



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea in Filologia e letteratura italiana

Elaborato finale

—

Ca' Foscari
Dorsoduro 3246
30123 Venezia

Il ruolo degli oggetti nei racconti di Dino Buzzati e di Tommaso Landolfi

Relatore

Prof. Alberto Zava

Correlatori

Prof. Alessandro Scarsella

Prof. Alessandro Cinquegrani

Laureanda

Martina Furlanis

Matricola

859656

INDICE

INTRODUZIONE	5
CAPITOLO PRIMO	
I “NUOVI” OGGETTI DEL NOVECENTO	9
CAPITOLO SECONDO	
IL REALISMO MAGICO E IL SURREALISMO ITALIANO	29
CAPITOLO TERZO	
BUZZATI E GLI OGGETTI MAGICO-QUOTIDIANI	
III.1. Una poetica complessa: tra fantastico, reale, immagine e simbolo	45
III.2. La vita segreta delle cose	57
III.3. La misura perfetta dei racconti	69
III.4. <i>I sette messaggeri</i>	72
III.5. <i>Il crollo della Baliverna</i>	77
III.6. <i>Le notti difficili</i>	82
CAPITOLO QUARTO	
LANDOLFI: UN <i>DIVERTISSEMENT</i> SOLO APPARENTE	
IV.1. Il classicismo della parola e l’oscurità del mondo	89
IV.2. «Realtà, semplice realtà: della favola non c’è bisogno, la favola è tutta nella realtà»	95

IV.3. Il percorso dei racconti: dal fantastico al realistico, dall'indagine utopistica del fuori al rientro in sé	100
IV.4. Gli oggetti landolfiani: il concetto prima di tutto	104
IV.5. Le tipologie di oggetti nei racconti landolfiani	116
IV.6. I procedimenti costruttivi	125
IV.7. I procedimenti stilistici	128
CONCLUSIONI	133
BIBLIOGRAFIA	140

[...] il mondo e gli oggetti sono in qualche modo doppi. Egli vedrà cogli occhi una torre, una campagna; udrà cogli orecchi un suono d'una campana; e nel tempo stesso coll'immaginazione vedrà un'altra torre, un'altra campagna, udrà un altro suono. In questo secondo genere di obbietti sta tutto il bello e il piacevole delle cose. Trista quella vita (ed è pur tale la vita comunemente) che non vede, non ode, non sente se non che oggetti semplici, quelli soli di cui gli occhi, gli orecchi e gli altri sentimenti ricevono la sensazione.

(Giacomo Leopardi, *Zibaldone*)

Introduzione

In un'epoca altamente materialistica, ma al contempo "liquida", come quella presente, ritengo che l'oggetto svolga un ruolo primario per illustrarne la contraddittorietà e l'ambiguità: da baluardo di certezze grazie alla sua concretezza fisica, ora sembra perderle, con l'introduzione dell'olografia, delle simulazioni di realtà e, più semplicemente, della rete virtuale. Lo scarto tra la percezione e la sostanza si fa sempre più accentuato, a causa della composizione chimica e della manipolazione sintetica della materia, sia per falsificare l'essenza di certi oggetti, sia per crearne di nuovi, abbattendo sempre più limiti e facendo sorgere interrogativi di ordine etico e morale – basti pensare allo sviluppo dei cosiddetti "materiali intelligenti" e della robotica, alla sostituzione del lavoro umano grazie alle macchine e alla dipendenza che l'uomo sta sviluppando nei confronti delle strutture tecnologiche complesse. Inoltre, a causa di una quantità tale di oggetti artificiali mai vista prima nella storia dell'uomo, «la riflessione filosofica sugli oggetti sta conoscendo una nuova e vigorosa fioritura, forse proprio perché nella nostra epoca sono diventati ormai un quarto regno, dopo quelli vegetale, animale e minerale».¹

È proprio per tale motivo che ho scelto di iniziare questo studio con un capitolo contestuale che introduce il mutamento di visione dell'oggetto all'interno della società e della letteratura, essendo le due inevitabilmente correlate, a partire dalle rivoluzioni industriali, ma focalizzandosi sul XX secolo (arrivando però a toccare anche questioni del nuovo

1 MASSIMO FUSILLO, *Feticci. Letteratura, cinema, arti visive*, Bologna, Il Mulino, 2012, p. 16.

millennio), quello in cui sono vissuti Dino Buzzati e Tommaso Landolfi. D'altronde, gli enti oggettuali "sulla soglia", prosaici ma dall'aspetto magico, dei due scrittori novecenteschi non sembrano poi così distanti da quelli fantasmagoricamente tecnologici da cui si è circondati nella quotidianità odierna.

Buzzati e Landolfi sono due autori dallo stile di scrittura antitetico: quanto più per il primo la parola è soprattutto un mezzo, sfrondata da ogni artificio per diventare netto e sincero, tanto più per il secondo essa è il fine di tortuose riflessioni che, inesauste, si traducono e risuonano in un linguaggio baroccheggianti. Entrambi vengono ritratti come autori solitari, incuranti dell'effetto che le loro opere hanno su lettori e critica, così come del panorama letterario italiano, in cui non vogliono "prendere una posizione" fra le correnti, ma mantenere la loro autonomia.

Questa apparenza di snobismo e di una narrazione fantastica fine a sé stessa non è l'unico punto che li accomuna, ma ce ne sono molti: l'incredibile varietà di toni cangianti dei loro racconti, l'interrogazione esistenzialista, l'incapacità ad adeguarsi alla società, l'*humour* nero che nasconde la loro umanità e compartecipazione verso i drammi umani, il pensiero ossessivo della morte, o meglio il vagheggiamento del raggiungimento di uno stato di quiete primaria, che per entrambi è la condizione a cui l'uomo segretamente aspira... Tutti e due gli scrittori sono stati inoltre personaggi difficilmente "classificabili", sfuggenti ad ogni schema, e spesso fraintesi. Fra queste comunanze tuttavia la più indicativa risulta una matrice condivisa, ovvero una particolare rielaborazione del genere fantastico.

Nel secondo capitolo analizzo infatti il "movimento", se così può essere definito, del Realismo Magico (a confronto col Surrealismo): pur non aderendo completamente a tale poetica, ritengo che Landolfi e Buzzati ne condividano gli assunti basilari di percezione del

mondo, e che questo influenzi profondamente il loro modo di vedere la realtà e di descrivere gli oggetti nei racconti.

Il terzo e il quarto sono infine dedicati alle due personalità in questione. Nel caso di Buzzati, la grande abbondanza di produzione novellistica mi ha permesso di selezionare quattro raccolte: la prima, l'ultima, una a metà dell'arco della sua produzione scritta e l'antologia dei migliori racconti scritti secondo l'autore stesso; in questo modo ho approfondito gli oggetti presenti in ciascuna delle quattro opere e ho potuto valutare il cambiamento di approccio dell'autore verso di esse a livello diacronico. In Landolfi invece il minor numero di racconti scritti mi ha indotto a effettuare un campionamento su tutti i suoi dieci volumi di racconti brevi.

Ho inteso in senso ristretto il termine di "oggetto",² dunque ho considerato tale ogni ente non vivente, frutto dell'elaborazione umana degli elementi naturali, composto di materia tangibile nella sua concretezza, spostabile nello spazio e permanente nel tempo. Difficile tuttavia è la delimitazione precisa dei contorni di questo termine, che porta in sé diverse significazioni, nonché contraddizioni: basti pensare alla moltitudine di "cose" che vengono definite "un oggetto" (oggetti complessi, o secondari), quando in realtà sono composte di più oggetti (oggetti semplici, o primari). D'altra parte «uno stesso fenomeno può essere affrontato, e mai esaurito, dal punto di vista di più teorie, complementari e non mutuamente esclusive. Ormai lo sappiamo, non abbiamo mai a che fare con « oggetti » bruti, è la nostra ricerca che via via stipula la fisionomia dell'oggetto»,³ e lo stesso si potrebbe affermare per il linguaggio, anche per via della sua continua evoluzione.

2 Ho tralasciato dunque il suo significato più vasto in senso filosofico, così come la connotazione di focus o finalità dell'azione che gli è spesso attribuita.

3 UMBERTO ECO, *"Il testo, il piacere e il consumo"*, in *"Sugli specchi e altri saggi"*, Milano, Bompiani, 1985, p. 114.

Va ricordato inoltre che si tratta poi di oggetti letterari, con i quali vi è sempre la distanza del segno rispetto a quelli del mondo reale e che sono visti con la lente deformante dello scrittore, il quale ne scioglie i contorni e li ricalibra con la propria prospettiva. Dunque all'interno del tema sono rientrate delle "eccezioni", ogniqualvolta un elemento privo di una o più delle caratteristiche sopracitate veniva percepito, a livello diegetico, come oggetto (e dunque dotato di tali caratteri) o associato ad esso.

Il lavoro si conclude con un confronto riassuntivo delle modalità dei due autori di trattare il tema prescelto, facendo riferimento alla peculiarità innovativa da loro perseguita rispetto al ruolo dell'oggetto in altri generi "codificati" da cui Buzzati e Landolfi traggono ispirazione, come la fiaba, la fantascienza, il giallo, e il fantastico in senso lato.

CAPITOLO PRIMO

I “NUOVI” OGGETTI DEL NOVECENTO

Innanzitutto, come premessa, va sottolineato che, sebbene utilizzati in luogo di sinonimi nell'uso comune della lingua italiana, vi è una grande differenza etimologica e semantica tra i termini “oggetto” e “cosa”:

«Cosa» è, per certi versi, l'equivalente concettuale del greco *pragma*, della latina *res* o del tedesco *Sache* (dal verbo *suchen*, cercare), parole che non hanno niente a che vedere con l'oggetto fisico in quanto tale [...] ma che contengono tutte un nesso ineliminabile non solo con le persone, ma anche con la dimensione collettiva del dibattere e deliberare. *Pragma*, *Sache*, *res* (e, solo in origine, *Ding* e *thing*) rinviano tutti all'essenza di ciò di cui si parla o di ciò che si pensa e si sente in quanto ci interessa.⁴

⁴ REMO BODEI, *La vita delle cose*, Bari, Laterza, 2011 (2009), p. 13.

Franco La Cecla nota acutamente che «*cosa* starebbe per la presenza di una entità, anche astratta, che sta in mezzo a due o più persone. Queste sono con-venute intorno ad un “affare”. Come se le cose per loro natura avessero la qualità di stabilire relazioni tra esseri umani, di rendere concrete queste relazioni», perché «le cose raccolgono intorno a sé la convergenza di un’attenzione».⁵ Nadia Fusini aggiunge che

il termine oscilla da un massimo di realismo a un massimo di astrazione e sfuma così dalla realissima allusione all’«oggetto», all’astratta indicazione di un complesso affare che, nell’impossibilità di definirlo e di stringerlo dappresso in una vera e propria presa e comprensione, nominiamo con il termine generico di «cosa».⁶

Contemplando dunque sia entità concrete (la materia fisica con cui il soggetto entra in contatto) sia astratte (l’immagine mentale che ne scaturisce), ma anche azioni umane e accadimenti su cui l’uomo non ha potere, potenzialmente «a volerne fare un elenco, le cose prendono tutto l’orizzonte del vivere quotidiano e non c’è differenza tra naturale e artificiale, organico e inorganico».⁷

«Oggetto» è, invece, un termine più recente, che risale alla scolastica medievale e sembra ricalcare teoricamente il greco *problema*, «problema» inteso dapprima quale ostacolo che si mette davanti per difesa, un impedimento che, interponendosi e ostruendo la strada, sbarra il cammino e provoca un arresto [...]. L’idea di *objectum* [...] presuppone un confronto che si conclude con una definitiva sopraffazione dell’oggetto, il quale, dopo questo agone, viene reso disponibile al possesso e alla

5 FRANCO LA CECLA, LUCA VITONE, *Non è cosa: vita affettiva degli oggetti. Non siamo mai soli: oggetti e disegni*, Milano, Elèuthera, 1998, pp. 19-20.

6 NADIA FUSINI, *La cosa materna*, in *L’esperienza delle cose*, a cura di Andrea Borsari, Genova, Marietti, 1992, p. 103.

7 F. LA CECLA, L. VITONE, *Non è cosa: vita affettiva degli oggetti. Non siamo mai soli: oggetti e disegni*, cit., p. 36.

manipolazione da parte del soggetto. La cosa non è l'oggetto, l'ostacolo indeterminato che ho di fronte e che devo abbattere o aggirare, ma un nodo di relazioni in cui mi sento e mi so implicato e di cui non voglio avere l'esclusivo controllo. Nessuna di queste espressioni – *pragma, res, causa o Sache* – si riferisce agli oggetti in maniera specifica ed esclusiva, mentre ciascuna rinvia alla logica, alla ricerca, alla prassi o ai rapporti umani.⁸

Oggetto e cosa contemplan poi rispettivamente molteplici accezioni. Nell'enciclopedia Treccani si legge ad esempio che il termine "oggetto", a partire dalla traduzione della parola latina *obiectum* come "ciò che è posto innanzi (al pensiero o alla vista)" e dall'originario significato filosofico (ciò che viene percepito come altro dal soggetto pensante, che si tratti di un'entità reale o meno), viene poi quotidianamente utilizzato come sinonimo di "scopo di un'azione" o di "materia, argomento", con numerose declinazioni in ambito grammaticale (l'oggetto del verbo), artistico (l'"oggetto d'arte" come "prodotto delle arti minori"), giuridico (l'oggetto del diritto), ottico, informatico, psicanalitico, ecc. La Cecla sottolinea inoltre che «ci sono oggetti morti ed oggetti vivi, oggetti che smettono di essere anche se continuano ad esistere ed oggetti che cominciano ad essere anche in loro assenza – si pensi al dono atteso» perché «l'uso delle cose non può essere disgiunto dalla loro provenienza e dal loro destino. Gli oggetti donati sono carichi di tutta l'intenzionalità di chi li porta e di chi li accetta».⁹

Si capisce dunque come non sia facile identificare con precisione i contorni di queste due parole, a causa delle valenze plurisemantiche di cui sono portatrici e che si sono stratificate al loro interno nel corso della storia della lingua italiana. Pur tenendo presente la

⁸ R. BODEI, *La vita delle cose*, cit., p. 20.

⁹ F. LA CECLA, L. VITONE, *Non è cosa: vita affettiva degli oggetti. Non siamo mai soli: oggetti e disegni*, cit., p. 40.

distinzione messa in luce inizialmente tra i due termini, in questo elaborato li utilizzerò in maniera intercambiabile per indicare il tema analizzato, precisando eventualmente attraverso il contesto quale valore prevale nel passo in questione.

I valori e gli utilizzi che vengono cuciti sugli oggetti dipendono dalla cultura del momento storico-sociale in cui essi si trovano a essere presenti, perciò la sociologa Luisa Leonini li chiama «parti visibili del sistema culturale che attraverso e per mezzo di essi rende esplicite e chiare definizioni, norme e valori su cui ogni società si fonda e si riproduce», a tal punto che «i cambiamenti all'interno della società sono il frutto di una lotta tra vecchi e nuovi significati, tra vecchie e nuove definizioni della realtà: gli oggetti sono proprio il campo di battaglia dove ha luogo il combattimento; in altre parole, dove la cultura prende forma e si struttura».¹⁰ Le cose allora possono essere definite come il linguaggio del mondo e rendono visibili e concreti i mutamenti del modo di pensare di una società.

