuo susseguirsi di situazioni legate all'indicibilità e all'ineffabilità.

Nella produzione grafica il vuoto si riscontra principalmente nel ricorrere della raffigurazione della giacca vuota, soprattutto in relazione alla nudità femminile. Essa rappresenta infatti l'annientamento dell'uomo di fronte al potere erotico della donna, e non a caso due dipinti intitolati rispettivamente *Laide* e *Un amore* rappresentano appunto una donna nuda e una giacca vuota. Evidentemente l'intento di Buzzati era quello di sottolineare il legame con un'altra copertina che pone un indumento vuoto: ossia quell'uniforme priva del soldato al suo interno che egli disegnò intitolandola *Il deserto dei Tartari*. Sfortunatamente, forse anche per ragioni di censura, il taglio proposto nelle copertine non permette di vedere le giacche vuote, mancando così di proporre al lettore il legame grafico tra il vuoto del *Deserto* e il vuoto di *Un amore* per come li aveva pensati Buzzati. La giacca vuota torna anche nel *Poema a fumetti*: essa si presenta al giovane Orfi come il custode dell'inferno, unico personaggio senza corpo in un mondo altrimenti composto di seducenti donne nude che, ancora una volta, vengano raffigurate accanto a tale giacca vuota.

Infine, nella produzione teatrale il vuoto può essere notato su più livelli. In primo luogo attraverso le indicazioni delle pause e dei silenzi indicate da Buzzati all'interno delle didascalie dei copioni, in maniera da rendere il silenzio sempre carico di valori semantici, così come avviene nei dialoghi tra i personaggi di romanzi e racconti. In secondo luogo, diverse "assenze sceniche" possono essere prese in considerazione: talvolta, come nel caso di *Sola in casa*, ci si trova di fronte ad un monologo che è di fatto un dialogo mancato, per via dell'assenza dell'interlocutore. Altre volte, come nel caso delle *Finestre* è l'intera storia ad essere assente dalla scena: la pièce si riduce allora al commento di azioni che vengono "fuori dal palcoscenico" cioè, di fatto, che non avvengono. Tutto ciò comporta degli effetti sulla ricezione da parte dello spettatore, chiamato ad una maggior collaborazione inferenziale, proprio come avviene nel caso dei vuoti verbali nella narrativa. Da questa analisi emerge quello che è il "primo fattore di trasparenza", ossia il meccanismo per cui il fantastico si manifesta sempre per difetto, appoggiandosi su continue assenze.

L'insieme dei vuoti analizzati nel secondo capitolo (cui si somma quella pneumatico del primo) costituisce quello che si può definire il primo "fattore di trasparenza", ovvero il primo tassello che giustifica la definizione proposta. Il fantastico nell'opera di Buzzati emerge spesso tramite le sensazioni che scaturiscono dalle assenze, dai vuoti, da ciò che *non c'è*. Spesso infatti l'azione che dovrebbe rompere il paradigma di realtà non avviene, l'elemento che causa l'inquietudine non si manifesta, il messaggio che potrebbe rivelare un segreto non giunge, o giunge solo in forma parziale, ormai danneggiato, incomprensibile. È un fantastico di non detti, di silenzi e di lacune, che sembra quindi non rivelarsi del tutto ed essere visibile solo in filigrana: un fantastico trasparente.

Nell'ultimo capitolo, a seguito di alcune premesse teoriche imprescindibili per qualsiasi studio che voglia trattare il genere (o *modo*, come avremo modo di vedere) fantastico, sono presentati gli altri due "fattori di trasparenza".

Il secondo fattore è legato a una strategia narrativa che tiene conto degli atteggiamenti di Buzzati in merito alla tradizione del fantastico ottocentesco. Egli infatti dimostra una profonda conoscenza delle fonti del genere e una grande dimestichezza nel trattarle: spesso è evidente il riuso di un *topos* o modello letterario, tramite cui l'autore richiama alla mente del lettore tutta una passata tradizione legata al fantastico. Ciò può avvenire in maniera talvolta tanto esplicita da denunciare un atteggiamento parodico verso la tradizione, o denotare una sorta di nostalgia data dalla consapevolezza dell'inattualità del fantastico nel Novecento. Più spesso, però, la ripresa di un dato modello avviene in maniera meno esplicita, talvolta tramite una semplice allusione racchiusa in poche righe. È quanto basta per conferire al testo un'aura di fantastico, anche laddove la trama non supera il paradigma di realtà perché non avviene nessuna infrazione "inaccettabile". In questo modo, senza seguire gli schemi richiesti dal genere, l'autore fa percepire comunque una traccia del fantastico all'interno dell'opera, creando nel lettore una sorta di aspettativa. In questo scarto tra il mancato sconfinamento della trama nell'irreale e il senso di fantastico suscitato dall'uso di un *topos* o di una situazione dai tratti fantastici risiede il secondo "fattore di trasparenza".

Ultimo, ma non per importanza, è il fattore legato all'agentività delle forze esterne all'uomo. Si parla di *agency* in merito all'azione di quelle forze esterne all'uomo (o al più nascoste negli antri segreti del suo inconscio) che sembrano comportarsi con una loro intenzionalità al fine di interferire con il personaggio umano. Forze come il destino, l'abitudine, la suggestione legata al contatto con la natura, ma anche l'amore, la malia, l'incanto sono tutte considerabili come tali. Quello di *agency* è un concetto strettamente legato all'*erie*: si tratta infatti di una forza quasi soprannaturale, cioè qualcosa che agisce in vece della razionalità umana. L'*agency* è dunque un fallimento di assenza, nella misura in cui c'è qualcosa (una volontà) laddove non dovrebbe esserci. Buzzati sembra far ricorso a più riprese a questo tipo di espediente, aggiungendo alla semplice applicazione del concetto un'intelligente strategia sintattica che ne rafforza l'idea di base: spesso tali forze sono poste in posizione di soggetto grammaticale della frase, mentre l'uomo è ridotto a complemento, oggetto in balia delle loro azioni e termine delle stesse. In questo modo, ancora una volta, pur senza presentare una netta infrazione del paradigma di realtà, Buzzati riesce a suggerire l'impressione che il suo personaggio sia in balia di forze quasi soprannaturali, immerso in un ambiente che sembra potersi animare ad ogni momento, avere una propria forza di volontà e quasi una propria voce. Noteremo come questa strategia si possa leggere in tutti e cinque i romanzi dell'autore, a prescindere dalla loro appartenenza ai codici del realismo, del fantastico o del meraviglioso. Tutto

ciò ha delle evidenti ripercussioni sul tema della soglia: intesa non solo come discriminazione fra i generi ma anche come tema all'interno dell'opera. Essa si configura infatti non tanto come luogo fisico o momento di passaggio, quanto come possibilità del personaggio di raggiungere una realtà più profonda.

Concluderemo mostrando come un simile meccanismo, che ancora una volta sembra essere espresso tra le linee più che esplicitamente, sia difficile da cogliere e quindi da rendere nelle traduzioni, prendendo come campione d'analisi alcune traduzioni in lingua francese.

Le conclusioni che giunge questo studio sono di diversa natura. Da un lato emerge dallo studio trasversale del vuoto nella poliedrica produzione dell'autore un quadro ricco e complesso, fatto di diverse forme e declinazione del concetto. Dall'altro, l'attenzione a questo aspetto fa emergere all'interno del testo elementi importanti tanto sul piano stilistico quanto su quello tematico. Se una ricorrenza sintattica sembra essere evidente in relazione alla rappresentazione di alcuni "fattori di trasparenza", a livello dei temi il vuoto si manifesta invece soprattutto in relazione all'emergere di situazioni *eerie*. Per l'importanza che il concetto di vuoto assume nell'opera dell'autore e per la sua tendenza a nascondere e smorzare il fantastico, facendolo apparire appena nella pagina, il fantastico sembra poter essere definito come "trasparente".

Résumé en langue française

Pour comprendre la pensée et la poétique de Dino Buzzati, il est nécessaire de plonger dans une production variée et polymorphe. Dans notre travail, nous avons opté pour une approche méthodologique transversale plutôt que pour une approche centrée sur un type spécifique de production, afin de saisir pleinement les différentes déclinaisons du concept que nous souhaitons mettre en évidence. Cela a abouti à une analyse des "vides buzzatiens" sous de nombreuses formes. Dans le premier chapitre, nous avons proposé une relecture d'un roman peu considéré par la critique, *L'image de pierre*, qui ne suscite que depuis peu l'attention accrue qu'il, à notre humble, mérite.