Partendo da questo assunto, nel Novecento si assiste alla nascita di nuove visioni degli oggetti, visioni soggettive che mettono in discussione la realtà stessa (basti pensare alla scoperta della fisica quantistica), che mostrano come sia totalmente condizionata dalle nostre facoltà percettive e dalle nostre scelte di giudizio:

L'apparente univocità dell'oggetto si sfarina nella molteplicità e complessità e ricchezza delle percezioni soggettive su cui l'arte moderna si pone fino a minare ogni certezza di banale oggettivismo (come non pensare al celebre «ceci n'est pas une pipe» di Magritte?) e rilanciare l'intrigante legame di reciproche metamorfosi tra osservatore e osservato, scrittore e oggetto, lettore e testo.¹¹

10 LUISA LEONINI, *Modernità, identità e consumi*, in *L'esperienza delle cose*, a cura di Andrea Borsari, cit., pp. 51-52.

11 GIAN MARIO ANSELMINI E GINO RUOZZI, Introduzione, in *Oggetti della letteratura italiana*, a cura di Gian Mario Anselmi e Gino Ruozi, Roma, Carocci, 2008, p. 10.

La “questione oggetti” poggiava le basi sul secolo precedente, quando la Seconda Rivoluzione Industriale aveva introdotto le Esposizioni universali, la nascita delle vetrine e della pubblicità, e con loro una diffusione pervasiva di tante e nuove merci. Da ciò si erano originate riflessioni e prese di posizione – fra i primi a scriverne va ricordato Baudelaire – sui cambiamenti sociali e culturali che esse comportavano nella vita e nel pensiero dell’uomo.

La visione che si è abituati ad avere delle cose dipende essenzialmente dalla formazione culturale ricevuta, dall’interesse personale e dall’abitudine che si ha a osservarle da un determinato punto di vista, incasellandole e dando dunque un ordine al magma del reale. Si tratta allora di una strutturazione mentale degli oggetti che è comoda per l’uomo, ma che, scegliendo di ritagliare gli aspetti prescelti, tralascia molti altri lati di essi. Tale riduzione della polisemia delle cose sarebbe perseguita specialmente, secondo Remo Bodei, dall’impostazione tecnico-scientifica imperante a livello mondiale negli ultimi decenni:

[le] scienze hanno espunto l’attività del soggetto, considerandolo con distacco come un oggetto tra gli altri, senza vedere la fitta rete di rapporti conoscitivi ed affettivi di cui il soggetto è il perno. In luogo di conservare una tollerante apertura nei confronti della pluralità di significati dell’esperienza e di prendere in esame i diversi livelli di senso della realtà, costringono ogni cosa a stendersi sul letto di Procuste dell’univocità.¹²

La fenomenologia husserliana e heideggeriana sottolinea inoltre come “la cosa” non possa più essere considerata un’entità a sé stante, isolabile dal suo contesto, siccome è frutto

12 R. BODEI, *La vita delle cose*, cit., p. 38.

degli elementi che l'hanno prodotta nel passato e condizionata da quelli che la circondano nel presente e la circonda nel futuro – ed essa stessa è fattore che produce e condiziona. Allo stesso modo non sarebbe possibile una distinzione tra una dimensione “interiore” del soggetto e una “esterna” della cosa, ma le due sarebbero interdipendenti e si influenzerebbero a vicenda, in un unico universo dell'essere.

L'uomo influisce sull'essenza delle cose con la fantasia e l'immaginazione, che, unite alla memoria, suppliscono ai limiti della conoscenza e della percezione, tratteggiando parti ulteriori. Su questo la presentazione degli oggetti che si trova nei mondi letterari rivela molto, e al contempo comunica informazioni anche della realtà culturale e sociale del periodo storico in cui sono state prodotte le opere.

Quanto al XX secolo, gli oggetti hanno assunto un ruolo nuovo e sempre più centrale prima nell'ambiente e poi inevitabilmente nelle vite, fino a condizionare il modo stesso dell'uomo di percepirsi:

Il processo di mercificazione capitalistica ha senza dubbio accentuato l'ambivalente natura di importanza e precarietà degli oggetti, simboli di proprietà e di ricchezza e nel contempo vittime di un rapido e degradante destino di “rovine”, “detriti”, “rifiuti”. Il loro crescente rilievo ha rispecchiato anche il processo di spersonalizzazione e frantumazione dell'individuo, in una società in cui l'avere è più determinante dell'essere.¹³

Già nel 1968 il filosofo francese Baudrillard aveva notato una tendenza che si sarebbe accentuata in maniera sempre più vertiginosa col passare dei decenni, ovvero che attualmente

¹³ *Ibidem*. Predittivo sull'idea delle “società dell'avere” contemporanee è stato il saggio *To Have or to Be?* di Erich Fromm, uscito nel 1976.

gli oggetti quotidiani (non ci riferiamo alle macchine) proliferano, i bisogni si moltiplicano, la produzione accelera la nascita e la morte degli oggetti, sembra che il vocabolario non basti più per nominarli.¹⁴

Difatti gli oggetti invadono in maniera cospicua anche le pagine della letteratura a partire dai primi decenni dell'Ottocento, fino a un *exploit* nel Novecento che porta con sé l'ingresso dell'oggetto come merce seriale nei romanzi, in una prospettiva di sensibilizzazione critica e sociale sull'argomento.

L'“invasione” degli oggetti ha una sua motivazione, perché la sensazione di possederli riempie il silenzio delle risposte impossibili sulla condizione umana, un vuoto che nelle società precedenti era stato colmato con ideali meno concreti:

in un'epoca in cui spariscono le istanze religiose e ideologiche gli oggetti stanno diventando la consolazione delle consolazioni, la mitologia quotidiana che assorbe l'angoscia del tempo e della morte.¹⁵

Il “secolo degli oggetti”¹⁶ secondo lo scrittore Daniele Del Giudice sarebbe stato quello che avrebbe tradotto le idee in cose e “materializzato i sogni”,¹⁷ oltre ad aver traslato verso le cose i rapporti affettivi che l'uomo era solito intrattenere con i suoi simili e ad aver, di

14 JEAN BAUDRILLARD, *Il sistema degli oggetti*, trad. it. di Saverio Esposito, Bologna, Bompiani, 2003 (Paris 1968), p. 5.

15 Ivi, p. 125.

16 La definizione è di Raimonda Riccini, nell'introduzione a *Gli oggetti della letteratura*, Brescia, Editrice Morcelliana, 2017, p. 11.

17 *Ibidem*.

converso, fatto sì che trattasse questi ultimi alla stregua di oggetti quantificabili, utilizzabili per i propri scopi e facilmente intercambiabili.

Nell'universo industriale si sarebbe poi attuato un rovesciamento di prospettiva: non saremmo più noi a esercitare un dominio sugli enti materiali, ma questi su di noi, per cui alla fine l'uomo sarebbe diventato dipendente dalle cose, un loro strumento (basti pensare al meccanismo della catena di montaggio, che "oggettivizza" i lavoratori in pedine perfettamente equivalenti, unite e finalizzate alla creazione di un unico prodotto).

Il legame degli uomini con gli oggetti è d'altronde di tutt'altra natura rispetto a quello dei secoli precedenti, fondato sul rivestimento di un valore nei confronti della cosa, mentre ora essa è rimasta svuotata, dopo essere stata trascinata nel vortice dei consumi contemporanei:

gli oggetti non hanno come destinazione l'essere posseduti e praticati, ma soltanto l'essere prodotti e acquistati. Detto altrimenti, non si strutturano in funzione dei bisogni né di un'organizzazione più razionale del mondo, ma si sistematizzano in funzione esclusiva di un sistema produttivo.¹⁸

Essi diventano i protagonisti del mondo reale e di quello letterario, ma, paradossalmente, nel momento in cui perdono l'anonimato e assumono il nome proprio delle marche, perdono anche la loro identità: «distesa indifferenziata e indifferente, la merce non ride, non piange, non soffre, non ama, non odia, non stilla vero sangue. La merce deve solo essere comprata»¹⁹. Nei libri si fa sempre più spazio l'oggetto quotidiano, banale, insignificante per il suo utilizzatore, e spesso anche brutto da vedere, fino ad arrivare al

18 J. BAUDRILLARD, *Il sistema degli oggetti*, cit., p. 207.

19 FRANCESCO DRAGOSEI, *Letteratura e merci. Da Joyce a Cappuccetto Splatter*, Milano, Feltrinelli, 1999, p. 60.

kitsch, a scapito di quello solido, elaborato, rivestito di significato, innalzato sino alla trasfigurazione.

Si è passati inoltre dall'oggetto "fatto per durare", programmato per essere vincente di fronte all'urto del tempo, a quello "usa e getta", dalla vita breve e intensa, come nota ancora Del Giudice, portando l'esempio paradossale della plastica:

Il fine della plastica era quello di essere il più possibile resistente, indistruttibile o poco distruttibile come il ferro o il legno. Adesso il fine della plastica è quello di essere deperibile, nessuno sa più come smaltirla, è stato necessario iniziare il processo inverso, inventare una plastica a tempo, a scadenza, che fosse degradabile. È la prima volta che viene chiesto a un materiale di disfarsi; [...] adesso chiediamo ai materiali di saper morire, di dare il massimo nella «esistenza» e poi di saper affrontare una buona morte, da se medesimi, per proprio conto, per propria biologia, visto che noi non sappiamo più come ucciderli.²⁰

Nel sistema capitalistico, la cui cifra è l'alienazione nei rapporti fra individui e cose, vi è poi la decontestualizzazione degli oggetti, meccanismo applicato anche a livello artistico e letterario con conseguente effetto di "surrealtà":

Il nostro sistema, il sistema mercantile, fatto per vendere, è per sua natura «decontestualizzato», anzi è costituito tutto da oggetti che sono alienati dalla loro storia d'uso: la caffettiera venduta più per l'aria insolita e fantasmagorica che assume in vetrina o nella pubblicità che per fare il caffè.²¹

20 DANIELE DEL GIUDICE, *Gli oggetti, la letteratura, la memoria*, in *L'esperienza delle cose*, a cura di Andrea Borsari, cit., pp. 95-96.

21 F. LA CECLA, L. VITONE, *Non è cosa: vita affettiva degli oggetti. Non siamo mai soli: oggetti e disegni*, cit., p. 49.

Dunque gli oggetti odierni sono sempre meno materialità e sempre più immagine, e dunque comunicazione: non vengono prodotti per il loro valore d'uso, ma con lo scopo nascosto di stimolare nuove mancanze, nuovi desideri e dunque di generare nuova merce che faccia crescere ancor più la produzione. Oltre che del loro fine primario essi sarebbero anche privati della possibilità di ospitare una simbologia o un'allegoria (e quindi le domande e le riflessioni che ne scaturiscono), creando il cortocircuito dell'utensile che diviene solo marca:

vi sarebbe un uso "immaginario delle immagini" che separerebbero l'immagine da ogni forza vitale per ridurla a semplici marche che rinviano solo a se medesime. Questo *uso immaginario delle immagini* [...] si distinguerebbe profondamente da un loro possibile uso simbolico il quale manterrebbe invece l'immagine come ponte sull'altro da sé. Se la sfera politica o quella religiosa preservavano questa dimensione eterologa dell'immagine, nell'epoca della crisi del simbolico [...] l'immagine ridotta a marca finisce per irrigidire feticisticamente in se stessa una dimensione simbolica ormai smarrita.²²

Il paradosso di quest'epoca definita sempre più "materialista" è allora da un lato «la fede cieca nell'inerzia della materia. Un credo assoluto, basato su una metafisica del "dietro non c'è niente"»²³ e dall'altro l'amore ossessivo per questi enti vuoti, intercambiabili e privi di una qualsiasi individualità, un rivestimento libidico e sentimentale incontrollato che sfocia nell'attribuzione di quell'"eccedenza di senso" tipica del feticismo e nell'accumulo di

22 MASSIMO RECALCATI, *Oggetto e immagine*, in *Locus solus. L'immaginario degli oggetti*, a cura di Franca Franchi, Milano, Mondadori, 2007, p. 195.

23 F. LA CECLA, L. VITONE, *Non è cosa: vita affettiva degli oggetti. Non siamo mai soli: oggetti e disegni*, cit., p. 25.

oggetti che costruiscono e costituiscono la nostra identità (e ancora una volta diventano soggetti), o meglio la garanzia di un io “solido”.

Nelle società contemporanee infatti gli oggetti sono il principale mezzo di comunicazione sul sé (dal proprio status sociale al proprio carattere), gli individui si affannano per ottenerne il più possibile (e dunque avere più "possibilità di comunicazione") ed è presente una dialettica invisibile costituita da questi "messaggi oggettuali". Si è nell'epoca in cui l'oggetto diventa sempre più solo segno testuale, all'interno di un mondo altamente visivo, dell'apparenza, che deve però essere continuamente "letto" al di sotto.

Allora, se l'immediatezza dell'immagine consente una percezione diretta, la comunicazione vera si fa più subdola perché sottostante, perché costruita; Leonini nota ad esempio che, se un tempo l'oggetto era un *unicum* con la sua funzione – il che permetteva di identificarlo facilmente –, ora c'è sempre più un distacco tra ciò che l'oggetto mostra di essere e ciò che l'oggetto realmente è:

Ciò che rende veramente unico il significato nella nostra società è il fatto che essi diventano segni. Ne segue che la loro utilità funzionale e il loro valore d'uso tendono ad essere sempre meno rilevanti, mentre gli oggetti traggono il loro significato dall'essere coerenti con l'astratto sistema di segni nel quale si confrontano con altri oggetti.²⁴

Anche il semiologo Andrea Semprini sottolinea come ormai a livello generale si sia persa l'innocenza comunicativa delle cose, perché

24 L. LEONINI, *Modernità, identità e consumi*, in *L'esperienza delle cose*, a cura di Andrea Borsari, cit., pp. 54-55.

gli oggetti, soprattutto in una società di consumo post-industriale, non circolano mai, per così dire, in uno stato semioticamente primigenio. Essi appartengono già tutti a dei sistemi di classificazione e a degli universi di senso accuratamente stabiliti e organizzati a livello della produzione. Non è dato un solo oggetto che circoli nello spazio sociale nel quale non sia già stato iniettato del senso – spesso un significato estremamente preciso – e delle istruzioni di interpretazione.²⁵

Un ulteriore dato da considerare è che gli oggetti tra Ottocento e Novecento sembrano assumere vita propria; già nel XIX secolo si era sviluppata questa tendenza, collegata soprattutto alla dimensione onirica e perturbante, visibile anche in campo artistico (ad esempio nei disegni di Grandville, in cui le cose più quotidiane sembrano rivoltarsi e dare l'assalto al mondo umano, con una reminiscenza dei quadri di Bosch e Brueghel) e che prelude alla liberazione dell'inconscio nel secolo successivo. Una liberazione che, nei contorni della mole gigantesca di merce in serie nell'età contemporanea, arriva a fare paura:

Successivamente la rivolta degli oggetti, frutto della loro serialità, andrà sempre più configurandosi come la minaccia dell'informe che sfugge al nostro controllo, ma questa è la vicenda dell'immaginario dei giorni nostri.²⁶

Ma l'oggetto può anche situarsi al limite tra animazione e inerzia, e questo, secondo Ezio Puglia, è la cifra del genere fantastico:

non importa quali siano le categorie messe in campo (naturale/soprannaturale, io/non-io, realistico/meraviglioso ecc.); va però rilevato che non è la separazione tra due

²⁵ Ivi, p. 78.

²⁶ ALBERTO CASTOLDI, *La rivolta degli oggetti*, in *Locus solus. L'immaginario degli oggetti*, a cura di Franca Franchi, cit., p. 88.

elementi a caratterizzare il fantastico, ma il fatto che la barriera abbia un cedimento.²⁷

Il cedimento è appunto supportato da un oggetto “transizionale”, spesso connotato “da un’aura o da una spettralità che inquieta” e che lo rende “un oggetto che sfugge a una completa oggettivazione”,²⁸ intendendo con oggettivazione i caratteri standard in cui è racchiusa la visione comune degli oggetti. Né completamente vivo né completamente morto, esso si situa ambigualmente *in limine* e ha la capacità di attrarre chi lo guarda, a volta addirittura paralizzandolo, in una fusione indifferenziata tra soggetto e oggetto, all’interno della nuova dimensione spazio-temporale sprigionatasi dalla cosa.