Pour ce faire, nous nous sommes principalement appuyés sur deux aspects. Le premier et principal point de référence sur lequel repose notre relecture est l'influence de l'artiste français Yves Klein. Les deux se sont rencontrés quelques mois seulement avant que Buzzati n'entreprenne la rédaction du roman, à l'occasion de la première exposition personnelle de Klein à Milan, dans la célèbre Galerie Apollinaire. S'il n'en a pas découlé une véritable amitié, il y eut cependant une

estime et une sympathie réciproques, au point que la première critique écrite par Buzzati à cette occasion fut suivie de trois autres. Cela témoigne du désir de Buzzati de continuer à suivre Klein, dont il semblerait avoir réussi à comprendre, avant beaucoup d'autres, le génie artistique extraordinaire. En effet, à la base de la conception artistique du peintre français se trouvait un concept cher également à Buzzati, à savoir le vide. Pour l'œuvre de Klein, en particulier, on parle de "vide pneumatique", c'est-à-dire un vide qui est en réalité une matière vivante, de l'air chargé d'énergie, une respiration vitale. Cela est lié au concept de sensibilité : une sorte d'énergie liée à l'âme de l'artiste, similaire à l'empreinte de son âme. Klein prétendait pouvoir transposer cette sensibilité en dehors de son corps, en faire quelque chose de concret, de matériel. C'est l'idée qui sous-tend les "bleus monochromes" exposés lors de l'exposition commentée par Buzzati en 1957.

L'évolution de ce concept amènera Klein, en avril de l'année suivante, à proposer une exposition où rien n'est exposé, à l'exception de la pure essence de sa sensibilité picturale immatérielle. Il s'agit de la célèbre exposition *Le vide*, considérée comme l'une des plus importantes expositions du XXe siècle. Selon Klein, le spectateur de l'exposition aurait dû percevoir une sensibilité figée dans l'air, en faisant de cette dernière une expérience sensible qui dépasse les cinq sens : une sorte d'assimilation directe et quasi extrasensorielle. Tout cela semble être transposé narrativement dans les descriptions que Buzzati fait de l'atmosphère dans *L'image de pierre*, à l'arrivée des personnages dans la vallée de Texeruda. Pour leur cacher – ainsi qu'au lecteur – le secret mystérieux gardé par et dans la vallée, Buzzati leur fait ressentir une sensation indescriptible, jouant sur des synesthésies visant à montrer le dépassement de la perception à travers les cinq sens. Ce qu'ils prétendent saisir, sans que l'on ne sache réellement comment, c'est un flux d'énergie, une sorte de grande respiration, une forme indéfinissable de vie. Cela s'avérera être, comme ils le découvriront par la suite, l'âme du gigantesque ordinateur construit par les scientifiques de la vallée secrète.

Le concept est donc pratiquement identique : l'âme humaine, extirpée de son corps naturel, peut être stabilisée dans l'air et être perçue d'une manière ou d'une autre, sous la forme d'un flux d'énergie indicible et ineffable. Nous insistons sur cette dernière expression car elle représente, à notre avis, la preuve de l'influence de Klein dans le roman : le syntagme est utilisé de manière identique par Buzzati tant dans le roman que dans l'article suivant, dans lequel il parlera de la production artistique de Klein. D'autre part, également à travers l'interview donnée à Yves Panafieu, l'expression sera à nouveau associée à l'art de Klein.

Nous sommes donc enclins à penser que la connaissance de Klein a influencé Buzzati dans la création de l'atmosphère du roman, mais pas seulement. Le concept de pneuma implique également un intérêt pour le concept complémentaire de soma. L'âme et le corps sont l'objet de l'étude de Platon, et d'autre part, ils forment clairement un binôme indissociable. L'attention de Klein vis-à-

vis de cet aspect est en effet évidente : en plus de considérer l'œuvre comme le "corps" auquel est attribuée la tâche d'abriter l'âme, Klein utilisera également le corps de mannequins nus comme des "pinceaux vivants". Ces femmes intentionnellement bleues devaient, dans la performance de Klein appelée *Anthropométrie*, se poser sur la toile et laisser ainsi leur empreinte, transmettant leur sensibilité par ce contact direct. Dans *L'image de pierre*, la scène dans laquelle l'épouse du scientifique s'appuie avec son corps nu contre le mur de la grande machine rappelle exactement cette même performance. De plus, la dynamique de la relation entre le corps et l'âme est en fait au centre de l'intrigue buzzatienne. Le scientifique Endriade déclare explicitement vouloir créer une âme en dehors du corps humain. Cette question sera précisément à la base de la fin tragique : l'âme de la défunte épouse du scientifique, ramenée à la vie par ce stratagème, souffrira précisément du manque de son corps humain. Son corps fondu entre la nature et une architecture technologique complexe ne la satisfait pas. Cela amènera donc la machine à tenter de tuer, afin de contraindre les scientifiques à la détruire et, ainsi, de la libérer de ce qu'elle ressent comme une prison.

Le deuxième chapitre est consacré à l'analyse transversale du concept de vide. Il peut être compris à la fois comme "vide de puissance" et comme "vide de manque". Dans le premier cas, on fait référence à ce sentiment cher à l'auteur, selon lequel quelque chose peut surgir à tout moment du néant. Dans le second cas, il s'agit du vide que l'on ressent lorsque des attentes sont déçues. Ces deux concepts reviennent à plusieurs reprises dans la production buzzatienne, en particulier mise en relation avec le thème du voyage. De nombreux récits de voyage suivent en effet une structure que nous avons définie comme "à puits", c'est-à-dire une structure dans laquelle toute l'histoire tourne autour d'un vide. Dans le cas des voyages, cela correspond à des départs prévus puis annulés, à des destinations jamais atteintes ramenant au point de départ, ou au désir de revenir d'où l'on était parti. L'une des sensations qui émerge de ce type de situations est l'inquiétude ("*erie*" en anglais). Selon Fisher, nous sommes confrontés à des cas *erie* lorsque survient un échec de présence (il n'y a pas ce qui devrait y être) n'y a pas quelque chose là où il devrait y en avoir) ou un échec d'absence (il y a quelque chose là où il ne devrait ne rien y avoir). Ce type de sensation revient également souvent en lien avec la relation entre l'homme et l'animal. On peut qualifier de *erie cry* ce cri animal incompréhensible qui semble dissimuler en lui un sens caché. L'analyse de la relation entre l'homme et l'animal dans l'œuvre de Buzzati montre qu'il existe souvent un renversement des rapports de force révélant la vision anti-anthropocentrique de l'auteur. De plus, l'animal l'emporte souvent sur l'homme sur le plan dialectique, soit parce qu'il semble maîtriser un langage supérieur inconnu à l'homme, soit parce que, lorsqu'il adopte des formes et des langages humains, l'animal utilise la parole de manière plus sage que l'homme.

Le silence peut également jouer un rôle clé dans ce type de dynamiques et, d'autre part, son importance dans l'œuvre de Buzzati est évidente. Le silence est un vide phonique qui est cependant loin d'être un vide sémantique. Il peut remplir de nombreuses fonctions et Buzzati en fait autant d'usages dans son œuvre. Parfois, il peut s'agir simplement de réticence, de réticence ou d'impossibilité de prononcer un mot. Le plus souvent, il est l'emblème de l'indicibilité du secret du monde, c'est-à-dire de ce mystère que la nature et parfois même les objets semblent cacher. Comme pour les destinations inaccessibles, cependant, ce secret ne sera jamais révélé. Au niveau narratologique également, le silence joue un rôle important : dans certains cas, en effet, le silence de l'homme peut correspondre à un changement de narrateur, une sorte de passation de pouvoir. Plus important encore semble être la fonction que le silence peut avoir dans le dialogue entre les personnages : dans deux cas, en particulier, on observe l'utilisation du silence à des fins conatives. Dans les deux cas, l'ordre muet de tuer est donné. Le fait que cet ordre passe par un silence est emblématique des raisons qui poussent à le prononcer et des effets qu'il aura. En général, tant les silences que les différentes formes de vide verbal telles que l'élision, l'omission, le non-dit ou la réticence sont toujours liées au contenu de ce qui est exprimé. Cela crée ainsi des atmosphères de suspension, des doutes inquiétants, des questions qui restent sans réponse, dans un enchaînement continu de situations liées à l'indicibilité et à l'ineffabilité.

Dans la production graphique, le vide se retrouve principalement dans la représentation récurrente de la veste vide, relatif surtout à la nudité féminine. Elle représente en effet l'anéantissement de l'homme face au pouvoir érotique de la femme, et ce n'est pas un hasard si deux peintures intitulées respectivement *Laide* et *Un amour* représentent précisément une femme nue et une veste vide. Évidemment, l'intention de Buzzati était de souligner le lien avec une autre couverture qui place un vêtement vide : c'est-à-dire cet uniforme dépourvu du soldat à l'intérieur qu'il a dessiné en l'intitulant *Le désert des Tartares*. Malheureusement, peut-être aussi pour des raisons de censure, le cadrage proposé sur les couvertures ne permet pas de voir les vestes vides, ne proposant ainsi pas au lecteur le lien graphique entre le vide du *Désert* et le vide de *Un amour* tel que Buzzati les avait conçus. La veste vide apparaît également dans le *Poema a fumetti* : elle apparaît au jeune Orfi comme le gardien de l'enfer, le seul personnage sans corps dans un monde par ailleurs composé de séduisantes femmes nues qui, une fois de plus, sont représentées à côté de cette veste vide.

Enfin, dans la production théâtrale, le vide peut être remarqué à plusieurs niveaux. Tout d'abord à travers les indications de pauses et de silences données par Buzzati dans les didascalies des scripts, de manière à toujours rendre le silence chargé de valeurs sémantiques, tout comme dans les dialogues entre les personnages de romans et de récits. Ensuite, différentes "absences scéniques"

peuvent être prises en compte : parfois, comme dans le cas de *Sola in casa*, nous sommes confrontés à un monologue qui est en fait un dialogue manqué, en raison de l'absence de l'interlocuteur. Dans d'autres cas, comme dans celui des *Fenêtres*, toute l'histoire est absente de la scène : la pièce se réduit alors au commentaire d'actions qui se déroulent "hors scène", et qui ne se produisent donc pas. Tout cela a des effets sur la réception par le spectateur, appelé à une plus grande collaboration inférentielle, tout comme dans le cas des vides verbaux dans la narration.

Cette analyse fait émerger le "premier facteur de transparence", à savoir le mécanisme par lequel le fantastique se manifeste toujours par défaut, en s'appuyant sur des absences continues.

L'ensemble des vides analysés dans le deuxième chapitre (auquel s'ajoute celui, pneumatique, du premier) constitue ce que l'on peut définir comme le premier "facteur de transparence", à savoir le premier élément justifiant la proposition de définition. Le fantastique apparaît souvent dans l'œuvre de Buzzati à travers les sensations qui découlent des absences, des vides, de ce qui n'est pas là. En effet, l'action censée rompre le paradigme de la réalité ne se produit que rarement, l'élément qui cause l'inquiétude ne se manifeste pas, le message qui pourrait révéler un secret ne parvient pas, ou n'arrive que de manière partielle, désormais endommagé, incompréhensible. C'est un fantastique de non-dits, de silences et de lacunes, qui semble donc ne pas se révéler entièrement et n'être visible qu'en filigrane : un fantastique transparent.

Dans le dernier chapitre, à la suite de quelques prémices théoriques indispensables à toute étude traitant du genre (ou mode, comme nous aurons l'occasion de le voir) fantastique, les deux autres "facteurs de transparence" sont présentés. Le deuxième facteur est lié à une stratégie narrative qui tient compte des attitudes de Buzzati vis-à-vis de la tradition du fantastique du XIXe siècle. En effet, il fait preuve d'une connaissance approfondie des sources du genre et d'une grande familiarité avec celles-ci : l'utilisation d'un topos ou modèle littéraire est souvent évidente, ce qui rappelle au lecteur toute une tradition passée liée au fantastique. Cela peut se produire de manière parfois si explicite qu'il dénonce une attitude parodique envers la tradition, ou bien qu'il témoigne d'une sorte de nostalgie due à la conscience de l'inactualité du fantastique au XXe siècle. Plus souvent cependant, la reprise d'un modèle donné se fait de manière moins explicite, parfois par une simple allusion contenue en quelques lignes. Cela suffit à conférer au texte une aura fantastique, quand bien même l'intrigue ne dépasse pas le paradigme de la réalité, n'existant aucune infraction "inacceptable". Ainsi, sans suivre les schémas exigés par le genre, l'auteur parvient tout de même à suggérer une trace de fantastique dans l'œuvre, créant chez le lecteur une sorte d'attente. Dans cet écart entre la non-transgression de l'intrigue dans l'irréel et le sentiment de fantastique suscité par l'utilisation d'un topos ou d'une situation aux traits fantastiques, réside le deuxième "facteur de transparence".

Enfin, dernier mais non des moindres, le facteur lié à l'agentivité des forces externes à l'homme. On parle d'*agency* en ce qui concerne l'action de ces forces externes à l'homme (ou plus encore, cachées dans les replis secrets de son inconscient) qui semblent agir avec leur propre intentionnalité pour interférer avec le personnage humain. Des forces telles que le destin, l'habitude, la suggestion liée au contact avec la nature, mais aussi l'amour, le charme, l'enchantement peuvent toutes être considérées comme telles. Celui de l'*agency* est un concept étroitement lié à l'étrange : il s'agit en effet d'une force presque surnaturelle, soit quelque chose qui agit à la place de la rationalité humaine. L'*agency* est donc un échec d'absence, dans la mesure où il y a quelque chose (une volonté) là où il ne devrait pas y en avoir. Buzzati semble faire appel à plusieurs reprises à ce type de stratagème, ajoutant à la simple application du concept une stratégie syntaxique intelligente qui renforce l'idée de base : souvent, ces forces sont placées en position de sujet grammatical de la phrase, tandis que l'homme est réduit à un complément, objet à la merci de leurs actions et terme de celles-ci. De cette manière, une fois de plus, sans présenter une infraction nette au paradigme de la réalité, Buzzati parvient à suggérer l'impression que son personnage est à la merci de forces presque surnaturelles, plongé dans un environnement qui semble pouvoir s'animer à tout moment, avoir sa propre volonté et presque sa propre voix. Nous remarquerons comment cette stratégie peut être lue dans chacun des cinq romans de l'auteur, indépendamment de leur appartenance aux codes du réalisme, du fantastique ou du merveilleux. Tout ceci a d'importantes répercussions sur le concept de seuil : compris non seulement comme une distinction entre les genres, mais également comme un thème au sein de l'œuvre. En effet, il se présente non pas tant comme un lieu physique ou un moment de transition, mais comme la possibilité pour le personnage d'atteindre une réalité plus profonde.

Nous concluons ainsi en montrant comment un tel mécanisme, qui semble une fois de plus être exprimé entre les lignes plutôt qu'explicitement, est difficile à saisir et donc à transposer dans les traductions, prenant comme exemple d'analyse certaines traductions en français.

Les conclusions auxquelles parvient cette étude sont de nature diverse. D'une part, l'étude transversale du vide dans la production polyédrique de l'auteur révèle un tableau riche et complexe, fait de différentes formes et déclinaisons du concept. D'autre part, l'attention portée à cet aspect met en lumière des éléments importants dans le texte, tant sur le plan stylistique que thématique. Si une récurrence syntaxique semble évidente en ce qui concerne la représentation de certains "facteurs de transparence", au niveau des thèmes, le vide se manifeste principalement en relation avec l'émergence de situations étranges. En raison de l'importance que le concept de vide revêt dans

l'œuvre de l'auteur et de la tendance de ce dernier à dissimuler et à atténuer le fantastique, ce même fantastique semble pouvoir être défini comme “transparent”.

BIBLIOGRAFIA

1- Bibliografia dei testi citati e consultati di Dino Buzzati

Romanzi

- *Barnabo delle montagne*, Milano-Roma, Treves-Treccani-Tumminelli, 1933 (poi Milano, Garzanti, 1949; Milano, Mondadori, 1979).
- *Il segreto del Bosco Vecchio*, Milano-Roma, Treves-Treccani-Tumminelli, 1935 (poi Milano, Garzanti, 1957; Milano, Mondadori, 1979).
- *Il deserto dei Tartari*, Milano, Rizzoli, 1940 (poi Milano, Mondadori, 1945).
- *La famosa invasione degli orsi in Sicilia*, Milano, Rizzoli, 1945 (poi Milano, Martello, 1958; Milano, Mondadori, 1977).
- *Il grande ritratto*, Milano, Mondadori, 1960.
- *Un amore*, Milano, Mondadori, 1963.