Nella narrativa fantastica ottocentesca vi sono molti casi di oggetti che esercitano un'attrazione insolita e morbosa (a essi è collegato il concetto freudiano di *Unheimliche*) nei confronti dei personaggi: per citare un esempio noto da un testo italiano, Arrigo Boito fa esercitare una sorta di "allucinazione magnetica" all'alfiere nero nei confronti dei due giocatori di scacchi del suo omonimo racconto (1867) e li immerge tutti in un'unica dimensione. In questi casi spesso sembra che l’oggetto stesso di fatto risponda allo sguardo del suo spettatore:

Emerge quello sguardo delle cose che compare in Benjamin, Sartre, Merleau-Ponty, Deleuze e Guattari, e che per Lacan è l’oggetto unheimlich per eccellenza. L’attribuzione di uno sguardo alle cose non è per nulla rara nel fantastico. Lo sguardo è anzi una delle forme più frequenti – e senza dubbio tra le più inquietanti per chi è guardato – con cui il fantastico ha espresso lo sporgere della cosa dall’involucro di familiarità che, ricoprendola, le conferisce l’apparenza di un oggetto.²⁹

27 EZIO PUGLIA, *Verso un'archeologia tematica: lo sguardo delle cose*, in «Between», vol. IV, n. 7, maggio 2014, p. 6.

28 *Ibidem*.

In ambito letterario esemplare e pionieristico in questo senso è stato anche lo studio tematico di Orlando *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura*, di impostazione critica psicanalitica. L'attenzione dello studioso si è focalizzata sugli oggetti ormai ritenuti inutili, invecchiati, vintage, insoliti, presentati di solito nella forma dell'elenco nei testi considerati, che spaziano dall'epoca romana a fine Novecento, e comprendono le letterature europea, russa e americana. Secondo l'interpretazione di Orlando, da fine Settecento in poi la presenza di "ciarpame rigettato", dell'"antimerce" nei libri sarebbe stata massiccia e costante, e questo fenomeno sarebbe spiegabile attraverso la teoria del "ritorno del represso". A partire dall'Illuminismo si instaura infatti una mentalità scientifica, materialista e capitalista, che porta al trionfo della merce, dell'oggetto utile e innovativo, nel mondo reale; la letteratura, luogo che accoglie, tramite il filtro della finzione, ciò che la società rifiuta o condanna, avrebbe allora dato luogo al bisogno represso dell'antifunzionale, incarnato negli oggetti. Ovviamente l'ammasso di oggetti (presi nel loro insieme indifferenziato e non nella loro singolarità proprio per sottolineare maggiormente la loro inutilità) è la reificazione di un pensiero più ampio che non accetta di considerare l'utilità come unico parametro valido all'interno del sistema sociale.

Gli oggetti sono difatti molto di più di semplici merci, perchè hanno a che fare primariamente con l'immaginazione, nella loro origine e nel loro sviluppo:

gli oggetti sono strutture immaginarie, in un doppio senso: lo sono perché producono significati e aprono mondi inattesi, ma al tempo stesso perché gli oggetti stessi sono il prodotto dell'immaginario dei designer.³⁰

29 Ivi, pp. 10-11.

30 R. RICCINI, *Gli oggetti della letteratura*, cit., p. 8.

Involucri delle idee che li hanno creati, Antonio Tramontana definisce gli oggetti “pelle dell’immaginario”, poiché, tramite la loro materia, hanno la capacità di renderlo visibile, di ricondurre al nucleo astratto della loro origine mentale.³¹ Oltre a riflettere il pensiero umano, alcuni arrivano a mimarne anche il corpo; a prescindere dal fatto che tutte le cose sono progettate "a misura d'uomo", certe infatti tentano anche di riprodurre, nei loro dettagli, specifiche caratteristiche fisiche umane, tanto che, dal punto di vista del design, Riccini arriva ad asserire che «gli oggetti non sono altro, gli oggetti siamo noi».³²

L'ambivalenza degli oggetti si vede anche nel loro rapporto col tempo: se da un lato lo scorrere di esso consuma e distrugge la materia degli oggetti, dall'altro, tramite l'abitudine al loro utilizzo, li rende familiari a chi vi si relaziona, li investe di ricordi e, se questi resistono bene alle prove della vita, li innalza a esempio per i modelli futuri.

Mentre le persone apprendono a stare al mondo proprio attraverso l’incontro-scontro con queste entità esterne a loro, che influenzano la loro interiorità, le colmano di sentimenti, positivi o negativi, e vi si legano a tal punto che è difficile distinguere il fascio di relazioni reciproche che unisce l’uomo e le cose: esse conservano le tracce dei loro possessori, mettono in comunicazione generazioni diverse e recano i segni sia della storia collettiva sia degli affetti personali – e in questo senso si può dire che vivono più di una vita. Sono dei «condensatori di relazioni» e di memoria che «trattengono lo spirito esistenziale di un ambiente»³³ o di una persona in particolare, nel caso delle lapidi o semplicemente di

31 FABIO LA ROCCA, ANTONIO TRAMONTANA, *L'Immaginario e Gli Oggetti. Per Una Sociologia Della Superficie*, Im@Go, n. 13, anno VIII, luglio 2019, p.13.

32 R. RICCINI, *Gli oggetti della letteratura*, cit., p. 79

33 F. LA CECLA, L. VITONE, *Non è cosa: vita affettiva degli oggetti. Non siamo mai soli: oggetti e disegni*, cit., p. 9.

oggetti appartenuti al defunto. Questi ultimi vengono toccati o utilizzati dai suoi congiunti per tentare di renderlo ancora presente fra loro, ed è così che «la cosa da oggetto si trasforma in soggetto, alter ego del suo proprietario».³⁴ Da questo punto di vista la cosa ha un'anima, e coloro che vi si relazionano si rapportano a presenze fantasmatiche incarnate in entità fisicamente concrete. Lo stesso accade quando si maneggiano oggetti ereditati, portatori di una storia di cui entriamo a far parte, ma anche semplicemente tutti i reperti del passato, che comunicano un'immediata identificazione con i loro utilizzatori.

Sebbene tutti contribuiscano a cogliere e riversare significati dagli e sugli oggetti, a farlo con più consapevolezza e a comunicarlo pubblicamente, attraverso opere che rappresentano il loro percorso di ricerca, sono proprio gli artisti.

Tuttavia col procedere del XX secolo a prendere il sopravvento è sempre più l'oggetto visto come merce: emblema di questa tendenza è il romanzo di Georges Perec *Le cose* (1965); esso si incentra sulla relazione tra due giovani adulti, fondata sull'accumulazione progressiva e parossistica di oggetti nel loro piccolo appartamento, un accumulo che sembra l'unico scopo di vita e il legame che tiene uniti i due. La storia mostra «la tendenza caratteristica della modernità a fare degli oggetti l'alimento delle relazioni sessuali, coniugali, familiari e microsociale, trasformando così le relazioni stesse nella cornice entro la quale avviene il consumo degli oggetti».³⁵ Il finale è però una sensazione di indifferenza verso tutta la "bellezza" che li circonda, e il ritorno a quel vuoto e quella insoddisfazione esistenziale iniziale che avevano cercato di riempire proprio con utensili pregiati e

34 Ivi, p. 10.

35 ANDREA BORSARI, *Le cose e la memoria: Georges Perec, in L'esperienza delle cose*, a cura di Andrea Borsari, cit., p. 235.

comodità materiali; la loro vicenda assume i contorni di parabola di una generazione, di una strada obbligata per la classe media di cui i due sono rappresentazione.

L'acribia con cui vengono descritti gli oggetti in Perec, i quali diventano di fatto i veri protagonisti del romanzo, ricorda l'atteggiamento impersonale e "oggettivo" dell'École du regard, nata e sviluppatasi in Francia una quindicina d'anni prima, che attribuisce grande spazio e importanza alla materia oggettuale contemporanea nelle sue opere.

Anche in ambito artistico gli oggetti e le merci divengono il fulcro della riflessione della Metafisica, del Dadaismo, della Nuova Oggettività, della Pop Art, del New Dada e dell'Iperrealismo, coinvolgendo allo stesso tempo America ed Europa. Le avanguardie artistiche conducono a un cambiamento di approccio verso di essi, liberandoli dagli schemi estetici in cui erano imbrigliati finora, e l'entrata delle merci di consumo più trite nell'arte che si riscontra dalla Pop Art in poi sarà dunque un segno indicativo del ruolo ossessivo e conflittuale, ma in ogni caso preminente che questi (s)oggetti iniziano a ricoprire.

Tornando alla storia letteraria, un movimento fondamentale per comprendere il cambiamento di visione di cui si è trattato finora è quello dei "Cannibali", un gruppo di scrittori italiani attivi a partire dagli anni '90 che portano all'estremo l'affettività verso le merci, causata dal senso di vuoto e dal declino generale delle emozioni dell'epoca postmoderna. La bulimia e il legame morboso che l'uomo instaura con macchine e suppellettili compensa le difficoltà nelle relazioni umane, riempiendo il vuoto creato dall'assenza di quest'ultime; gli oggetti diventano dunque feticci e simulacri, ma sviliti, tutti simili e indifferenti, privi di una loro anima, ridotti a pura materialità conformista o messaggi del proprio status sociale. La pubblicità, pervasiva attraverso i manifesti negli spazi pubblici e gli apparecchi televisivi nella vita privata, ha avuto, nella promozione di questo tipo di rapporto con le cose, un ruolo basilare.

L'intento dei Cannibali è quello di una critica riflessiva, ma, attraverso la mimesi esagerata della mercificazione attuale, l'effetto ottenuto è l'esaltazione di questo mondo, come rileva Francesco Dragosei:

l'autore ricorre a una tale esasperazione mimetica da schiacciare il margine tra mimesi e oggetto imitato. Con un effetto boomerang, l'attacco portato alla violenza e demenzialità di consumismo e tv finisce per alimentare quella stessa demenzialità, per indebolire l'antemurale della letteratura. [...] la critica contenuta nel libro [...] rimane impigliata nella stessa rete delle merci che voleva combattere, finisce paradossalmente per ingrossare gli aborriti banconi.³⁶

E dunque diventa «qualcosa che, nella pratica, si riduca ad affiancare il nemico: come per quelle organizzazioni ecologiche le quali – decidendo di produrre un loro campionario di “gadget ecologici” – finiscono per replicare i meccanismi antiecológicos contro cui combattono».³⁷ La scelta di questi scrittori, proseguita da moltissimi loro seguaci ancora oggi (in misure più o meno estreme), è rischiosa, perché sceglie di parlare del male con il suo stesso linguaggio, producendo una reazione ambigua, di fascinazione e di rifiuto, nel lettore.

Quello che di certo si è perso nella relazione dell'uomo verso le cose è lo stupore primigenio che permette di stupirsi, di restarne meravigliati e di vederle con occhi sempre nuovi, un sentimento ormai relegato agli albori della civiltà e che sconfina nella trascendenza filosofica e religiosa:

Il feticismo africano evoca la meraviglia e lo sbigottimento che dovremmo provare di fronte all'inanimato, alla materia di cui gli oggetti sono composti. Essi appartengono a

36 F. DRAGOSEI, *Letteratura e merci. Da Joyce a Cappuccetto Splatter*, cit., p. 74.

37 Ivi, p. 78.

un altro mondo rispetto a quello dei viventi, un mondo a sé, misterioso e impressionante per l'immaginazione come lo è il passaggio dal corpo vivo al cadavere, un mondo con cui si può comunicare, nella sfera religiosa, solo attraverso il linguaggio del sacro.³⁸

Le cose per via della loro mutezza sembrano assolute, divine, «un mondo pieno, saturo, definitivo e autosufficiente»³⁹ e il soggetto le sfida, si sforza continuamente di interpretarle, di farle parlare con lui.

D'altra parte, gli ultimi decenni hanno presentato e sviluppato due nuove questioni: i finti materiali e la materialità immateriale, ovvero quella virtuale. Siamo nell'«era caratterizzata dal presentarsi di una materialità microscopica che sfugge alla nostra scala dimensionale ma che è pur tuttavia capace di produrre immagini». Si ha così l'impressione

di muoversi sempre più in un mondo che sta perdendo di consistenza, un mondo simulato in cui ciò che ci appare gioca con i nostri sensi e la nostra struttura cognitiva, nascondendo la sua «vera realtà». Un mondo sospeso tra il vero e il falso, di cui ci pare di poter dire al massimo «cosa sembra», ma non «cosa è».⁴⁰

Il “cosa sembra” è l'immagine che si vede, la materia che ci sembra di toccare e riconoscere, ma il “cosa è” è rivelato da livelli, come quello molecolare o quello digitale, a cui i nostri sensi non hanno accesso diretto e quindi per noi è come se non esistessero, nel momento in cui vi ci rapportiamo inconsapevolmente. Questo fatto mette in crisi la modalità di esperienza e di conoscenza del mondo vissuta dall'uomo dalle origini sino ad

38 R. BODEI, *La vita delle cose*, cit., p. 29.

39 GIORGIO FRANCK, *Esistenza e destino: l'uomo come cosa*, in *L'esperienza delle cose*, a cura di Andrea Borsari, cit., p. 162.

40 EZIO MANZINI, *Il mondo che sembra. L'identità incerta del nuovo ambiente artificiale*, in *L'esperienza delle cose*, a cura di Andrea Borsari, cit., pp. 81-82.

oggi e apre un nuovo scenario, in cui l'ente materiale non costituirà più il contorno prestabilito in cui plasmare le idee, ma saranno le nuove tecnologie a crearlo e decidere con che forma presentarlo all'uomo:

La perdita del limite millenario che la materia dava alla libertà delle idee, la rottura della stabilità che essa, con la sua inerzia, conferiva alle immagini prodotte dagli uomini, richiedono infatti di mettere in atto un mutamento culturale profondo: maturare un'idea del farsi del mondo in cui non sia più la materia a costituire un vincolo all'effervescente dinamica delle idee, ma in cui avvenga caso mai il contrario. [...] Si tratta insomma di imparare a dare alle idee (e alle immagini che le veicolano) quel peso e quella durata che la materia in quanto tale non garantisce più. E su queste costruire i nuovi criteri di verità e bellezza.⁴¹

41 Ivi, p. 89.

CAPITOLO SECONDO

IL REALISMO MAGICO E IL SURREALISMO ITALIANO

Questo è puro “novecentismo”, che rifiuta così la realtà per la realtà come la fantasia per la fantasia, e vive del senso magico scoperto nella vita quotidiana degli uomini e delle cose
(Massimo Bontempelli)

Fino agli ultimi decenni del Novecento in Italia si sono usati con facile intercambiabilità termini quali “Surrealismo”, “Metafisica”, “Realismo Magico”, “Magismo”, “Surrealismo Magico”, “Italia Magica”, e gli scrittori della penisola che facevano uso di alcuni tratti di queste poetiche sono stati spesso accorpati sotto un’unica definizione, nonostante manifestassero stili e visioni dell’arte anche molto diverse.

Mi riferisco innanzitutto alla raccolta di *Contes surréels modernes choisis par Gianfranco Contini* del 1946, antologia innovativa e punto di partenza per lo studio su un possibile “Surrealismo italiano”, caratterizzato secondo il critico dal vaglio dell’ironia sul materiale fantastico, che porta a un «magico senza magia, un surreale senza surrealismo»⁴². In questo modo sotto l’etichetta dell’“Italia Magica” vennero a trovarsi autori come Bontempelli, Moravia, Palazzeschi, Zavattini, Landolfi, Lisi e Morovich, ma non Buzzati, Savinio e Delfini, ad esempio. Alcuni di essi avevano attraversato una fase surrealista nella loro produzione ma poi se ne erano distaccati, altri l’avevano sfiorata in maniera tangente, altri l’avevano abbracciata quasi completamente.