Racconti e novelle

- *I sette messaggeri*, Milano, Mondadori, 1942.
- *Paura alla Scala*, Milano, Mondadori, 1949.
- *In quel preciso momento*, Vicenza, Neri Pozza, 1950; 2^a ed. accresciuta 1955; 3^a ed. Milano, Mondadori, 1963.
- *Il crollo della Baliverna*, Milano, Mondadori, 1954.
- *Esperimento di magia. 18 racconti*, Padova, Rebellato, 1958.
- *Sessanta racconti*, Milano, Mondadori, 1958.
- *Egregio signore, Siamo spiacenti di...*, con illustrazioni di Siné, Milano, Elmo, 1960; poi col titolo *Siamo spiacenti di*, Introduzione di Domenico Porzio, Milano, Mondadori, 1975.
- *Il colombre e altri cinquanta racconti*, Milano, Mondadori, 1966.
- *La boutique del mistero*, Milano, Mondadori, 1968.
- *Le notti difficili*, Milano, Mondadori, 1971.
- *I campionissimi*, Bursto Arstizio, De Piante Editore, 2023.

Raccolte

- *Romanzi e racconti* a cura di G. Gramigna, Collana I Meridiani, Milano, Mondadori, 1975.
- *Opere scelte*, a cura di G. Carnazzi, Collana I Meridiani, Milano, Mondadori, 1998.

- *180 racconti*, Presentazione di C. Della Corte, Milano, Mondadori, 1982.
- *Il reggimento parte all'alba*, Prefazione di I. Montanelli e uno scritto di G. Piovene, Milano, Frassinelli, 1985; a cura di Lorenzo Viganò, Milano, Henry Beyle, 2018.
- *Il meglio dei racconti*, a cura di Federico Roncoroni, Milano, Mondadori, 1990.
- *Lo strano Natale di Mr. Scrooge e altre storie*, a cura di D. Porzio, Milano, Mondadori, 1990.
- *Bestiario*, a cura di C. Marabini, Milano, Mondadori, 1991,
- *Il panettone non bastò. Scritti, racconti e fiabe natalizie*, a cura di L. Viganò, Milano, Mondadori, 2004.
- *Il «Bestiario» di Dino Buzzati*, 2 volumi (I. *Cani, gatti e altri animali*, II. *L'alfabeto dello zoo*), a cura di L. Viganò, Collana Oscar scrittori moderni, Milano, Mondadori, 2015.
- Scritti giornalistici
- *Cronache terrestri*, a cura di D. Porzio, Milano, Mondadori, 1972.
- *I misteri d'Italia*, Milano, Mondadori, 1978.
- *Le montagne di vetro*, a cura di Enrico Camanni, Collana I cristalli di Alp, Torino, Vivalda, 1989.
- *Il buttafuoco. Cronache di guerra sul mare*, Milano, Mondadori, 1992.
- *La «nera» di Dino Buzzati* (2 volumi: I. *Crimini e misteri*, II. *Incubi*), a cura di L. Viganò, Milano, Mondadori, 2002.
- *Sulle Dolomiti. Scritti dal 1932 al 1970*, a cura di M. A. Ferrari, Rozzano, Editoriale Domus, 2005.
- *I fuorilegge della montagna* (2 volumi: I. *Uomini e Imprese alpinistiche*, II. *Scalate, Discese e Gare Olimpiche*), a cura di L. Viganò, Milano, Mondadori, 2010.

Singoli articoli non presenti in raccolte

- *Un fenomeno alla galleria Apollinaire*, in «Corriere d'informazione», mercoledì-giovedì, 9-10 gennaio 1957.
- Buzzati, *Un piccolo cagliostro della pittura*, in «Corriere d'informazione», martedì-mercoledì, 5-6 dicembre 1961.
- *Sortilegio a Notre-Dame*, in «Corriere della Sera», Domenica 4 febbraio 1962.
- *Addio al folletto*, in «Corriere della Sera», Sabato 9 giugno 1962.

Poesia

- *Il capitano Pic e altre poesie*, Vicenza, Neri Pozza, 1965 (poi in *Le Poesie*, Vicenza, Neri Pozza, 1982).
- *Scusi, da che parte per Piazza del Duomo?*, in “Milano” a cura di G. Pirelli e C. Orsi, Milano, Alfieri, 1965 (poi in *Due Poemetti*, Vicenza, Neri Pozza, 1967).

Teatro

Da: *Teatro*, a cura di Guido Davico Bonino, Milano, Mondadori, 1980 (ristampato nel 2006 con l'aggiunta di un testo inedito).

- *Piccola passeggiata.*
- *La rivolta contro i poveri.*
- *Un caso clinico*, Milano, Mondadori.
- *Drammatica fine di un noto musicista.*
- *Sola in casa.*
- *Una ragazza arrivò....*
- *Le finestre.*
- *L'orologio.*
- *Un verme al Ministero.*
- *Il mantello.*
- *I suggeritori.*
- *L'uomo che andrà in America.*
- *L'aumento.*
- *La colonna infame.*
- *Spogliarello.*
- *La telefonista.*
- *La fine del borghese.*

2 – Bibliografia critica su Dino Buzzati

- Al Khos, M. *Le fantastique dans l'invraisemblable magique et transcendant*, in “Cahiers Dino Buzzati”, n.7, 1988, Paris, Association internationale des Amis de Dino Buzzati, pp.248-264.

- Atzori, F., *Alias in via Solferino. Studi e ricerche sulla lingua di Buzzati*, in “Quaderni del Centro Studi Buzzati”, 7, 2012, Fabrizio Serra Editore, Pisa-Roma.
- Id., *Racconti in scena. Sulla lingua teatrale di Buzzati*, in “Studi Buzzatiani: rivista del centro studi Buzzati”, XVII, Pisa-Roma, Fabrizio Serra Editore, 2012, pp.77-92.
- Atzori, F., *Quel giorno anche la macchina dirà: cogito ergo sum. Buzzati e L'enciclopedia della civiltà atomica*, in Studi novecenteschi, XLIV, 94, 2017, pp.253-271.
- Atzori, F., *Buzzati in crisi? Rileggendo Il grande (incantesimo) ritratto*, in “Figure de la crise et crise de la figuration dans l'œuvre de Dino Buzzati”, a cura di C. Vignali-De Poli, Chambéry, Université Savoie Mont Blanc, 2018, pp. 65-82.
- Badas, Mauro. *L'allegorismo buzzatiano da Bàrnabo al Deserto*, in “Rhesis. International Journal of Linguistic, Philology and literature”, V.4 n.2 (2013), pp.335-355.
- Baldi, A., *I perché di Buzzati : una corrispondenza con l'infanzia*, “Studi buzzatiani. Rivista del Centro Studi Buzzati”, n. XI, 2006, p. 13-30.
- Bàrberi Squarotti, G., *L'ora dell'alba e la città*, in “Il pianeta Buzzati, Atti del Convegno Internazionale di Feltre e Belluno”, 12-15 ottobre 1989, a cura di Nella Giannetto, Arnoldo Mondadori, Milano 1992, pp. 151-174.
- Barbieri, D., *Il viaggio del lettore. Una lettura di «Qualcosa era successo»*, in “Studi buzzatiani”, VII, 2002, Pisa-Roma, Istituti editoriali e poligrafici internazionali, pp.7-23.
- Badet, M. *Quand Buzzati chroniquait Yves Klein (1957-1962)*, in “Studi buzzatiani. Rivista del centro studi Buzzati”, XIII, Pisa-Roma, Fabrizio Serra editore, 2008, pp. 49-76.
- Baurdry, R., *Buzzati et la tradition du merveilloux*, in “Cahiers Dino Buzzati”, n.5, cit, pp. 197-215.
- Bertacchini, R., *Il favoloso Buzzat*, in “Letterature moderne”, 10, 3 (maggio-giugno 1960), pp. 322-328.
- Biondi, A., *Il tempo e l'evento: Dino Buzzati e l'Italia magica*, Roma, Bulzoni,
- 2010.
- Biondo, M., *“Perché io ho sempre scritto nella stessa maniera”. Aspetti della sintassi buzzatiana (1933-1971)*, in “Studi buzzatiani”, XVIII, 2013, Fabrizio Serra Editore, Pisa-Roma, pp. 29-41.
- Boccuti, A., *'Vacíos' fantásticos y absurdo: una lectura de los cuentos de Dino Buzzati y Julio Cortázar*, in “Les Ateliers du SAL”, n. 1-2, 2012, pp.75-92.
- Bosetti, G., *Dino Buzzati et l'enfance mythopoïétique*, Cahiers Dino Buzzati, n. 6, Paris, Laffont, 1985, pp. 165-180.