Ancora oggi risulta molto difficile dipanare la materia dell’“eccezionale”, appartenente alla macrocategoria del genere “fantastico”, che dà adito a molteplici discussioni, non solo sull’eventualità di distinzioni al suo interno, ma sulla sua stessa possibilità di esistenza e definizione. Il “surreale” e il “realismo magico” sono sicuramente legati a doppio filo col mondo del fantastico, ma andrebbero distinti, perché essi hanno un “significato prevalentemente storico”, mentre il fantastico ne ha uno “prevalentemente tipologico”.⁴³

Si potrebbe indicativamente parlare di un “Surrealismo italiano”, formatosi in Italia «senza scandali, provocazioni, spettacolarità: in sordina per questioni di sopravvivenza»⁴⁴ circa dieci-quindici anni dopo quello francese, negli anni Trenta-Quaranta, strettamente

42 GIANFRANCO CONTINI, Prefazione, in *Italia Magica*, a cura di Gianfranco Contini, Torino, Einaudi, 1988 (1946).

43 Esprime questa posizione, tra gli altri, Stefano Lazzarin in *Il punto sul fantastico italiano: 1980-2007*, in «Moderna», IX, n.2, 2007, p. 247.

44 S. CIRILLO, *Nei dintorni del Surrealismo. Da Alvaro a Zavattini: umoristi, balordi e sognatori nella letteratura italiana del Novecento*, Roma, Editori Riuniti, 2006, p. 19.

collegato al movimento dell'Ermetismo (tanto che Quasimodo, Luzi, Betocchi, Sinisgalli, De Libero, Gatto e altri vengono definiti spesso anche come dotati di una vena surrealista).

Non fu un movimento organizzato, ma un insieme di fermenti letterari sorti contemporaneamente, in diverse zone dell'Italia, e sicuramente influenzati dagli stimoli dell'avanguardia surrealista francese, oltre che dalla Metafisica, dal Dadaismo e dal Futurismo. Come nota Francesco Muzzioli, «nel surrealismo, l'immaginario è perfettamente reale [...]. Sicché il surrealismo [...] ha come forma l'onirismo, in cui non sussiste più né la base realistica del fantastico, né la coerenza del mondo inventato del fantasy, ma la sua residua narrazione è condannata a una completa instabilità».⁴⁵ Rispetto al Surrealismo francese però la carica destrutturante a livello formale nel testo fu minore, dunque non si arrivò all'automatismo linguistico, tranne in pochi casi, come ad esempio il *Fanalino della Battimonda* di Delfini.

Fu malvisto sia dal regime fascista (tra i vari motivi, va considerato il desiderio di scambi culturali internazionali da parte degli artisti), sia dalla Chiesa cattolica (per via dell'amoralità dello sfogo delle pulsioni inconscie), sia infine dall'idealismo crociano imperante, chiuso verso gli sperimentalismi avanguardistici in generale. Queste anche le ragioni di un suo riconoscimento postumo:

per dichiararsi adepti del surrealismo ci voleva allora molto coraggio... Ed è stato questo uno dei motivi per cui, in un'Italia vessata dalla cultura di regime, il surrealismo come *movimento* non è mai esistito, e se ne è cominciato a parlare solo nel 1940 quando altrove la sua *rossa* veste rivoluzionaria si era ormai sbiadita e la scienza

⁴⁵ FRANCESCO MUZZIOLI, *Le diverse funzioni del Realismo Magico: una nozione ossimorica e le sue metamorfosi*, in *Il Realismo Magico*, a cura di Silvana Cirillo e Francesco Muzzioli, in «L'illuminista», anno XVI, n. 46-47-48, 2016, p. 239.

psicanalitica, su cui aveva fondato la sua provocazione, non faceva più impressione né dava più scandalo.⁴⁶

Così Alvaro Biondi lo distingue dall'Italia Magica:

chiameremo «surrealisti italiani» quegli scrittori che, più da vicino o più da lontano, costeggiano comunque la profondità, l'abisso dell'inconscio e a maggior ragione coloro, seppur rari, che decisamente lo attraversano o vi si immergono; chiameremo scrittori dell'«*Italie Magique*» coloro che, magari attirati dall'irrazionale, sostanzialmente non vi aderiscono e non lo accettano come fonte di rivelazione e di conoscenza o comunque restano convinti dell'assoluta necessità di un vaglio, di un crivello della ragione. Fondamento della distinzione, vera linea di demarcazione, è appunto l'inconscio. Il territorio dell'«*Italie Magique*» è assai più vasto e comprende ogni autore la cui pagina viva di un qualche rapporto tra il reale (inteso nella sua configurazione di apparenza quotidiana e fenomenica) e l'*altro* (realtà superiore, misteriosa, addirittura metafisica, o semplicemente il diverso, l'inusuale, il meraviglioso o addirittura l'illusione).⁴⁷

Nel volume sopracitato Biondi passa poi in rassegna gli autori del volume continiano, cercando di capire quali possano davvero essere associabili alla poetica surrealista e quali al Realismo Magico. Dopo aver aggiunto a quest'ultima categoria i nomi di Barilli, Cecchi, Savarese, Vigolo, Loria e Buzzati, arriva ad individuare nella prima invece Alberto Savinio, Giorgio de Chirico e Landolfi, e in poesia – oltre ai precursori Campana e Ungaretti – Gatto, De Libero, Bodini, Bigongiari, Luzi. Tuttavia ammette che, sia a causa della mancata formazione in Italia di un vero e proprio movimento surrealista codificato

46 FAUSTO GIANFRANCESCHI, *L'Italia magica, ovvero il fantastico "italiano"*, in *Enciclopedia fantastica italiana : ventisette racconti da Leopardi a Moravia*, a cura di Lucio D'Arcangelo, Milano, Mondadori, 1993, p. 149.

47 ALVARO BIONDI, *Il tempo e l'evento. Dino Buzzati e l'«Italia Magica»*, Roma, Bulzoni Editore, 2010, p. 18.

come quello francese, sia a causa della scarsità di studi letterari e storiografici al riguardo, tracciare degli insiemi e dei nomi per separare gli autori dalla nebulosa in cui sembrano immersi, risulta sempre un lavoro difficile e rischioso, che richiederà negli anni futuri ulteriori approfondimenti. Un punto che però lo studioso, assieme a tutti gli altri critici, ritiene assodato è il ruolo distintivo che l'inconscio costituisce nella poetica surrealista, meccanismo fondante anche nelle metafore, uno dei mezzi poetici più utilizzati da tali scrittori.

A proposito di Buzzati, Biondi sottolinea che non si può parlare di un surrealismo vero e proprio, ma tutt'al più di una sua particolare declinazione, di un "surrealismo buzzatiano", perché egli farebbe del mistero una questione morale, della metafisica una ricerca coraggiosa, che utilizza gli stilemi surrealisti ma li rivolge non alle profondità di sé, bensì al mondo esterno:

Questa è la vera originalità di Buzzati e qui sta forse la soluzione del problema che ci pone la sua opera: il suo surrealismo esiste come *oggetto*, nel senso che tutti i temi canonici sono presenti, ma trattenuti in un'area diversa.⁴⁸

Un discorso simile varrebbe in realtà anche per un autore che sembrerebbe surrealista a tutti gli effetti, quale Alberto Savinio: la sua poetica, secondo Biondi, sarebbe un "surrealismo cosciente", intessuto di Illuminismo, Costruttivismo ed Esistenzialismo, perché la ragione non sarebbe totalmente assente, ma interverrebbe in un secondo momento, per «ordinare razionalmente ciò che di oscuro è affiorato nel movimento

48 Ivi, cit., p. 42.

spontaneo ed affascinante delle immagini»⁴⁹ e «dare forma all'informe e coscienza all'incosciente».⁵⁰

Ciò, secondo Cirillo, sarebbe peculiarità del periodo di maturità del movimento, in quanto la prima fase era stata segnata dall'automatismo linguistico, mentre la seconda aveva portato a «scelte più ampie ed elastiche e un uso diverso della ragione, a un nuovo razionalismo capace di superare le antinomie, in primis quelle di razionalità-inconscio e materia-spirito. Si inserisce perfettamente in questa linea il proposito saviniano [...]».⁵¹

Landolfi invece verso l'inconscio proverebbe paura, dunque tenterebbe di limitarlo attraverso una prosa d'arte, elegante ma costrittiva. Di tale lotta e fuga rimangono però le tracce sulla sua pagina, che contiene molti simboli interpretabili alla luce della psicanalisi:

da un lato egli sente come una costrizione fatale e irrinunciabile l'impegno costruttivo e stilistico [...] ; dall'altro coltiva un furente ed impossibile desiderio di scrittura assolutamente libera, abbandonata e liberatrice [...]. Dalla tensione inestinguibile tra i due termini, tra l'io e l'es, nasce il particolare e singolare surrealismo landolfiano: surrealismo dentro il limite, *surrealismo chiuso*.⁵²

Accanto al Surrealismo si situa il Realismo magico, tendenza letteraria che si può quasi definire un movimento in quanto nacque nella seconda metà degli anni '20 gravitando attorno alla rivista «900»,⁵³ fondata da Massimo Bontempelli e Curzio Malaparte, la quale

49 Ivi, p. 51.

50 ALBERTO SAVINIO, *Tutta la vita*, Roma, Bompiani, 1945, p. 8.

51 S. CIRILLO, *Nei dintorni del Surrealismo. Da Alvaro a Zavattini: umoristi, balordi e sognatori nella letteratura italiana del Novecento*, cit., p. 20.

52 A. BIONDI, *Il tempo e l'evento. Dino Buzzati e l'«Italia Magica»*, cit., pp. 56-57-58.

53 A essa si associano anche le riviste "L'interplanetario", fondata da Libero De Libero e Luigi Diemoz, e "I lupi", fondata da Gian Gaspare Napolitano e Aldo Bizzarri, e appoggiata da Bontempelli.

si diffuse prima in francese, con i «Cahiers d'Italie et d'Europe», e poi dovette passare alla lingua italiana, per richiesta del regime fascista. Nei pochi anni della sua durata (dal 1926 al 1929) riuscì comunque a coltivare un respiro internazionale, riunendo redattori e collaboratori da ogni parte del mondo. Il Novecentismo, come venne definito, si caratterizzò innanzitutto come fluido, eterogeneo e non impositivo, del quale «è questionabile se si debba parlare al singolare o non piuttosto al plurale per tenere conto delle singole poetiche autoriali»; difatti «sarebbe vano cercarne un codice stilistico perché il novecentismo [...] persegue esplicitamente [...] un'arte e una letteratura tutt'altro che normative». ⁵⁴ Gli scrittori che collaborarono a «900» «erano attivi in ambienti e movimenti disparati e per lo più non mostravano delle posizioni ideologiche comuni che potessero fare da collante; tantomeno seguivano delle linee poetologiche convergenti». ⁵⁵ Tuttavia anche se il rapporto dei vari autori verso il Realismo magico si declina in modi differenti, permane un sostrato comune che si fonda sul “modo di vedere il mondo”, cioè su una trasfigurazione della realtà finalizzata a coglierne i lati non visibili. Secondo Fausto Gianfranceschi, esso si può identificare con un “fantastico” di marca italiana:

fu un clima intellettuale, capace, come tale, di influenzare gli scrittori più diversi e, quel che più importa, fu la scoperta di uno «spazio» letterario che allora si disse «magico» o «metafisico», ma che altro non era se non il «fantastico», parola impronunciabile in Italia da quando l'estetica crociana aveva fatto della «fantasia» una facoltà riferibile a tutta la letteratura. ⁵⁶

54 PATRIZIA FARINELLI, *Le sfide del novecentismo e la prospettiva estetica magico-realistica*, in *Bontempelliano o plurimo? Il realismo magico negli anni di "900" e oltre*, a cura di Patrizia Farinelli, Atti della Giornata internazionale di studi (Lubiana 14 maggio 2013), Firenze, Le Lettere, 2016, p. 8.

55 Ivi, p. 9.

56 F. GIANFRANCESCHI, *L'Italia magica, ovvero il fantastico "italiano"*, in *Enciclopedia fantastica italiana: ventisette racconti da Leopardi a Moravia*, cit., p. 290.

Muzzioli si chiede però dove risieda la differenza tra fantastico e Realismo Magico, e precisa che «potremmo forse considerarlo un “meraviglioso attenuato”, dove non si dispone di presenze soprannaturali (demoni, eggregori, “quelli di prima” e tutti gli *alieni* possibili), ma si rimane al livello umano; un fantastico debole, in un certo qual modo più legato al quotidiano» perché «la magia, dunque, deve essere ottenuta senza effetti speciali, apparizioni strabilianti o aliene, deve consistere in buona sostanza in niente altro che una *atmosfera* (termine che spesso ricorre in Bontempelli)». ⁵⁷

Esso comunque trae spunto da numerosi altri stimoli del periodo, di cui Patrizia Farinelli dà un'accurata sintesi:

Che il progetto novecentista abbia un'ampia parentela è assodato: assorbe e integra infatti alcune esigenze proprie anche di altri movimenti estetici e culturali di quegli anni, in primo luogo del futurismo e della linea della pittura metafisica. Fiancheggia inoltre, per quanto con altri intenti e modalità, anche il surrealismo e porta avanti delle considerazioni parzialmente analoghe a quelle espresse da tendenze artistiche e letterarie con cui non ci furono nemmeno dei contatti diretti, come la *Neue Sachlichkeit* tedesca e [...] il formalismo russo. ⁵⁸

Nel Realismo magico si possono annoverare, oltre ai suoi fondatori, anche Corrado Alvaro, Paola Masino, Dino Buzzati, Antonio Aniante, Antonio Baldini, Nicola Lisi, Gianna Manzini, Anna Maria Ortese, Marcello Gallian, Libero De Libero, Enrico Morovich, gli esordi di Elsa Morante e di Alberto Moravia. Di quest'ultimo è curioso osservare, ai fini di

57 F. MUZZIOLI, *Le diverse funzioni del Realismo Magico: una nozione ossimorica e le sue metamorfosi*, in *Il Realismo Magico*, a cura di Silvana Cirillo e Francesco Muzzioli, cit., p. 242.

58 Ivi, p. 8.

questo studio, la sua visione degli oggetti, che è un pretesto inoltre per sottolineare ancora come ogni appartenente al movimento vi aderisca immettendovi delle personali sfumature. Nel caso di Moravia, centrale è la descrizione della dimensione interiore e psicologica degli individui, che emerge dal rapporto che i personaggi intrattengono con gli oggetti:

Moravia sostiene che «scopo principale del romanzo è creare personaggi, aiutati a prendere forma anche dall'oggettistica di cui sono circondati perché, come ben sottolinea Basile, gli oggetti hanno «una vita mai neutrale» e «l'habitat fisico» si tramuta in un «prolungamento dell'essere».⁵⁹

L'attenzione per le cose, che fu definita persino feticistica, da parte di Moravia, contribuisce alla collocazione dello scrittore all'interno del Realismo ed è uno stratagemma di cui egli si serve per evitare di cadere nel soggettivismo o nell'intimismo.

Mentre il suo lavoro è di svelamento dell'io tramite le cose,⁶⁰ Bontempelli le tiene a debita distanza, le riconosce come qualcosa di "altro", che rimane al di fuori da noi, e lo trasforma, creando oggetti atti a modificare la percezione del mondo. Entrambi gli autori comunque concordano nell'evitare una scrittura che si basi sulla personalità dell'autore e nel ricercare un effetto di anonimità nelle opere.

Il Novecentismo di Bontempelli si propose di fornire, se non «una serie di norme poetologiche», dei «consigli operativi di carattere socio-culturale»,⁶¹ quali l'idea di dar vita

59 ALESSANDRA GRANDELIS, «L'importante è creare oggetti». Moravia "reinterpreta" Bontempelli, in *Bontempelliano o plurimo? Il realismo magico negli anni di "900" e oltre*, cit., p. 171.