- Bosetti, G., *Enfance satanique*, “Cahiers Dino Buzzati”, n. 7, Paris, Laffont, 1988, p. 169-183.
- Bosetti, G., *L'enfance mythopoïétique de Buzzati*, L'enfant-dieu et le poète. Culte et poétiques de l'enfance dans le roman italien du XX° siècle. Grenoble, ELLUG, 1997, p. 205-21.
- Carattozzolo, V., *La finestra sul deserto*, Acireale-Roma, Bonanno, 2006.
- Carbone, A., *L'attesa vana: l'inseguimento nel deserto dei Tartari*, in “Geografie della modernità letteraria: atti del XVII Convegno internazionale della MOD”, 10-13 giugno 2015, Pisa, Edizioni ETS, 2017, pp.305-317.
- Carnazzi, G., *Introduzione a Dino Buzzati, Opere scelte*, I Meridiani, Milano, Mondadori, 1998, pp. IX-L.
- Caspar, M-H., *L'espace imaginaire dans les romans de Buzzati. Tentative de topo-analyse*, in “Cahiers Dino Buzzati”, n.6, Laffont, Paris, pp. 191-216.
- Cirillo, S. *Il modello e le mode di Buzzati*, Napoli, Arte tipografica editrice, 1974.
- Colombo, A., *Un contratto semplicemente assurdo. Polemiche editoriali attorno al Grande ritratto*, in C. Vignali-De Poli (a cura di), *Figure de la crise et crise de la figuration dans l'œuvre de Dino Buzzati*, Chambéry, Université Savoie Mont Blanc, 2018, pp. 83-97.
- Colombo, A., *Buzzati-Sereni-Mondadori (1961-1962). Un carteggio con il 'cuore in mano' ?*, in “Otto/Novecento,” n. 1, 2017, p. 111-139; Id., ‘Un contratto semplicemente assurdo’. Polemiche editoriali attorno al Grande ritratto (1961) , in “Figures de la crise...” cit., p. 83-97
- Dalla Rosa, P., *Dove qualcosa sfugge, lingue e luoghi di Buzzati*, Pisa-Roma, Istituti editoriali e poligrafici internazionali, 2004.
- Dalla Rosa, P., *Dino Buzzati e Anna Maria Ortese: sulla pagina le cose invisibili*, in “Dino Buzzati d'hier et d'aujourd'hui. À la mémoire de Nella Giannetto.” A cura di A. Colombo e D. Gachet, Besançon, Presses Universitaires de Franche-Comté, 2008, pp. 123-146.
- Dallabrida, S., *Omissioni argomentali in alcuni racconti di Buzzati*, in “Studi buzzatiani. Rivista del Centro Studi Buzzati”, XIX, 2014, pp. 53-67.
- Daniele, A.R., *Ombre femminili in Dino Buzzati. Indizi di donne prima di Un amore*, Firenze, Franco Cesati Editore, 2018.
- Daniele, A.R., *Distopie dell'immaginario in Il grande ritratto*, “Segni e comprensione”, XXXIV, 99, 2020, pp. 142-158.
- Daniele, A.R., *Forme patologiche nella scrittura di Dino Buzzati: il morbo come agente narrativo*, in “Natura Società Letteratura”, Atti del XXII Congresso dell'ADI - Associazione degli Italianisti”, Bologna, 13-15 settembre 2018, a cura di A. Campana e F. Giunta, Roma, Adi editore, 2020, pp.1-9.

- Daniele, A.R., *Forme patologiche nella scrittura di Dino Buzzati: il morbo come agente narrativo*, in “Natura Società Letteratura”, Atti del XXII Congresso dell’ADI - Associazione degli Italianisti, Bologna, 13-15 settembre 2018, a cura di A. Campana e F. Giunta, Roma, Adi editore, 2020.
- Debenedetti, G., *Buzzati e gli sguardi del «Di qua»*, in Intermezzo, Milano, Mondadori, 1963.
- De Fusco, G., *La sterilità del viaggio nell’opera di Dino Buzzati*, in *Viaggio e Musica, due passioni buzzatiane. Omaggio a Marie-Hélène Caspar (1945-2020)*, a cura di D. Gachet, C. Vignali, A. Scarsella, “Quaderni del Centro Studi Buzzati”, 11, 2021, Pisa-Roma, Fabrizio Serra Editore, pp. 98-108.
- De Vecchis, *Appunti per un’analisi del dialogo in Buzzati*, in “Studi buzzatiani. Rivista del centro studi Buzzati”, IV, 1999, pp.139-152.
- Del Pizzo, M., *L’image de pierre et les prisons du désir*, in “Cahiers Dino Buzzati”, n.7, 1988, Paris, Association internationale des Amis de Dino Buzzati, pp.279-292.
- Fontanella, A., *Dino Buzzati*, Firenze, Olschki, 1982;
- Formenti, M. *L’infanzia nell’universo buzzatiano*, Studi buzzatiani. Rivista del Centro Studi Buzzati, n. I, 1996, p. 45-66.
- Gachet, D., *Brion-Buzzati. Regardes croisés sur deux maîtres du fantastique. Textes rassemblés et commentés par Agnès Brion et Delphine Gachet*, in “Quaderni del Centro Studi Buzzati”, 9, 2018, Pisa-Roma, Fabrizio Serra Editore.
- Gachet, D., *Menzogna e sortilegio: di alcuni usi della parola nell’opera buzzatiana*, in “Quaderni del Centro Studi Buzzati”, 13, 2022, “Dino Buzzati e la parola. Forme e linguaggi”, a cura di S.T. Zangrandi, Pisa-Roma, Fabrizio Serra Editore, pp.54-66.
- Ganne, G., *Un amour: le fantastique vécu*, in “Cahiers Dino Buzzati”, n.2, 1978, Paris, Robert Laffont, pp. 37-51.
- Gianfranceschi, F., *Dino Buzzati*, Torino, Borla, 1967
- Giannetto, N. *Il sudario delle caligini. Significati e fortune dell’opera buzzatiana*. Firenze, Leo Olschki Editore, 1996.
- Giannetto, N. (a cura di), *Il Pianeta Buzzati*, Atti del Convegno Internazionale (Feltre-Belluno, 12-15 ottobre 1989), Milano, Mondadori, 1992.
- Giovannetti, P., *Buzzati intermediale. Le strategie dell’ascolto*, in “Buzzati e il segno. Narrare il nuovo.”, a cura di C. Vignali, D. Gachet, A. Scarsella, Chambéry, Presse Universitaire Savoie Mont Blanc, 2023, pp.27-41:
- Gramigna, *Tecniche del pensiero magico*, in “Il pianeta Buzzati. Atti del Convegno Internazionale”, Feltre e Belluno, 12-15 ottobre 1989, a cura di Nella Giannetto, pp.238-251.