60 Da notare che nello stesso periodo si stava formando la corrente francese del *Nouveau Roman*, la quale rifiutava l'uso degli oggetti in funzione della descrizione psicologica dei personaggi, e li rendeva inanimati, chiusi a ogni comunicazione.

61 PATRIZIA FARINELLI, *Le sfide del novecentismo e la prospettiva estetica magico-realistica*, in *Bontempelliano o plurimo? Il realismo magico negli anni di "900" e oltre*, cit., p. 56.

a un'arte eterna, ma al contempo «capace di mantenere una valenza di attualità al di là del momento storico del suo sviluppo»⁶² – unendo così il tempo presente alla sovratemporalità – , che fosse metafisica ma anche pragmaticamente comunicativa, che traesse origine dal quotidiano ma che si fondasse su un senso di stupore per la trascendenza nascosta delle cose. Da queste esigenze in apparenza in antitesi nacque il termine paradossale “Realismo Magico”, per cui «il magico appare come una fessura, un'intermittenza, nel tessuto della realtà».⁶³

D'altra parte, per Bontempelli, l'azione stessa dell'artista è dotata di magia, perché «il fondo dell'arte non è altro che incanto. Forse è l'arte il solo incantesimo concesso all'uomo: e dell'incantesimo possiede tutti i caratteri e tutte le specie: essa è evocazione di cose morte, apparizione di cose lontane, profezia di cose future, sovvertimento delle leggi di natura, operati dalla sola immaginazione. La magia in istretto senso non è che arte allo stato grossolano».⁶⁴

Il nome ricorda anche il legame del “movimento” con le arti figurative: in origine era stato coniato nel 1925 dal critico Franz Roh per la corrente della “Neue Sachlichkeit” (“Nuova Oggettività”), di cui facevano parte molti pittori tedeschi⁶⁵ e Bontempelli, lavorando in quel periodo per una rivista tedesca, vi era venuto in contatto. Essa si caratterizzava per

62 Ivi, p. 49.

63 F. GIANFRANCESCO, *L'Italia magica, ovvero il fantastico "italiano"*, cit., p. 291.

64 MAURIZIO FAGIOLO DELL'ARCO, *Realismo Magico*, in *Il Realismo Magico*, a cura di Silvana Cirillo e Francesco Muzzioli, cit., p. 353.

65 Rocco Familiari vi distingue due posizioni al suo interno, una più “verista” e una più “classica”. La prima conservava un intento di denuncia politica-sociale e i suoi principali esponenti furono Grosz, Dix, Felixmüller, Schlichter, mentre «i “neo-oggettivisti classici” [...] (Schrimpf, Kanoldt, Radziwill, e soprattutto Christian Schad) erano più affini ai nostri “magico-realisti”; influenzati soprattutto dalle idee e dalle opere degli artisti di *Valori Plastici*, tendevano anch'essi, come i colleghi italiani, a *rendere l'incanto degli oggetti*, con una particolare attenzione agli aspetti formali» (ROCCO FAMILIARI, *Realismo Magico: un logo di successo*, in *Il Realismo Magico*, a cura di Silvana Cirillo e Francesco Muzzioli, cit., p. 170, mio il corsivo).

una pittura figurativa, realistica e dettagliata, tale da creare però un effetto di irrealtà straniante e di “stupore lucido” ed era perciò molto vicina al clima del “Ritorno all’ordine” vigente nel primo dopoguerra in Italia, in cui rientravano i movimenti della Metafisica, di Novecento e di Valori Plastici. Il termine Realismo Magico venne adottato allora nella penisola per indicare tutta la temperie di quest’epoca, e applicato non solo al settore pittorico ma anche a quello letterario.

Un punto fermo per tutti i realisti magici fu il rifiuto e il distacco dalle poetiche del Naturalismo e del Verismo, percepite come visioni insufficienti di una realtà troppo ampia per essere ingabbiata in un unico modo, quello convenzionale, di considerarla. Non si tratta però nemmeno di lasciare l’immaginazione a briglia sciolta, di creare una sovrarealtà alternativa e distaccata – come ad esempio nella fantascienza – o entità sfumate ed evanescenti, proprio per questo capaci di incutere paura; al contrario, la fantasia è al servizio della realtà (ne è inscindibilmente legata) e assume contorni netti, come descrive Bontempelli in quella che è considerata la sua dichiarazione di poetica:

non si doveva intendere la fantasia per la fantasia, le milleuna notte. No. L’immaginazione non è il fiorire dell’arbitrario, e molto meno dell’impreciso. Precisione realistica di contorni, solidità di materia ben poggiata sul suolo; e intorno come un’atmosfera di magia che faccia sentire, traverso un’inquietudine intensa, quasi un’altra dimensione in cui la vita nostra si proietta. [...] La vita più quotidiana vogliamo vederla come un avventuroso miracolo: rischio continuo e continuo sforzo per scamparne.⁶⁶

Il carattere binario della realtà, di cui gli oggetti sono mediatori, è ben espresso anche attraverso le parole di Giorgio de Chirico:

66 MASSIMO BONTEMPELLI, *L’avventura novecentista*, Firenze, Vallecchi, 1974 (1938), p. 351.

Eccoci all'aspetto metafisico delle cose. Deducendo si può concludere che ogni cosa abbia 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, per esempio.⁶⁷

Gli eventi "soprannaturali" che accadono perciò non mettono in crisi "la realtà" in cui il protagonista vive, sorgono a partire da essa ma non danno vita a un universo altro, anzi permettono di avere una visione del cosmo più completa, totalizzante, che risolve la dicotomia tra reale e immaginario, unendoli.

A parte questi assunti base ogni artista persegue poi la sua linea personale, accostandosi di più a una o all'altra delle diverse avanguardie del periodo, come nota Cirillo:

Se Osvaldo Licini, Aldo Palazzeschi, il primo Savinio, gli immaginisti manifesteranno un debole per il nichilismo dadaista, alla visionarietà metafisica si rivolgeranno De Chirico, Carrà, Bontempelli e i novecentisti (Antonio Aniante, Marcello Gallian, Paola Masino) mentre infanzia, follia, grottesco, gioco, sogno, tutte le meraviglie e gli orrori del surreale saranno punti di riferimento costante per i racconti di Landolfi, Zavattini, Morovich, Savinio, De Libero, per il Moravia e il Pirandello surrealisti o il Buzzati di certi racconti.⁶⁸

È per questo che Luigi Fontanella giunge alla drastica conclusione che il vero Realismo Magico è il "surrealismo razionalizzato" del solo suo capostipite, Bontempelli:

67 GIORGIO DE CHIRICO, *Il meccanismo del pensiero*, Torino, Einaudi, 1985, pp. 85-86.

68 SILVANA CIRILLO, *Fantastici, surrealisti e realisti magici*, in *Letteratura Italiana del Novecento*, a cura di Nino Borsellino e Walter Pedullà, vol. II, Milano, Rizzoli-Larousse, 2000, p. 148.

La sua originale proposta, che tanta confusione (ed equivoci) avrebbe poi generato, resta proponibile per il suo solo lavoro, e non è applicabile all'estetica generale di una generazione con la quale Bontempelli, in una sua visione convinta e generosa, tentò (e forse a un certo punto s'illuse d'esserci riuscito con la rivista «900» cui collaborarono i migliori ingegni del tempo) una comunione di intenti per i quali, in realtà, fu il solo e il più intelligente operatore. [...] Così, lungi dal creare un movimento organico di idee di un gruppo operativamente omogeneo, come in buona parte sarebbe stato il gruppo surrealista, Bontempelli restò in fondo una grande figura isolata, oggi ben individuabile nel panorama del nostro Novecento.⁶⁹

Con lui concorda Ruggero Jacobbi, affermando che solo Bontempelli «sapeva che l'aggettivo magico non costituiva una civetteria, bensì suggeriva un'azione lucida e concreta da effettuare nel mondo pensando di trasformarlo, o, meglio, di obbedire alle sue segrete trasformazioni, che bisognava portare alla luce».⁷⁰

In ogni caso allo scrittore si devono gli scritti teorici, raccolti in *L'avventura novecentista*, che delineano le peculiarità della poetica magico-realista, e la distinguono nettamente da quella surrealista:

E posso similmente accettare il surrealismo in quanto s'intenda che l'arte consiste non nel darci il surreale puro (che non vuol dire niente) ma nello scoprire e indicare il surreale nel reale.⁷¹

Arrivando a dire che «il freudismo, che respinge sempre più l'individuo verso gli abissi interiori, gli nega ogni contatto non pure con un mondo all'infuori di lui, ma anche con la

69 LUIGI FONTANELLA, *Il surrealismo italiano. Ricerche e letture*, Roma, Bulzoni editore, 1983, p. 154.

70 RUGGERO JACOBBI, *Introduzione a L'avventura novecentista*, in *Il Realismo Magico*, a cura di Silvana Cirillo e Francesco Muzzioli, cit., p. 309.

71 M. BONTEMPELLI, *L'avventura novecentista*, cit., p. 321.

sua propria coscienza, e fa dell'umanità una dispersione di larve vaganti dietro le pallide spinte di frammenti di immagini di sogni». ⁷² Per lui l'artista non può soggiacere passivamente ai tumulti dell'interiorità più recondita, lasciando parlare al suo posto l'inconscio, ma deve saper dominare se stesso e il mondo esterno, «né più né meno come un mago che facendo opera di magia vuole tuttavia restare ben lucido per seguire e dominare le forze dell'irrazionale»; ⁷³ nella cui posizione si può cogliere un residuo della volontà di potenza futurista e fascista, da cui pure aveva attinto. Se il Surrealismo sceglie il sogno, il Realismo Magico accetta la dicotomia e include, nella sua arte, sia il sogno sia la realtà.

Ma non si tratta dell'unico dualismo di cui tale movimento è portatore; difatti, altri due ambiti, tra loro opposti, che in esso convivono, sono quello del vecchio e del nuovo, dell'ancoraggio alla tradizione nello stile e dell'impulso innovativo nei contenuti. Del primo elemento contempla il recupero della narrativa (con importanza dell'intreccio), l'antisperimentalismo a livello linguistico e infine l'aver a modello dichiarato la pittura del '400, specialmente quella di Masaccio, Piero della Francesca e Mantegna, pregna di atmosfere come sospese, in tensione verso l'eterno.

Riassumendo, Cirillo è così riuscita a raggruppare le caratteristiche dei narratori che gravitarono nell'orbita del Novecentismo bontempelliano:

Sagace nel dosare realtà e sogno, realtà e magia; apparentemente naturale nel creare stupore e sufficientemente lucido da dominare notturno, sogno, subliminale (lontano, perciò, e da automatismi linguistici e da sprofondamenti nell'inconscio) "umilmente" abile nel nascondersi tra le pieghe della scrittura, intelligente nel rivolgersi non alle

⁷² Ivi, p. 27.

⁷³ L. FONTANELLA, *Il surrealismo italiano. Ricerche e letture*, cit., p. 154.

masse indifferenziate, né alle *élites* intellettuali, ma all'italiano medio, «candido» come un bambino nel godere le sorprese e le avventure che la vita offre ogni giorno, creativo nell'immaginare miti moderni (rivalutando la forza dell'intreccio), ma anche i paradossi assurdi in cui si imbatte l'uomo contemporaneo: questo l'identikit del perfetto narratore novecentista.⁷⁴

Il Realismo Magico si è poi destoricizzato ed è di fatto diventato una categoria applicata ai movimenti, alle epoche e ai casi più diversi, conoscendo una diffusione spazio-temporale incredibilmente ampia, che continua ancora ai nostri giorni. Rocco Familiari, nota ad esempio che, nel campo delle immagini

a ben vedere, essa infatti potrebbe applicarsi all'arte di ogni tempo, dalle pitture rupestri, “magiche” per destinazione, secondo la teoria di un celebre antropologo, alla ritrattistica funeraria di Fayum, il cui esasperato realismo è quasi il tentativo, “magico” appunto, di ridare vita ai corpi dei defunti, alle battaglie di Paolo Uccello, i cui cavalli sembrano di legno, come se quella dipinta non fosse una vera battaglia, ma una giostra, con cavalieri anch'essi di legno e paglia, antestignani dei Cavalieri-manichini di Carrà e di De Chirico.⁷⁵

Fino ad arrivare all'Iperrealismo degli anni '70 del XX secolo. Mentre in ambito letterario Muzzioli rileva che

è trasmigrata nella critica della letteratura latino-americana, e poi di lì s'è infiltrata un po' in tutti i nuovi continenti letterari extra-occidentali, compresa l'Africa (vale, per esempio, per Ben Okri) e l'Asia (se ne è parlato a proposito di Salman Rushdie) e, nei contributi recenti, fino all'Estremo Oriente (Murakami) e all'Oceania (Janet Frame);

74 S. CIRILLO, *Fantastici, surrealisti e realisti magici*, in *Letteratura Italiana del Novecento*, a cura di Nino Borsellino e Walter Pedullà, cit., p. 159.

75 R. FAMILIARI, *Realismo Magico: un logo di successo*, in *Il Realismo Magico*, a cura di Silvana Cirillo e Francesco Muzzioli, cit., p. 162.

finendo per essere assorbita nel dibattito sul postcolonialismo e sul postmoderno. Un simile straordinario allargamento di orizzonte, tuttavia, come si può ben capire, ha inflazionato la nozione e certamente non ha giovato alla sua precisa definizione, come dimostra per altro l'incertezza della formula stessa che, in lingua inglese, oscilla tra Magic e Magical Realism [...].⁷⁶

Secondo il critico,⁷⁷ poi, la contaminazione tra il mondo della realtà convenzionale e un mondo sconosciuto è emersa, in maniera rovesciata, nella contemporaneità più recente, anche e soprattutto nel campo della cinematografia:

il cinema è diventato la sede privilegiata sia dell'illusionismo della realtà che della sua trasformazione. Tanto che recentemente si è sviluppato un filone in cui il film si muove all'interno di una realtà "finta" (prodotta dalla tv, dal computer o dal cinema stesso) che diventa la realtà "vera" e dalla quale è difficile evadere (in casi come Truman Show, Matrix, The Thirteenth Floor, Inception, Vanilla Sky, eXistenZ). Qui in qualche modo il rapporto tra realtà e magia si ribalta: se prima era la magia a contestare la realtà, adesso che il meraviglioso tecnologico ha conquistato la realtà, è il residuo di realtà a contestare la magia e a costituire antagonismo.⁷⁸

Questo è tuttavia solo uno dei possibili risvolti che la vasta etichetta del realismo magico ha prodotto; l'indagine del rapporto tra il concreto e l'impalpabile, il mistero dei "realia" esterni a noi, il ruolo però basilare dell'intuizione immaginativa ed esplorativa nel leggerli – e dunque poi nel modificarli e nel viverli –, sono argomenti inesauribili per l'uomo, a cui saranno date forme e contenuti sempre nuovi.

⁷⁶ F. MUZZIOLI, *Le diverse funzioni del Realismo Magico: una nozione ossimorica e le sue metamorfosi*, in *Il Realismo Magico*, a cura di Silvana Cirillo e Francesco Muzzioli, cit., p. 237.

⁷⁷ Egli si basa tuttavia nel suo discorso sul saggio *On Magic Realism in Film* (1986) di Fredric Jameson.

⁷⁸ Ivi, p. 251.

CAPITOLO TERZO

BUZZATI E GLI OGGETTI MAGICO-QUOTIDIANI

III.1. Una poetica complessa: tra fantastico, reale, immagine e simbolo

Stendiamo un elenco degli elementi che più spesso vengono attribuiti alla narrativa di Buzzati [...]: il simbolo, il metaforico, il metafisico, l'emblematico, il misterico, il grottesco, l'assurdo, il magico, l'ambiguo, l'enigmatico, il gotico, il barocco, il fiammingo, l'allegorico, il fiabesco, il leggendario, l'elegiaco, l'orrido, lo stregato, il surreale, l'inquietante, il moralistico, il pessimistico...⁷⁹

Così si apriva uno dei primi volumi critici sulla figura e sulla produzione di Dino Buzzati, mettendo in luce in che misura, allora come ancora adesso, la poetica dello scrittore bellunese fosse difficilmente inquadrabile all'interno di un unico genere o filone, ma fosse

⁷⁹ FAUSTO GIANFRANCESCHI, *Dino Buzzati*, Torino, Borla Editore, 1967, pp. 9-10.

strettamente personale e autonoma, frutto dei vari stimoli letterari, storici e culturali assorbiti e rielaborati a suo modo, senza voler inserirsi in nessun movimento.

Fu anche per questo che negli anni in cui operò Buzzati, dal clima fascista al Neorealismo fino ad arrivare alla Neoavanguardia, il suo stile particolare non venne molto compreso e considerato all'interno del panorama letterario. La sua scrittura non era mossa da ideologie stese a tavolino, non perseguiva una volontà di rinnovamento e non faceva mostra di nessun impegno politico o civile, anzi sembrava attingere al passato mitico delle fiabe, al mondo fantastico ottocentesco.

Buzzati stesso era una personalità molto schiva, che non amava apparire, e addirittura avere a che fare con i salotti letterari e il mondo della critica: nonostante il grande successo che riscossero alcune sue opere, rimase sempre a lavorare in maniera indipendente nell'ombra. D'altra parte non fu solo narratore: fu anche giornalista di cronaca (il mestiere che gli dava da vivere e che esercitò per tutta la vita con passione), pittore, drammaturgo, poeta, critico d'arte e autore di libretti per opere liriche. Si può dunque comprendere come egli stesso fosse faticosamente circoscrivibile, al pari delle sue opere.

Nel polimorfismo della narrativa buzzatiana tenterò ora di selezionare i caratteri utili per comprendere successivamente il suo rapporto con il mondo degli esseri inanimati.

Innanzitutto mi sembra pienamente condivisibile la riflessione di Gianfranceschi, che afferma:

Lo strumento principale di Buzzati è la ricchezza dell'immaginazione. [...] [il] particolare più semplice suscita una visione, una storia, un apologo. La sua fantasia si prodiga inesauribile [...] Forse la tendenza buzzatiana al frammento, al racconto, o al racconto lungo – al posto del romanzo vero e proprio – dipende dall'urgenza di questa fantasia sempre in moto.⁸⁰

⁸⁰ Ivi, p. 22.

Di Buzzati possediamo una decina di raccolte di racconti, con una media di quaranta testi in ciascuna di esse, il che basta a far rendere conto del *modus operandi* dello scrittore: ispirato dai più piccoli pretesti della vita quotidiana, prodotti dal caso, li riversava su carta, ma non prima di averli trasformati in storie significanti, parabole universali, che inducono alla riflessione, partendo dal concreto e arrivando all'astratto.

Secondo Biondi la peculiarità che distingue Buzzati da Bontempelli è il fatto che egli «crede davvero nel mistero [...]. È certo un inventore di miti moderni [...]; ma non ha né vuole avere la lucidità razionalistica di Bontempelli»⁸¹, nonostante il rigore nella geometria delle trame e negli incastri degli eventi, elemento che si riscontra sempre nella sua produzione. La precisione stilistica non è fine a se stessa, ma funzionale unicamente al delineamento dei temi:

egli punta ai contenuti nitidamente squadrati; esattamente come la sua fantasia non ha nulla in comune con la nebbiosa fantasticheria, ma è sempre impiegata per illuminare un concetto.⁸²

Il mondo metafisico non è mero gioco, ma riveste per Buzzati un ruolo quasi paideutico: Nella Giannetto ha parlato di “coraggio della fantasia”, osservando come «l'idea che quella che porta l'uomo oltre i limiti del reale [...] sia un'avventura che richiede coraggio, che costringe a dei rischi, per cui bisogna pagare prezzi anche alti. [...] Un orizzonte tematico,

81 A. BIONDI, *Il tempo e l'evento. Dino Buzzati e l'«Italia Magica»*, cit., p. 93.

82 F. GIANFRANCESCHI, *Dino Buzzati*, cit., p. 93.

insomma, esattamente antitetico, rispetto a quello, assai più frequentato [...] della fantasia come evasione, fuga dai rischi e dalle difficoltà del reale».⁸³

Il suo tipo di “fantastico” è «lo scatto di un inverosimile, che però non ha mai apparenze gratuite (come nel surrealismo) né disperatamente cosmiche, inappellabili e inattingibili (come in Kafka), ma assume il valore di una quarta dimensione che aiuta a capire, che completa il senso dell’approccio a un’esperienza, a un’avventura».⁸⁴

Si tratta inoltre di un fantastico ibrido – un fantastico puro d’altra parte è difficile a trovarsi – perché «si congiunge e reagisce almeno con la favola, col paradosso, col grottesco, col realismo, con l’esistenzialismo, col simbolismo, col romanticismo, con la letteratura erotica, e con la fantascienza».⁸⁵

Di fondamentale importanza è poi il fatto che in Buzzati il meraviglioso ha origine dal reale, fa parte di esso, e questa visione si riversa nell’uso del simbolo:

Il rapporto estremamente insicuro di Kafka con la realtà crea un mondo di simboli che rappresentano la Legge, e sono capricciosi, disumani e inflessibili, oltre che inattaccabili dalle angosce dell’uomo: i simboli di Buzzati sono strettamente legati a una precisa realtà, e ne seguono le sorti.⁸⁶

La fantasia di Buzzati non segue mai puramente l’*hasard du cas* gratuito surrealista, né costruisce un mondo totalmente altro: la sua è una posizione *in limine*, che fa sì che i

83 NELLA GIANNETTO, *Il sudario delle caligini*, Firenze, Olschki Editore, 1996, p. 30.

84 Ivi, p. 125.

85 ILARIA CROTTI, *Dino Buzzati*, Firenze, Il Castoro, 1977, p. 5.

86 ANTONIA ARSLAN, *Invito alla lettura di Buzzati*, Milano, Mursia, 1974, p. 115.

protagonisti delle sue storie scivolino in eventi extra-ordinari naturalmente, senza traumi o esigenza di riformulazione di tutto il sistema in cui si trovavano precedentemente.

Ciò è facilitato anche dal fatto che l'assurdo ha sempre un significato, risponde a una logica appartenente agli schemi di pensiero umani, spesso morale, così che molti suoi racconti possono essere considerati delle parabole moralistiche.

Gianfranceschi ha coniato al riguardo il termine di "equilibrio metafisico", che corrisponde a un preciso calcolo buzzatiano secondo il quale anche quando si entra nel fantastico «il mondo dei pensieri, degli atti, degli accadimenti e degli incontri umani [...] è regolato da leggi analoghe a quelle fisiche: a ogni azione corrisponde una reazione uguale e contraria; tutto si paga» e porta come massimo esempio l'esatta corrispondenza tra le somme acquisite dal protagonista e la portata dei misfatti che si verificano nella sua città all'interno del racconto *La giacca stregata*, nella raccolta *La boutique del mistero*.⁸⁷

Centrale nella sua narrativa è poi la riflessione sul concetto dell'evento e del tempo, il quale può assumere due forme:

Nell'opera di Buzzati agiscono due modi diversi di concepire e di rappresentare il tempo [...], riconducibili rispettivamente a due immagini: la linea e il cerchio. C'è un tempo lineare che è oggettivo, esterno, potenza onnivora e distruttiva. C'è un tempo circolare, ciclico, ripetitivo che tutto riporta inesorabilmente ed infallibilmente al punto di partenza, quasi annullando, in un certo senso, il valore stesso della temporalità.⁸⁸

La figura della linea rappresenta la percezione del tempo nella sua realtà oggettiva, nella sua forza inarrestabile e inesorabile che travolge gli individui ed i loro destini: una realtà ed una forza che nella giovinezza l'uomo non percepisce, oppure, nel suo

87 F. GIANFRANCESCHI, *Dino Buzzati*, cit., p. 159.

88 A. BIONDI, *Il tempo e l'evento. Dino Buzzati e l'«Italia Magica»*, cit., p. 103.

sentimento vitale, si illude di allontanare da sé. La figura del cerchio rappresenta invece il tempo soggettivo, il tempo vissuto [...] in generale finisce per generare una specie di ottundimento della coscienza, come se la *ripetizione* diventasse una forma di continuità e quasi la garanzia della perennità dell'esistenza.⁸⁹

Gli uomini hanno normalmente una percezione del tempo solo circolare (anche perché così scelgono di impostare le proprie vite, seguendo una rassicurante routine), che li porta a non percepire il suo scorrere, finché non accade un evento⁹⁰ che li rende consapevoli della corsa inesorabile del tempo e in tal modo scoprono la loro finitezza, quando però di solito è troppo tardi per recuperare tutto il tempo sperduto inseguendo falsi miti.

Nei racconti buzzatiani compare più volte la figura dell'orologio (anche priva di forma, come in *Tic Tac*), che è lo strumento con cui l'uomo dà forma al tempo, e così facendolo lo concretizza, lo addomestica, crede di poterlo controllare attraverso la sua scansione in unità a sua misura, ma «l'orologio è paradossalmente un simbolo di permanenza e di introiezione del tempo», e «il tic-tac di una pendola o di un orologio [...] quel rumore ritmico instaura precise analogie con l'interno del nostro cuore. È questo processo d'infusione, di assimilazione della sostanza temporale che è rifiutato, così come ogni altro centro involutivo, da questo ordine moderno fatto di exteriorità, di spazio e di rapporti oggettivi».⁹¹

Buzzati ha paura di un tempo vissuto inconsciamente, ma allo stesso modo teme un tempo immobile, che non passa, che si ripete ciclicamente sempre uguale e senza fine (la condizione "divina"). A esso si collega poi una situazione basilare nella sua narrativa, che è

89 Ivi, p. 147.

90 Da notare che proprio una delle raccolte di racconti buzzatiani porta il titolo *In quel preciso momento*.

91 J. BAUDRILLARD, *Il sistema degli oggetti*, cit., p. 30. Baudrillard nota quindi nei tempi odierni il rifiuto della consapevolezza del tempo attraverso la sua interiorizzazione, tema caro, come già sottolineato, a Buzzati.

quella dell'attesa, l'attesa del *καίρως*, di un altro tempo ricolmo di significato, capace di riscattare tutto quello precedente; come già sottolineato tuttavia, si tratta sempre di un momento o di un evento che smaschera tutte le false speranze costruite fino ad allora.

In questo senso la visione che Buzzati offre della condizione umana è drammatica e spesso tragica, di ascendenza leopardiana. La conoscenza che deriva al protagonista dalla "scoperta finale" è però autentica e illuminante, e dunque positiva, poiché rovescia la prospettiva illusoria in cui egli aveva vissuto finora: un caso emblematico è quello di Giovanni Drogo, il quale ritiene che l'evento della vita sia l'arrivo dei Tartari, quando in verità è quello della morte, che lo costringe a riflettere e a capire il valore dell'esistenza.

Senza contare che oltre all'angoscia per la condizione umana, alla fuga del tempo e alla cecità degli uomini, la narrativa di Buzzati è costituita anche da continui momenti di elevazione spirituale, da ravvedimenti e conversioni frutto dell'amore, da una continua e forte speranza, da una compartecipazione emotiva dell'autore alle sciagure dei suoi simili, ed è questa la principale differenza che lo distingue da uno scrittore che gli viene sempre associato, Franz Kafka:

Mentre Kafka è l'uomo dell'angoscia totale, perennemente perseguitato e perennemente in stato d'accusa di fronte a un misterioso tribunale, Buzzati è anche l'uomo della pietà e della *speranza di riscatto*, dell'*amore* e della *sincera partecipazione* alla vita in tutte le sue manifestazioni. Mentre Kafka è chiuso nel suo bossolo di dolore, nel suo mondo di sofferenza ineluttabile, Buzzati si apre alla *comprensione del prossimo, all'intuizione del numinoso*.⁹²

92 F. GIANFRANCESCHI, *Dino Buzzati*, cit., p. 137 (mio il corsivo).

L'umanità di Buzzati è il tratto che lo distanzia anche da Jorge Luis Borges, con il quale condivide un senso matematico per la meccanica delle coincidenze e la visione del mondo come labirinto, ma non il gusto per i giochi eruditi e la fredda razionalità.

Nella concezione della natura troviamo in Buzzati invece echi montaliani: il mondo naturale per lui è solitamente impassibile al tentativo di penetrazione da parte dell'uomo, eccetto che in limitati momenti. Uno di questi è senza dubbio l'infanzia, in cui i bambini hanno un rapporto privilegiato con piante e animali, riescono a cogliere la loro voce, i loro segreti, e a dialogare con loro (basti pensare a Benvenuto e a tutti gli esseri naturali animati con cui parla ne *Il segreto del Bosco Vecchio*). Crescendo, però, acquisiscono una mentalità sempre più razionale e perdono questa capacità primigena, come spiega il vento Matteo a Benvenuto:

questa è forse la notte famosa in cui tu finirai di essere bambino. [...] Di questa notte in più non si accorgono, non sospettano nemmeno che esista, eppure è una netta barriera che si chiude d'improvviso. Capita di solito nel sonno. [...] Tu domani sarai molto più forte, domani comincerà per te una nuova vita, ma non capirai più molte cose: *non li capirai più, quando parlano, gli alberi, né gli uccelli, né i fiumi, né i venti*. Anche se io rimanessi, non potresti, di quello che dico, intendere più una parola. *Udresti sì la mia voce, ma ti sembrerebbe un insignificante fruscio, rideresti anzi di queste cose.*⁹³

Si ha allora una paradossale inversione del senso comune, perché le “stolte fole” sono quelle degli adulti:

93 DINO BUZZATI, *Il segreto del Bosco Vecchio*, a cura di Claudio Toscani, Milano, Mondadori, 1993 (1935), p. 149 (mio il corsivo).

Solo i bimbi, ancor liberi da pregiudizi, si accorgevano che la foresta era popolata di geni; [...]. Con l'andar degli anni però anch'essi cambiavano d'avviso lasciandosi imbeverare dai genitori di stolte fole.⁹⁴

La sordità volontaria degli adulti, unita molto spesso all'orgoglio smisurato per la propria specie e al non rispetto per la natura, sono, nel sistema etico buzzatiano, colpe da punire o da espiare (il caso del colonnello Sebastiano Procolo è esemplare).