- Grandelis, A., *“Qualcosa di fantastico e di commovente”. Il triplice viaggio del Grande ritratto*, in *Viaggio e Musica, due passioni buzzatiane. Omaggio a Marie-Hélène Caspar (1945-2020)*, a cura di D. Gachet, C. Vignali, A. Scarsella, “Quaderni del Centro Studi Buzzati”, 11, 2021, Pisa-Roma, Fabrizio Serra Editore, pp. 81-88.
- Ioli, *Parola di Buzzati*, in *Il Pianeta Buzzati*, Atti del Convegno Internazionale di Feltre e Belluno, 12-15 ottobre 1989, a cura di Nella Giannetto, Arnoldo Mondadori, Milano, 1992, pp. 273-284.
- Ioli, G., *Dino Buzzati*, Milano, Mursia, 1988.
- Lacroix, J. “Il racconto dell’altrove”, in “*Il Pianeta Buzzati*”, Atti del Convegno Internazionale di Feltre e Belluno, 12-15 ottobre 1989, a cura di Nella Giannetto, Arnoldo Mondadori, Milano 1992, pp: 119-218.
- Lagoni Danstrup, A., *Buzzati e Calvino: due scrittori e due concezioni del fantastico*, in “*Il pianeta Buzzati: atti del convegno internazionale*”, Feltre e Belluno, 12-15 ottobre 1989, a cura di Nella Giannetto Milano, Mondadori, 1992.
- Lanzoni, R., *Il tempo e l’infanzia: il giardino buzzatiano, specchio del tempo*, “Narrativa”, n. 23, 2002, p. 85-97.
- Lepri, C., *Infanzia e linguaggi narrativi in Dino Buzzati*, “Studi sulla formazione”, vol. 16, n. 2, 2013, p. 131-147.
- Livi, F., *Tradurre Buzzati*, «Bollettino del Novecento», n. 2, dicembre 2001,
- Luise, L., *Il senso dell’essenzialità in Buzzati*, in “Cahiers Dino Buzzati”, n.6, 1985, IX, Parigi, Robert Laffont, pp. 155-66.
- Mangini, A.M. *Il signor Gaspari e lo stregone. Riflessioni freudiane attorno al fantastico e ad un racconto di Buzzati*, in *Il visionario, il fantastico, il meraviglioso tra Otto e Novecento*, a cura di Angelo M. Mangini e Luigi Weber, Allori Edizioni, Ravenna, 2004, pp. 33-50.
- Marabini, C., *Prefazione*, in D. Buzzati, *Bestiario*, a cura di Id., Milano, Mondadori, 1991.
- Marchiori, N., *Stile nello stile. Bàrnabo delle montagne da Buzzati a Mario Brenta*, in “Studi buzzatiani”, XXII, 2017, Pisa-Roma, Fabrizio Serra Editore, pp: 11-28.
- Mellarini, B., *Tra favolismo e allegorismo: ricerca e perdita del mito in due racconti buzzatiani degli anni Quaranta*, in “Studi buzzatiani” XIV, 2009, Pisa-Roma, Fabrizio Serra Editore, pp.101-135.
- Mignone, M. *Anormalità e angoscia della narrazione di Dino Buzzati*, Ravenna, Longo Editore, 1981
- Musarra, U., *Procédés postmodernes dans l’œuvre de Dino Buzzati*, in “Cahiers Dino Buzzati”, n.7, 1988, Paris, Association des Amis de Dino Buzzati, pp.313-322.

- Onimus, J., *Réalité et fantasme dans Un amour*, “Cahiers Dino Buzzati”, n.5, 1982, pp. 87-97.
- Panafieu, Y., (a cura di) *Un autoritratto. Dialoghi con Yves Panafieu*, Milano, Mondadori, 1973.
- Pavan, L., *La sfida magica, surreale degli oggetti familiari in alcuni racconti di D. Buzzati*, in “Cahiers Dino Buzzati”, n.9, 1994, pp. 213-226
- Perusko, T., *La presenza e le forme dell'allegorico nei racconti fantastici di Dino Buzzati*, in “Studia romannica et anglica zagradiensia (SRAZ), XLI, 1996, pp. 57-68.
- Puglia, E., “*Il deserto dei Tartari*”, *il pezzo di vetro e il cavallo bianco. Note sulla matrice semantica e sull'oggetto mediatore*, in “Strumenti critici”, XXX, 3, pp. 517-529.
- Reza, M., *Oltre il confine: la dilatazione dei paradigmi di realtà nei racconti fantastici di Dino Buzzati*, in “Italianistica: rivista di letteratura italiana”, XLIV, 3, 2015, Pisa-Roma , Fabrizio Serra Editore, pp.127-140
- Ricatte, R., *Les symboles et le vide*, in Poétique, avril 1991, pp.152-161.
- Savelli, G., *Il mito dell'assenza. Tredici copioni per cinquanta racconti*, in “Cahiers Dino Buzzati”, n.8, 1991, Paris, Association Internationale des Amis de Dino Buzzati, pp.247-293.
- Scarsella, A., *Questioni comparatistiche intorno a Il grande ritratto di Buzzati*, in “Studi buzzatiani”, VII, 2002, pp.95-98.
- Spagnoletti, G., *Tra cronaca e fantasia*, in “Il Messaggero”, 19 ottobre 1972.
- Suffran, M., *Buzzati et Camus. Le désert et le royaume*, “Magazin littéraire 336, 1995, pp.57-60.
- M. Suffran, *Dino Buzzati et le monde extra-humain*, in “Dino Buzzati”, a cura di A. Fontanella, Firenze, Leo Olschki,1982, pp:49-65
- Vax, L., *Comformité ou non comformité du fantastique buzzatien*, in “Cahiers Dino Buzzati”, n. 2, pp.55-65.
- Vello, P.M., *Confine, senza-confine, monstrum, nei “Sessanta racconti” di Dino Buzzati*, in “L'attesa e l'ignoto. L'opera multiforme di Dino Buzzati, a cura di Mauro Germani”, Forlì, L'arcolaio, 2012, pp.61-79.
- Vignali, C., *La parole de l'autre. L'écriture de Dino Buzzati à l'épreuve de la traduction*, Berna, Peter Lang, 2011.
- Vitagliano, D., “*Il soldato inesistente*” *ne Il deserto dei Tartari di Dino Buzzati*, in *Italies*, 19, “L'immagine du soldat au XX siècle”, Aix Marseille Université, 2005, pp. 297-312
- Zangirolami, D., *Macchia nera e parola d'ordine nel tempo del Deserto*, in “Studi buzzatiani.”, XV, 2010, pp.59-76:

- Zangrandi, S.T., “*Tra i rami degli abeti i venti principarono le loro canzoni*”: il tempo nel Segreto del Bosco Vecchio *fra dettaglio realistico e trasfigurazione fantastica*, in Studi buzzatiani IX, 2004, Istituti editoriali e poligrafici internazionali, Pisa-Roma, pp.57-69.
- Zangrandi, S., *Cose dell'altro mondo*, Bologna, Archetipolibri, 2016
- Zucco, R., *Uno stilema del “Deserto dei Tartari”*, in «Studi buzzatiani», 1, 1996, pp. 9-25.

3- Bibliografia critica del Fantastico

- Alazraki, J., ¿Qué es lo neofantástico?, in “Teorías de lo fantástico”, a cura di Roas, D., Arco/Libros, Madrid 2001, pp. 265–82.
- Amigoni, F., *Fantasmii del Novecento*, Torino, Bollati Boringhieri, 2004.
- Bonifazi, N., *Teoria del fantastico e il racconto fantastico in Italia: Tarchetti- Pirandello- Buzzati*, Longo, Ravenna 1982.
- Caillois, R., *Au coeur du fantastique*, Paris, Gallimard, 1965
- Campra, R., *Territorios de la ficción. Lo fantástico*, Renacimiento, Sevilla 2008,
- Carlino, M., *Landolfi e il fantastico*, Lithos, Roma 1998,
- Carlino, M., *Landolfi e il fantastico*, Lithos, Roma 1998
- Carnevale, D., *Narrare l'invasione. Traiettorie e rinnovamento del fantastico novecentesco*, Berlino, Bruxelles, Berna, New York, Oxford, Peter Lang, 2023
- Ceserani, *Il fantastico*, Bologna, il Mulino, 1996.
- Ceserani, *Guida breve allo studio della letteratura*, Laterza, Roma-Bari, 2003.
- Castex, P.-G., *Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*, Paris, José Cortí, 1951.
- Cortázar, J., *Algunos aspectos del cuento*, in Id., “Obra crítica”, Barcelona, Debolsillo, 2017, pp. 474–492; Id., *El estado actual de la narrativa en Hispanoamérica*, in Ivi, pp.579–600; Id., *Notas sobre lo gótico en el Río de la Plata*, in Ivi, pp. 567–578.
- Cortázar, J., *Cefalea*, in Id., “Cuentos completos 1 (1945–1966)”, Barcellona, Debolsillo, 2018, pp. 151-164.
- Hume, K., *Fantasy and Mimesis. Responses to Reality in Western Literature*, London, Methuen 1984.
- Jackson, R., *Fantasy. The literature of subversion* (1981), ed it. a cura di R. Berardi, *Il fantastico. La letteratura della trasgressione*, Napoli, Pironti, 1986.
- Lazzarin, S., *Il modo fantastico*, Roma-Bari, Laterza, 2000,
- Lazzarin, S., *Intorno a qualche nome di Buzzati*, «Italianistica», XXXII, 1, gen-apr. 2003, pp. 39-56.

- Lazzarin, S., *Dérive(s) du fantastique. Considérations intempestives sur la théorie d'un genre*, in "Comparatistica" XIV, 2005, pp. 113-136.
- Lazzarin, S., *Il Buzzati "secondo". Saggio sui fattori di letterarietà nell'opera buzzatiana*, Manziana, Vecchiarelli Editore, 2008
- *Tre modelli di fantastico per il secondo Novecento*, in «Allegoria», 69-70, XXVI, 2014, Palermo, pp. 41-60.
- Lazzarin, S., *Trentacinque anni di teoria e critica del fantastico italiano (1980 a oggi)*, in "Il fantastico italiano. Bilancio critico e bibliografia commentata (dal 1980 a oggi)", a cura di Id., F. I. Beneduce, E. Conti, F. Foni, R. Fresu, C. Zudini, Milano, Mondadori, 2016, pp.1-56.
- Lugnani, L., *Per una delimitazione del "genere"*, in *La narrazione fantastica*, a cura di R. Ceserani, Pisa, Nistri-Lischi, 1983.
- Lugnani, L., *Verità e disordine: il dispositivo dell'oggetto mediatore*, in R. Ceserani, *La narrazione fantastica*, Nistri-Lischi, Pisa 1983, pp. 177-288.
- Jackson, R., *Fantasy. The literature of subversion* (1981), ed. it. a cura di Rosario Berardi, *Il fantastico. La letteratura della trasgressione*, Napoli, Pironti, 1986.
- Menetti, E., *Il «Decameron» fantastico*, Bologna, CLUEB, 1994.
- Orlando, F., *Statuti del soprannaturale nella narrativa*, in "Il romanzo", I, *La cultura del romanzo*, a cura di F. Moretti, Torino, Einaudi, 2001
- Secchieri, F., *Il coltello di Lichtenberg*, in "Geografia, storia e poetiche Firenze", a cura di M. Farnetti, Leo S. Olschki, 1995.
- Schneider, M. *Le labyrinthe de l'Arioste. Essai sur l'allégorique, le légendaire et le stupéfiant*, Paris, Grasset, 2003.
- Todorov, T. *Introduction à la littérature fantastique*, Éditions du Seuil, Paris 2015.

4- Bibliografia della critica d'arte e del rapporto tra immagini e parole

- Badet, M., *Les figures de la séduction dans les dessins de Poema a fumetti de Dino Buzzati*, "Cahiers d'études italiennes", n.5, 2006, pp. 255- 266.
- Carbone, Annalisa, *«Dipingere e scrivere per me sono la stessa cosa»*. Dino
- *Buzzati tra parola e immagine*, Cosenza: Rubettino editore, 2016.
- Charlet, N., *Les quatre livres d'Yves Klein, fondement existentiel d'une écriture silencieuse*, "Histoire de l'Art", Paris, n. 44, juin 1999, pp.109-121.

- Coglitore, R., *Storie dipinte. Gli ex voto di Dino Buzzati*, Palermo, Edizioni di passaggio, 2012
- Comar, N., *Dino Buzzati. Catalogo dell'opera pittorica*, Gorizia, Edizioni della Laguna, 2006.
- Cras, S., *De la valeur de l'œuvre au prix du marché: Yves Klein à l'épreuve de la pensée économique*, in « Marges », 11, 2010, *Valeur(s) de l'art contemporain*, pp. 29-44.
- De Chirico, G., *Il meccanismo del pensiero: critica, polemica, autobiografia, 1911-1943*, a cura di M. Fagiolo, Torino, Einaudi, 1985.
- Kahn, A., *Yves Klein. Le maître du bleu*, Paris, Stock, 2000.
- Klein, Y., *Stabilito che...* (manifesto dell'Hotel Chelsea 1961), Testo pubblicato nel catalogo dell'esposizione alla Iolas Gallery, New York 1962 ripreso in *Yves Klein il mistero ostentato*, a cura di G. Martano, Torino, Martano Editore, 1970.
- Klein, Y., *Le Dépassement de la problématique de l'art et autres écrits*, Paris, ENSBA, 2003.
- Klein, Y., *Verso l'immateriale dell'arte*, a cura di G. Prucca, Miano, O barra o edizioni, 2009.
- Lista, G., *Giorgio de Chirico. Il manichino nell'arte metafisica*, Imola, Maretti Editore, 2021.
- Millet, C., *Yves Klein*, Paris, Art Press-Flammarion, 1983.
- Mitchell, W.J.T., *Iconology: Image, Text, Ideology*, Chicago, University of Chicago Press, 1986.
- Mitchell, W.J.T., *Pictorial Turn. Saggi di cultura visuale*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2017,
- Musiari, A. *Mercato dell'arte, mercato dell'eros. Un nodo buzzatiano fra pittura, giornalismo e romanzo*, in "Dino Buzzati d'hier et d'aujourd'hui. À la mémoire de Nella Giannetto." A cura di A. Colombo e D. Gachet, Besançon, Presses Universitaires de Franche-Comté, 2008, pp. 309-325.
- Paini, A., *Le copertine dei libri buzzatiani per Mondadori: il progressivo riconoscimento di un artista*, in *Studi buzzatiani* 12, 2007, Pisa-Roma, Fabrizio Serra Editore, pp. 87-102.
- Pellizzari, D., "I palpiti, i languori, la carna dannata". *Valori della nudità nel Poema a fumetti*, in "Buzzati e il segno. Narrare il nuovo", a cura di C. Vignali, D. Gachet, A. Scarsella, Chambéry, Presse Universitaire Savoie Mont Blanc, 2023.," pp. 155-167
- Restany, P., *Yves Klein le monochrome*, Paris, Hachette, 1974.
- Restany, P., *Yves Klein. Le feu au cœur du vide*, Paris, La Différence, 1990.
- Riout, D., *L'arte del ventesimo secolo. Protagonisti, temi, correnti*, tr.it. S. Arecco, Torino, Einaudi, 2002.

- Riout, R. *Yves Klein, L'aventure monochrome*, Paris, Gallimard, 2006.
- Sebastiani, A., *Variantistica e intermedialità nella Famosa invasione degli orsi in Sicilia* di Lorenzo Mattotti, in *Viaggio e Musica, due passioni buzzatiane. Omaggio a Marie-Hélène Caspar (1945-2020)*, a cura di D. Gachet, C. Vignali, A. Scarsella, "Quaderni del Centro Studi Buzzati", 11, 2021, Pisa-Roma, Fabrizio Serra Editore", pp. 26-35.
- Sebastiani, A., *Buzzati rimediato e riscritto. La famosa invasione degli orsi in Sicilia e i suoi adattamenti*, in "Figures de la crise et crise de la figuration dans l'œuvre de Dino Buzzati", a cura di C. Vignali-De Poli, Chambéry, Université Savoie Mont Blanc, 2018, p cit., pp.149-162.
- Vacchelli, C., *Dal poema ai fumetti. Buzzati icona del fumetto nella critica e nelle edizioni delle «opere doppie»* in "Studi buzzatiani", 24, 2019, Fabrizio Serra Editore, Pisa-Roma, pp. 33-61.
- Vigorelli, G., *La "fiction painting" di Buzzati*, in "Dino Buzzati. Un caso a parte", a cura di G. Barbiellini, Roma, Delta editori, 1971.

5- Bibliografia teatrale

- Chailly, L., *Buzzati in musica*, Torino, EDA, 1987.
- Giannetto, N., *Buzzati a teatro. Rassegna*, «Quaderni veneti», n. 14, dicembre 1991, pp. 117-146.
- Mazzone, S., *Piccola passeggiata di D. Buzzati. Un esempio di teatro pittorico*, in "Studi buzzatiani", XI, Fabrizio Serra Editore, 2006.
- Puppa, P., *Buzzati: la lingua in scena*, in *Dino Buzzati: la lingua, le lingue*, Atti del Convegno Internazionale (Feltre-Belluno, 26-29 settembre 1991), a cura di N. Giannetto, Milano, Mondadori, 1994, pp. 55-64.
- Tririfò, K., *Un caso di ri-scrittura scenica. Dino Buzzati dal racconto al dramma*, in "Between", II.4, 2012.