Anche nell'universo adulto tuttavia si danno talvolta degli "squarci" nel "velo" che ci copre gli occhi, ed essi permettono di accorgersi dei messaggi che la natura manda; il tempo dell'epifania dura poco, e subito animali, piante e oggetti tornano alla loro vita invisibile, così come avviene nel racconto *Plenilunio*. Esso può considerarsi una dichiarazione di poetica dell'autore, perché descrive il mondo segreto della natura e delle cose, da cui i suoi appartenenti tentano di comunicare con l'uomo attraverso un linguaggio arcano. È la luna che con la sua luce trasfigura gli elementi presenti in un giardino e li fa entrare in una dimensione incantata, poetica e piena di significato, che il protagonista cerca di interpretare. I raggi lunari rendono tutto "di una bellezza senza rimedio" e vivo, a tratti antropomorfo (la facciata del granaio ricorda al protagonista precisamente il volto della madre morta, e sembra voler dire qualcosa), così che

sotto la luna, casa, prato, piante, stanno immobili, silenti e tesi in tutto il loro essere, ci guardano, mi guardano, mi chiamano. Sono lì, al limite di parlare, non ci riescono ancora. Non ci riescono ancora. E non possono fare di più. E neppure io posso fare niente per oltrepassare la frontiera che ci divide.⁹⁵

94 Ivi, p. 33.

95 Id., *Le notti difficili*, introduzione di Domenico Porzio, Milano, Mondadori, 1979 (1971), p. 312.

Vi può essere anche una rivelazione chiara e completa, come quella che travolge inaspettatamente Antonio Dorigo, il protagonista di *Un amore*, mentre sta correndo rapidamente in macchina da Laide:

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. [...] Allora, egli all'improvviso capì il senso di quel naturale incantesimo. Che cosa infatti volevano dirgli i filari di pioppi all'orizzonte [...]? 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. Tutto ciò che ci affascina nel mondo inanimato, i boschi, le pianure, i fiumi, le montagne, i mari, le valli, le steppe, di più, di più, le città, i palazzi, le pietre, di più, il cielo, i tramonti, le tempeste, di più, la neve, di più, la notte, le stelle, il vento, tutte queste cose, di per sé vuote e indifferenti, si caricano di significato umano perché, senza che noi lo sospettiamo, contengono un presentimento d'amore.⁹⁶

I pioppi svelano al protagonista una nuova verità, ovvero che la natura non è solo indifferente o matrigna, ma, dall'altro lato della sua medaglia, è anche sublime nella sua bellezza, proprio perché viva, in quanto contempla al suo interno il più potente dei sentimenti umani.

Pur nell'asciuttezza essenziale delle descrizioni, la scrittura di Buzzati evoca immagini precise – che spesso si ripetono –, icastiche e talora iconiche, e non è un caso: va ricordato

⁹⁶ *Id.*, *Un amore*, Milano, Mondadori, 1999 (1963), pp. 123-124.

che un'altra grande passione dello scrittore è stata la pittura (a tal punto che Buzzati si definì innanzitutto pittore, e solo in secondo luogo scrittore) e che molti dei suoi racconti hanno una trasposizione su tela. Non va dimenticato che inoltre varie delle sue maggiori opere hanno un impianto misto, narrativo e figurativo insieme, in particolare: *Il libro delle pipe* (1945), volume scritto e disegnato a quattro mani da Buzzati e dal cognato Eppe Ramazzotti, *La famosa invasione degli orsi in Sicilia* (1945), romanzo dedicato ai più piccoli illustrato dall'autore stesso, *Egregio signore, siamo spiacenti di...* (1960), con i disegni di Maurice Siné, *Poema a fumetti* (1969), un graphic novel ante litteram, *I miracoli di Val Morel* (1971), raccolta di dipinti di originali ex voto, sempre di matrice buzzatiana, affiancati da un racconto a cornice.

L'ambiguità del valore attribuito a una stessa immagine è, secondo Giannetto, la cifra della poetica dell'immagine buzzatiana:

Non pochi interpreti di Buzzati tendono a individuare nella sua opera una mappa di luoghi simbolici contrapposti, con immediata corrispondenza sul piano dei valori. [...] Una simile schematizzazione si rivela per lo più fuorviante: l'universo buzzatiano è di certo attraversato da alcune costanti, ma è tutt'altro che disciplinatamente spartito in bianco e nero, bello e brutto, buono e cattivo. [...] sta qui una delle chiavi che permettono di cogliere ciò che rende il mondo buzzatiano profondamente diverso, nonostante alcune innegabili coincidenze, da quello di un Kafka o di un Beckett. Il mondo di Buzzati [...] risulta assai meno statico e quindi meno ossessivo, più contraddittorio.⁹⁷

Affascinanti ma inquietanti, perenni ma immobili, indifferenti verso l'umanità ma commoventi ai suoi occhi, simboli delle aspettative dell'ignoto e delle promesse di

97 N. GIANNETTO, *Il sudario delle caligini*, cit., pp. 11, 12.

assoluto, ma cariche di pericoli, sono due delle immagini topiche di Buzzati: la montagna e il deserto.

La potenza dell'immagine buzzatiana è resa infatti attraverso l'utilizzo del meccanismo metaforico e di quello allegorico, a tal punto che si potrebbe dire che la maggior parte di ciò che l'autore ha scritto è intriso di un simbolismo concettuale, ed è per questo che Tatiana Peruško propone il termine "fantastico allegorico" per descrivere la poetica buzzatiana.⁹⁸ Gianfranceschi nota che «lo stile simbolico-allegorico dell'autore è [...] la parafrasi della sua attitudine alla conoscenza del mondo, e non una cerebrale costruzione» e che «le sue allegorie [...] non rimangono fredde perché non parlano per astrazioni, ma per trasfigurazioni di sentimenti che spesso sorgono dal quotidiano».⁹⁹ Questo stilema per Buzzati non è dettato da un gusto estetico teso a collegare i diversi ambiti del reale, ma si carica di un significato superiore:

La polisemia della metafora buzzatiana, il suo carattere di «metafora viva» nel senso ricoeuriano, cioè capace di ridescrivere il mondo, di prospettare una realtà *altra* rispetto a quella sperimentata, ma anche di configurare, per tale via, ipotesi di senso sulla realtà.¹⁰⁰

Metafora "viva" perché attiva, che, dopo aver svelato una nuova forma della realtà, induce la riflessione (ri)costruttiva su di essa; tuttavia non viene utilizzata in senso surrealista perché è «metafora, la sua, non sogno: perciò egli resta un grande narratore dell'Italia

98 TATIANA PERUŠKO, *La presenza e le forme dell'allegorismo nei racconti fantastici di Dino Buzzati*, in «Studia Romanica et Anglica Zagrabiensia», vol.41, 1996, p. 60.

99 F. GIANFRANCESCHI, *Dino Buzzati*, cit., p. 131.

100 A. BIONDI, *Il tempo e l'evento. Dino Buzzati e l'«Italia Magica»*, cit., p. 135.

magica. Buzzati, autore tentato dal sogno che al sogno non ha creduto del tutto, credendo invece al mistero». ¹⁰¹

Il rapporto tra realtà e simbolo in Buzzati è così stretto che si crea un legame bilaterale tra l'una e l'altro, per cui entrambi si mescolano fino a confondersi:

Il simbolo, la metafora, non sono più proiezioni della psiche individuale, ma diventano la realtà, quella non immediatamente visibile e tangibile, quella da decodificare; e a sua volta la realtà diventa simbolo. ¹⁰²

Tuttavia nelle ultime raccolte il nesso tra reificazione e concetto astratto si fa sempre più diretto, fino a perdere il suo valore artistico, nel momento in cui viene direttamente esplicitato. Questo avviene perché

il rapporto tra fantastico e realtà si è tramutato in un legame istituzionalizzato, che risente di tale condizionamento in modo negativo; la componente simbolica [...] risente di questa angustia di prospettive, per cui il legame che intercorre tra cosa designata e rappresentazione emblematica risulta come «soffocato», per una significazione troppo ovvia, per un'aderenza eccessivamente immediata tra i due poli; l'autore, da parte sua, insiste spesso per giungere ad un chiarimento totale, ad un'esegesi puntuale, preoccupato più di esemplificare che di rappresentare. ¹⁰³

III.2. La vita segreta delle cose

Per comprendere l'approccio di Buzzati verso gli oggetti bisogna innanzitutto mettere da parte l'antropocentrismo e aprirsi a un nuovo modo di percepire ciò da cui si è circondati:

¹⁰¹ *Ibidem*

¹⁰² F. GIANFRANCESCHI, *Dino Buzzati*, cit., p. 150.

¹⁰³ I. CROTTI, *Dino Buzzati*, cit., p. 76.

La realtà quotidiana tangibile, nel mondo di Buzzati, è «immersa in una diversa e più profonda realtà», che è possibile *vedere* solo a chi sa rinunciare alla presunzione, propria dell'uomo, di informare di sé tutto l'universo, di plasmarlo a propria immagine.¹⁰⁴

Le cose si riempiono di quello che ricevono dall'esterno – Buzzati aveva dichiarato di essere convinto che i muri conservassero le parole e gli stati d'animo che avevano “respirato” per molti anni – e comunicano tra di loro in linguaggi incomprensibili agli umani, quando si sentono inosservate. Così, ad esempio, l'uomo cerca inutilmente di capire i mobili attraverso i rumori:

I mobili e specialmente un vecchissimo canterano forse potevano aver udito qualcosa. Ma era inutile interrogarli. Essi non sanno esprimersi: solo qualche scricchiolio ogni tanto; per raccontarci tutta la storia avrebbero impiegato trent'anni almeno.¹⁰⁵

Secondo Carla Gaiba tra gli oggetti a cui Buzzati fa riferimento e quelli riportati sulla pagina scritta vi è una grande distanza, riempita dalla volontà di trasfigurare il referente in emblema:

si ha l'impressione che le parole non riescano ad abbrancare le cose, ma che le sorvolino, magari sfiorandole, tenendosi sempre comunque al livello superiore della significazione simbolica, senza compromettersi e sporcarsi con la materialità dell'esistere.¹⁰⁶

104 MARIA POLESANA, *Buzzati e l'animazione degli oggetti: dai mobili alle automobili*, in «Studi Buzzatiani», 1997, annata II, n. 2, p. 93.

105 DINO BUZZATI, *Il segreto del Bosco Vecchio*, Milano, Mondadori, 1977 (1935), p. 175.

Fino ad arrivare a sostenere che «la paura, l'ignoto, l'attesa, l'infinita solitudine della condizione umana non subiscono allora un vero processo di reificazione: non esiste per loro un vero correlativo oggettivo, perché le cose non si animano sulla pagina, non dispongono di una vita autonoma che le renda pienamente percepibili» e che ogni oggetto «sembra proiettato su di uno schermo dove le forme si appiattiscono e i gesti appaiono irrigiditi come in un grande quadro allegorico»¹⁰⁷. Se si può riconoscere che gli oggetti servano a Buzzati come pretesti per illuminare un concetto o un'allegoria, e che questo lo allontani da una rappresentazione fisica e verace, tipica del reale, non si può però ammettere che non vi sia un'animazione e una vita autonoma degli oggetti nelle sue opere. È una vita animata diversamente, che non è rapportabile alla concretezza del mondo a cui si è abituati, ma che segue le leggi di un universo altro, per rendere il quale Buzzati ha bisogno di utilizzare una patina di lontananza e di vaghezza, che si colora di volta in volta di fiabesco, di leggendario, di onirico, di orrorifico o di fantascientifico. Si tratta allora di un'animazione particolare, prodotta e inscindibilmente legata ai mezzi stilistici che Buzzati decide di adottare per illustrare la sua poetica, ma non significa che per questo non vi sia.

Maria Polesana ha messo a confronto l'animismo buzzatiano con quello di altri scrittori affini a Buzzati e che lo scrittore peraltro lesse e apprezzò: Maupassant, Poe, Hoffmann e Dickens. Ne risulta che mentre negli altri autori l'animazione degli oggetti è dovuta a poteri magici di certi individui o è frutto di allucinazioni e psicosi di chi l'osserva, quella dello scrittore bellunese solitamente è indipendente dall'azione e dalla condizione mentale dell'uomo, c'è e basta. Trattando del caso della casa, Polesana nota un altro carattere

106 CARLA GAIBA, *La porta socchiusa. Il realismo di Dino Buzzati*, in «Intersezioni», a. XXI, n. 2, agosto 2001, p. 338.

107 Ivi, pp. 338-339.

interessante, ovvero che «sia in *The Fall of the House of Usher* [Poe] che in *Das öde Haus* [Hoffmann] le abitazioni derivano il loro carattere da coloro che le abitano: esse sono un prodotto umano». ¹⁰⁸ Diversamente in Buzzati l'oggetto conserva una sua soggettività e autonomia di carattere; il confronto più prossimo è senza dubbio la casa di *Un torbido amore*, nella raccolta *Il colombre*, un'abitazione personificata che assume tratti femminei e ammalianti agli occhi del protagonista Ubaldo, il quale arriva a comprarla perché innamoratosene perdutamente e a darle fuoco per gelosia nel momento in cui gli sembra che l'amata rivolga le sue "occhiate" anche ad altri uomini. La studiosa precisa giustamente che (in questo caso)

la personificazione della casa è frutto di una suggestione di cui è vittima il protagonista, non viene data per oggettiva, ma certo non si può parlare di influssi dell'uomo sull'oggetto. Sia realtà o fantasia, la casa appare comunque dotata di una personalità autonoma, che non ha niente a che spartire con quella del suo proprietario e anzi intrattiene con lui una relazione dialettica, analoga a quella di un rapporto di coppia. ¹⁰⁹

Altri elementi perturbanti come la casa appena citata affascinano e tentano il protagonista dei racconti buzzatiani, il quale però intuisce che racchiudono al loro interno qualcosa di negativo. Alcuni sembrano proprio essere degli elementi di origine diabolica, come il soprabito presente in *La giacca stregata (La boutique del mistero)*, capace di produrre magicamente soldi dalle proprie tasche, soldi che tuttavia vengono allo stesso tempo

108 M. POLESANA, *Buzzati e l'animazione degli oggetti: dai mobili alle automobili*, in «Studi Buzzatiani», cit., p. 99.

109 Ivi, p. 100.

sottratti da un fato regolatore a persone innocenti, le quali perdono anche la vita a causa di tali furti.

Lydia Pavan ha difatti osservato che «il diavolo nel moderno e novecentesco Buzzati [...] è negli oggetti, nelle cose apparentemente innocenti che invece ci tendono inavvertitamente i loro agguati» e che

il *topos* della tentazione implica quello del doppio, classico nella letteratura fantastica, romantica, decadente; [...] gli oggetti tentatori [...] hanno sdoppiato i [...] protagonisti, li hanno messi faccia a faccia con un altro da sé, inafferrabile e sorprendente.¹¹⁰

Un esempio di questa duplice visione lo si può riscontrare in uno degli oggetti complessi “tipici” di Buzzati, che compare in molti racconti di varie raccolte,¹¹¹ su cui dunque l'autore ha sviluppato un'evoluzione di pensiero: l'automobile.¹¹² Strumento esaltante, perché «la mobilità senza sforzo è una specie di felicità irreali, di sospensione dell'esistenza e di irresponsabilità» e «gioca come antitesi alle soddisfazioni statiche e immobili della famiglia e come parentesi alla realtà sociale», quindi «rispetto a questo settore “orizzontale” della quotidianità domestica l'automobile e la velocità rappresentano una specie di schema “verticale”, di terza dimensione».¹¹³ Allo stesso tempo l'auto è una piccola casa, però non condivisa, quindi sede in cui si può riversare tutta la propria

110 LYDIA PAVAN, *La sfida magica, surreale degli oggetti familiari in alcuni racconti di D. Buzzati*, in «Cahiers Dino Buzzati», n.9, 1994, p. 220.

111 Maria Polesana, nello studio sopracitato, riscontra che i racconti buzzatiani in cui compaiono automobili animate vanno dal '48 al '71, con il culmine dell'insieme di sette *Storielle d'auto* in *Le notti difficili*.

112 Per una panoramica generale della figura dell'auto nella narrativa buzzatiana si veda: CHRISTIANE COCHI, *La macchina nei racconti di Dino Buzzati*, in *Letteratura e industria*, atti del 15. Congresso A.I.S.L.L.I. : Torino, 15-19 maggio 1994, a cura di Giorgio Barberi Squarotti e Carlo Ossola, Firenze, L. S. Olschki, 1997, vol. 2.

113 J. BAUDRILLARD, *Il sistema degli oggetti*, cit., p. 87.

soggettività, fino a tramutarla in specchio narcisistico del sé, da ammirare e da mostrare agli altri.