6- Bibliografia relativa a fantascienza e post-umano

- *Abbecedario del Postumanesimo*, a cura di E. Baioni, L.M.Cuadrado Payeras, M. Macelloni, Milano-Udine, Mimesis, 2021.
- Braidotti, R., *Working towards the Posthumanities*, in "Transhumanities", n° 7/1, 2014, pp. 155- 175

- Cimatti, F., *Posthumanism and Animality* , in “Lo Sguardo – Rivista di filosofia”, n° 24/2, 2017, pp.111-123.
- Comberiati, D., *La fantascienza italiana contro il boom economico? Quattro narrazioni distopiche degli anni Sessanta (Aldani, Buzzati, De Rossignoli, Scerbanenco)*, Firenze, Franco Cesati Editore, 2023.
- Dick, P.K., *Do Androids Dream of Electric Sheep?*, New York, Doubleday, 1968.
- Ferrando, F., *Il Postumanesimo Filosofico e le sue Alterità*, Pisa, ETS, 2016.
- Ferrando, F., *Postumanesimo, transumanesimo, antiumanesimo, metaumanesimo e nuovo materialismo. Relazioni e differenze*, in “Lo Sguardo – Rivista di filosofia”, vol. 24, Edizioni di Storia e Letteratura, 2017, pp. 51-61.
- Haraway, D.J., *Manifesto Cyborg*, tr.it L. Borghi, Milano, Feltrinelli, 1995.
- Lima, E., *Dino Buzzati Interpreter of Silvio Ceccato: Il grande ritratto and Its Debt to Cybernetics*, in “Quaderni d’italianistica”, vol. 43, n.3, 2022, pp. 79-102.
- Marchesini, R., *Il tramonto dell’uomo. La prospettiva post-umanista*, Bari, Dedalo, 2009.
- Oppermann, *From Posthumanism to Posthuman Ecocritic*, in “Relations: Beyond Anthropocentrism”, n. 4/1, 2016.
- Ross, *Creating the Ideal Posthuman Body? Cyborg Sex and Gender in the Work of Buzzati, Vacca, and Ammaniti*, in “Italica”, n.82, 2, 2005, pp. 222-247.
- Wolfe, C., *What is Posthumanism ?*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2010.

7- Bibliografia ecocritica

- Agamben, G., *L’aperto. L’uomo e l’animale*, Turin, Bollati Boringhieri, 2002.
- Andersson, E., Cederholm, A., Bjork, K., Jennbert, A.S., Lönngren, A., *Exploring the Animal Turn. Human-Animal Relations in Science, Society and Culture*, Lund, Pufendorfinstitutet, 2014.
- Caffo, L., *Il Silenzio: corda tesa tra umanità e animalità*, in “Nuovi Quaderni del Circolo Semiologico Siciliano”, a cura di G. Marrone, n.s Zoosemiotica 2.0, Edizioni Museo Pasqualino, Palermo 2017, pp. 219-229.
- Cavalieri, P., *La questione animale*, Torino, Bollati Boringhieri, 1999.
- Cimatti, F., *La scimmia che si parla. Linguaggio, autocoscienza e libertà nell’animale umano*, Bollati Boringhieri, Torino 2000.

- Cimatti, F., *Filosofia dell'animalità*, Roma-Bari, Laterza, 2013.
- Convento, E., *Presenze entomologiche perturbanti nella narrazione di Dino Buzzati*, in "Filoloski Pregled", XLVI, 2019, 1, pp: 161-176.
- Daston, L., Mitman, G., *Thinking with Animals. New Perspectives on Anthropomorphism*, New York-Chichester-West Sussex, Columbia University Press, 2005;
- De Fontenay, E., *Sans offenser le genre humain. Réflexions sur la cause animale*, Paris, Albin Michel, 2008.
- Derrida, J., *L'animal que donc je suis*, Paris, Galilée, 2006
- Papoušková, L., *Il paesaggio come elemento accompagnatorio del fantastico in Sessanta racconti di Dino Buzzati*, "Études romanes de Brno", 30, 1, 2009, p. 137-143.
- Polcini, V., *Antropomorfismo ed ecologia in Dino Buzzati: un percorso di lettura ecocritico del fantastico buzzatiano*, in "Mosaico italiano", 145, XIII, 2016, pp.21-27.
- Scaffai, N., *Letteratura e ecologia*, Rome, Carrocci Editore, 2017.

8 – Critica linguistica e letteraria

- Agyekum, K., *The communicative role of silence*, in "Akan. Pragmatics", 2002, n. 1, pp. 31-51.
- Bachtin, M., *Estetica e romanzo*, Torino, Einaudi, 1975.
- Banfi, E. *Interruzioni e silenzi nella interazione linguistica*, in *Pause, interruzioni, silenzi. Un percorso interdisciplinare*, a cura di Id., Università degli studi di Trento, Trento 1999.
- Barthes, R., *L'ovvio e l'ottuso. Saggi critici III*, tr. it. di C. Benincasa, G. Bottiroli, G. P. Caprettini, D. De Agostini, L. Lonzi, G. Mariotti, Einaudi, Torino 1985.
- Benedetti, C., *Disumane lettere. Indagini sulla cultura della nostra epoca*, Roma-Bari, Laterza, 2011.
- Bruneau, Th.J., *Communicative silences: form and functions*, in "Journal of Communication", 1973, n. 1, pp. 17-46.
- Ceserani, R., *Guida allo studio della letteratura*, Roma-Bari, Laterza, 1999.
- Contini, G. (a cura di), *Italie magique. Contes surréels modernes choisis par Gianfranco Contini*, Paris, Aux portes de France, 1946.

- Contini, G., *Letteratura dell'Italia unita. 1861-1968*, Firenze, Sansoni, 1968.
- Dambaska, I., *Sur les fonctions sémiotiques du silence*, in “Revue de Métaphysique et de Morale”, 1970, n. 3, pp. 309-315.
- De Mauro, T., *Ai margini del linguaggio*, Editori Riuniti, Roma 1984.
- Donnini, P., Gianotti, G.F., *Modelli filosofici e letterari. Lucrezio, Orazio, Seneca*, Bologna, Pitagora, 1979.
- Earner, M.A., *Silent dwelling: well-spring of communication*, in “Humanitas”, 1975, n. 2, pp. 167-174.
- Eco, U., *Opera aperta. Forme e indeterminazioni nelle poetiche contemporanee*, Milano, Bompiani, 1962.
- Eco, U., *Lector in Fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Bompiani, Milano, 1979.
- Fisher, M., *The weird and the eerie. Lo strano e l'inquietante nel mondo contemporaneo*, trad. it. V. Perna, Roma, Minimum Fax, 2018.
- Gardini, N., *Lacuna. Saggio sul non detto*, Torino, Einaudi, 2014.
- Gusdorf, G., *Filosofia del linguaggio*, tr. it. di L. Vigone, Città Nuova, Roma 1970.
- Heidegger, M., *In cammino verso il Linguaggio*, a cura di A. Caracciolo, tr. it. di A. Caracciolo e M. Caracciolo Perotti, Mursia, Milano 1973.
- Heidegger, *Essere e tempo*, tr. it. di P. Chiodi, Longanesi, Milano 1976.
- Iser, W., *The Act of Reading. A Theory of Aesthetic Response*, trad. it. di Rodolfo Granafèi, *L'atto della lettura. Una teoria della risposta estetica*, Bologna, Il Mulino, 1978.
- Kermode, F., *Il senso della fine*, trad. it., Milano, Rizzoli, 1972.
- Koselleck, R., *Futuro passato. Per una semantica dei tempi storici*, Bologna, CLUEB, 2007.
- Limentani, A., *Casella, Palinuro e Orfeo. Modello narrativo e rimozione della fonte*, in *La parola ritrovata*, Palermo, Sellerio, 1982, pp. 82-98.
- Luperini, R., *L'allegoria del moderno*, Roma, Editori Riuniti, 1990.
- Merleau-Ponty, M., *Das Auge der Geist. Philosophische Essays*, Reinbeck, 1967.
- Orlando, F., *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura. Rovine, reliquie, rarità, robaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti*, Torino, Einaudi, 1994.
- Orlando, *Il soprannaturale letterario. Storia, logica e forme*, Torino, Einaudi, 2017.

- Mortara Garavelli, B., *Manuale di retorica*, Bompiani, Milano 1988
- Platone, *Opere*, vol. I, Laterza, Bari, 1967.
- Prandi, M., *Una figura testuale del silenzio: la reticenza*, in *Dimensioni della linguistica*, a cura di Conte, M.-E., Giacalone Ramat, A., Ramat, P., Milano, Franco Angeli, 1990.
- Ponzio, A., *Roland Barthes: l'ascolto*, in *Con Roland Barthes. Alle sorgenti del senso*, a cura di A. Ponzio, P. Calefato e S. Petrilli, Meltemi, Roma 2006, pp. 73-90.