Nella maggior parte dei casi Buzzati dona all'auto tratti femminili,¹¹⁴ descrivendola come un tipo di donna sottomessa all'uomo, tesa a soddisfare ogni sua voglia, che viene abbandonata da questi quando non è più giovane e scattante. È un oggetto che suscita attrazione, ma un'attrazione pericolosa, perché le vetture lussuose vengono bramate in quanto *status symbol* sociali, e, una volta ottenute, instillano nei proprietari

la convinzione di potersi conquistare, per loro tramite, la stima e la considerazione di coloro che li circondano. Purtroppo l'ebbrezza che si impadronisce dell'uomo, una volta entrato in possesso del bene tanto agognato, lo trasforma in essere arrogante e presuntuoso, convinto di avere il diritto di sopraffare e umiliare i propri simili, divorato da un'oscura e incontrollabile sete di potere.¹¹⁵

L'uomo insomma intesse, nell'ottica buzzatiana, dei rapporti malsani con la macchina, che vanno oltre il normale possesso materiale e sfociano in un feticismo che li rende degli esseri abietti; non è allora difficile intuire, al di là delle forme fantastiche del racconto, un messaggio critico ben chiaro dello scrittore ai suoi contemporanei.

Un senso di mistero suscita invece un'altra tipologia di oggetti che Buzzati mette in scena, ovvero quelli la cui forma o natura è indefinita. In *Il medico delle feste* (ne *Le notti difficili*)

114 Da notare che anche nel racconto 522. *Racconto di una giornata* Bontempelli antropomorfizza in senso femminile l'automobile. Vent'anni dopo, nel 1951, il semiologo Marshall McLuhan intitolò un suo saggio proprio *La sposa meccanica* (*The Mechanical Bride: Folklore of Industrial Man*), sottolineando il diffuso meccanismo pubblicitario per il quale la vettura viene paragonata al corpo di donna.

115 M. POLESANA, *Buzzati e l'animazione degli oggetti: dai mobili alle automobili*, in «Studi Buzzatiani», cit., p. 109.

le ultime righe sono riempite proprio dall'arrivo alla festa di un oggetto particolare, il cui unico modo di rappresentarlo consiste nel paragone imperfetto con altri oggetti:

Ma da laggiù in fondo si avvicina un garrulo suono di campanella. Attraverso le fronde si intravede qualcosa di bianco che si muove, qualcosa di rosso: come una cotta sacerdotale, per esempio, come un ombrello di broccato cremisi. È un piccolo regalo per lei?¹¹⁶

Il mistero può tramutarsi anche in inquietudine e paura, come avviene nel frammento *Il pacchetto*,¹¹⁷ in cui il protagonista ritrova sempre nella sua macchina, a intervalli di tempo irregolari, un pacchetto di carta di giornale e spago da cui fuoriescono dei liquidi rossastri o giallastri, un oggetto dunque dall'aspetto repellente che continua a seguirlo, nonostante i cambiamenti di residenza. L'uomo sostiene di non riuscire a denunciare il fatto per paura, ma sorge spontaneo il dubbio che il pacchetto sia la reificazione del suo senso di colpa per un'azione compiuta.

Crotti nota che «il procedimento reificativo [...] è il risultato di una visione primitivo-infantile del mondo; è proprio della psicologia del fanciullo antropomorfizzare e trasferire qualità da cosa a cosa»,¹¹⁸ il che si ricollega all'idea che Buzzati ha dei bambini come esseri privilegiati, perché capaci di comunicare con la natura e le cose.

La concretizzazione di un concetto astratto tramite l'utilizzo del simbolo, della metafora o dell'allegoria, è d'altra parte, come già sottolineato, uno dei meccanismi stilistico-concettuali in assoluto più utilizzati dallo scrittore. Talvolta egli esplicita chiaramente il

116 D. BUZZATI, *Le notti difficili*, cit., p. 113.

117 Si trova nell'insieme *Fatterelli di città* in *Le notti difficili*.

118 I. CROTTI, *Dino Buzzati*, cit., p. 9.

collegamento, come ad esempio ne *Il colombre (La boutique del mistero)* si trova scritto che la Perla del Mare è un oggetto che riesce magicamente a racchiudere tutte le possibili fonti di felicità umana («fortuna, potenza, amore e pace dell'animo»¹¹⁹) o, sempre nella stessa raccolta, in *Ricordo di un poeta*, le parole divengono poeticamente dei blocchi di cristallo che precipitano nel mare di silenzio e apatia dell'uomo, fino a che le onde concentriche generatesi dalla loro caduta non si infrangono sulle scogliere del cuore. Altre volte lo lascia intuire al lettore, come nel caso delle gobbe de *Le gobbe nel giardino (La boutique del mistero)*, che potrebbero rappresentare fisicamente il dolore e il ricordo della perdita dei propri cari, anche se non è specificato.

Nel caso invece del racconto *Una goccia (La boutique del mistero)* si ha un'allegoria vuota, tipica della modernità, perché la goccia che cammina per le scale non significa altro che se stessa, come precisa il narratore:

sarebbe per caso un'allegoria? Si vorrebbe, per così dire, simboleggiare la morte? O qualche pericolo? O gli anni che passano? Niente affatto, signori: è semplicemente una goccia, solo che viene su per le scale. [...] E perciò si ha paura.¹²⁰

Un'allegoria che nega la costruzione allegorica, perciò nega se stessa, corrisponde all'impossibilità di attribuzione di senso, il che è un tratto caratteristico nel Novecento, ricco peraltro di allegorie dal significato indefinito, poliforme e variamente interpretabile –

119 DINO BUZZATI, *La boutique del mistero*, Milano, Mondadori, 2015 (1968), p. 161. È interessante notare inoltre che la perla alla fine diventa un elemento naturale comune, ovvero un «piccolo sasso rotondo» nelle mani dello scheletro del protagonista; è proprio questa trasformazione che mette in crisi il tono di tutto il racconto precedente, per cui nel lettore sorge spontaneo il dubbio se credere a ciò che ha letto, o interpretarlo come una leggenda – così come per il Colombre.

120 Ivi, p. 67.

in quanto una risposta univoca e sicura non è più possibile –, presenti anch'esse nei racconti buzzatiani.

Walter Geerts ha notato poi come spesso Buzzati impieghi le figure della metonimia e della sineddoche in relazione agli oggetti, per farli diventare parte rappresentativa di un tutto, ovvero elementi che gettano luce su un'intera situazione. Ad esempio ne *Il deserto dei Tartari* il fatto che Drogo inizialmente vinca sempre agli scacchi viene spiegato dal capitano Ortiz come fatto normale all'inizio, finché gli altri non apprendono il modo di giocare del nuovo arrivato e allora quest'ultimo inizia a perdere di continuo; in questo senso gli scacchi sono un microcosmo del funzionamento della Fortezza Bastiani, in quanto «perfino il formalismo degli scacchi, modello ludico di infinite variazioni, quasi simbolo di libertà, deve soccombere sotto l'esercizio consuntivo di logoramento della Fortezza».¹²¹

D'altra parte accade talvolta anche l'inverso, ovvero che i luoghi, insiemi di oggetti, possano animarsi e diventare un unico personaggio con caratteristiche umane, come succede ad esempio nel frammento *Alternativa*: «quando la città, tutta coperta di polvere, si sente sbagliata e le viene il desiderio di vendicarsi».¹²²

In conclusione, si potrebbe tentare di riassumere i tipi di oggetti buzzatiani più frequenti e/o più rilevanti, anche se i confini tra una categoria e l'altra sono labili e alcuni oggetti contengono più sfumature al loro interno:

- oggetti soglia

121 WALTER GEERTS, *Le metonimie di Buzzati*, in *Il pianeta Buzzati*, Atti del Convegno Internazionale Feltre e Belluno, 12-15 ottobre 1989, a cura di Nella Giannetto, Milano, Mondadori, 1992, p. 67.

122 DINO BUZZATI, *In quel preciso momento*, Milano, Mondadori, 1963 (1950), p. 81.

- oggetti attraenti all'esterno ma in sé negativi, spesso di origine diabolica
- oggetti inquietanti
- oggetti indefiniti
- oggetti ironici
- oggetti nei confronti dei quali il possessore subisce un processo di identificazione
- oggetti la cui importanza viene esagerata
- oggetti con caratteristiche antropomorfe
- oggetti inventati

Procederò dunque con alcune considerazioni su alcune categorie, mentre per le restanti vi farò riferimento più avanti.

Per la prima va fatta una distinzione: di fatto quasi tutti gli oggetti messi in campo dall'autore sono "oggetti soglia" in quanto suggeriscono un ampliamento del "paradigma di realtà" tramite l'introduzione di elementi del fantastico, tuttavia ve ne sono alcuni – nello specifico: delle imbarcazioni, una porta, un mantello, la facciata di un granaio – che segnano in maniera tangibile ed esplicita il limite del passaggio da una condizione ad un'altra.

I secondi sono i mezzi attraverso cui Buzzati, che in questo caso agisce come la vita stessa, mette alla prova la forza morale dei suoi personaggi, facendola scontrare con quella della tentazione.

Oggetti ironici sono invece ad esempio i vocabolari imbevuti di olio di genziana da cui si ricavano sensazioni dionisiache nel frammento *La droga*¹²³ o quelli frutto della

123 Presente nell'insieme *Delizie moderne*, nella raccolta *Le notti difficili*.

decontestualizzazione dell'elemento, come in *L'umiltà (La boutique del mistero)*, in cui la cabina di guida di un camion si tramuta in un confessionale. Essi offrono lo spunto per una questione di ampia portata, cioè quella del gusto di Buzzati per il *divertissement* e l'immaginazione. Sebbene infatti la poetica buzzatiana preveda tendenzialmente un significato o un messaggio sotteso, alcune volte pare che in Buzzati prevalga il temperamento giocoso e fantastico fine a se stesso, per cui la fantasia viene lasciata a briglia sciolta e i racconti si fanno difficilmente interpretabili, sembrano voler mostrare solo le belle e curiose immagini che appaiono esteriormente, senza nessun intento secondario. Un racconto in questo senso mi è parso *La moglie con le ali*, in cui alla giovane sposa Lucina spuntano delle grandi ali da angelo con le quali prova l'ebbrezza del volo e della libertà, per ritornare infine, dopo un po' di tempo, alla condizione iniziale.

Tali ali sono classificabili inoltre come oggetti inesistenti nella realtà e si tratta di uno degli unici due casi di questo tipo che ho trovato nei volumi analizzati (l'altro è il disco volante de *Il disco si posò*), perché una delle peculiarità di Buzzati, come già illustrato, è la scelta di un fantastico che sorge e si sviluppa all'interno del reale, quindi gli oggetti buzzatiani sono quasi tutti referenti della realtà effettuale, soprattutto macchine o utensili di uso comune.

Sono dunque oggetti semplici che trasportano i protagonisti verso significati altri e che sprigionano una potenza inaudita; ad esempio in *L'uovo*, ne *La boutique del mistero*, è un piccolo uovo di Pasqua di cartone colorato a scatenare la profonda delusione di una bambina e il senso di ingiustizia vissuto dalla madre, sentimenti così forti che le rendono immuni di fronte a qualsiasi attacco armato. Alcuni oggetti quotidiani catapultano invece i personaggi nel mondo della fantasia e della fiaba, come in *Ricordo di un poeta*:

di giorno poi partivo per le grandi avventure, galoppando per esempio sul *cavallo a dondolo* con la lancia, la spada, la corazza, via per il deserto, invincibile principe indiano

nei tardi pomeriggi *libri* spalancavano le porte verso città sterminate, oceani, valli deserte, templi in rovina, corti imperiali, alcove, giungle, fatalità immense, tutto questo depositandosi nelle profondità dell'animo a formare un mondo mai esistito prima

macchè ali, *un mozzicone di lapis copiativo* fra le dita gli bastava¹²⁴

Questa scelta d'altra parte è parzialmente condizionata anche dal contesto storico-sociale, in quanto Buzzati vive gli anni in cui si diffondono su larga scala invenzioni tecniche sempre più strabilianti agli occhi della gente comune, che paiono quasi "stregate", come sottolinea Raimonda Riccini:

l'immaginario novecentesco è denso di oggetti del quotidiano apparsi "come magici" per alcune loro caratteristiche tecniche. La percezione che alcune tecnologie avessero una componente magica, soprattutto quelle invisibili come l'elettricità, la radio o il telefono, ma anche quelle legate alla possibilità di volare, di inabissarsi nelle acque marine o di intraprendere viaggi nello spazio, ha segnato indelebilmente il modo di raccontarle.¹²⁵

Altrimenti avviene che alcuni oggetti siano caratterizzati da qualità che normalmente non potrebbero avere e che li rendono "magici" – così come accade nella fiaba, in cui una sfera

124 ID., *La boutique del mistero*, cit., pp. 152-153 (mio il corsivo).

125 R. RICCINI, *Gli oggetti della letteratura*, cit., pp. 34-35. Tale percezione degli oggetti è accresciuta dal fatto che in Italia il processo di modernizzazione avvenuto a partire dal boom economico degli anni '50 si è sviluppato in maniera troppo intensa e repentina, non lenta e graduale. Alcuni "nuovi oggetti" entrati nelle case degli italiani appunto per questo motivo sono stati guardati molto a lungo con senso di estraneità, sbigottimento e inquietudine.

è capace di mostrare il futuro, un tappeto di volare, una bacchetta di compiere incantesimi, ecc.

Un procedimento caratteristico in Buzzati, ma anche in Landolfi e più in generale negli scrittori della macroarea del fantastico, è infine quello dell'ibridazione del mondo umano con quello animale, e di questi ultimi con quello inanimato. Va però aggiunta una precisazione: oggetti antropomorfi sono da considerarsi solo quelli che manifestano tratti specificamente umani, mentre pressoché tutte le cose sono “viventi” nel senso che sono dotate di una propria vita – perché hanno un ruolo e significano nel mondo – segreta all'uomo e comunicano, a loro modo, con lui.

Per quanto riguarda invece lo zoomorfismo, presente in misura minore, è indicativo che in entrambi i casi rilevati (il frammento *Solitudine!*, in *Storielle d'auto*, e *Il tonfo*, in *Fatterelli di città*, entrambi all'interno de *Le notti difficili*) riguardi delle invenzioni tecnologiche novecentesche (rispettivamente, i camion e gli ascensori): i più recenti prodotti della razionalità umana assomiglierebbero a bestie insensate.

III.3. La misura perfetta dei racconti

La stesura di racconti accompagnò tutta la vita di Buzzati: il primo elzeviro, *Il concerto*, comparve su «Il Popolo della Lombardia» nel 1932 (ma la prima raccolta, *I sette messaggeri*, uscì nel 1942) mentre l'ultimo, *Alberi*, fu pubblicato sul «Corriere della Sera» nel 1971 (lo stesso anno del volume *Le notti difficili*). Nonostante si siano svolti nell'arco di quarant'anni, si possono considerare un sistema piuttosto compatto, con una serie di elementi stilistici e contenutistici in comune a ogni opera.

La scelta della misura narrativa del racconto si colloca all'interno della categoria del fantastico, in quanto è una delle forme più utilizzate da tale genere, come rileva Crotti:

una misura breve che ha riscosso presso questo genere un successo di fedeltà veramente straordinario. Le eccezioni esistono, è logico, ma non sono numerosissime; e anche in quegli esempi «fantastici» in cui la misura complessiva è quella del romanzo, spesso quella effettiva è il frutto di una sintesi di numerosi e giustapposti brani-racconto, secondo una struttura a *collage* prossima, almeno per gli esempi del Novecento, alle suggestioni surrealiste.¹²⁶

L'adozione del racconto breve nella letteratura fantastica avviene specialmente nel Novecento, perché è parte di una serie di cambiamenti strutturali ideologici relativi a tale genere:

Se la creatività dello scrittore fantastico dell'Ottocento, passando attraverso il romanzo gotico o il romanzo nero, giocava le sue pedine soprattutto in campo tematico, nel Novecento muove quelle vincenti nell'area del linguaggio. Così se nel secolo scorso lo scrittore affidava i suoi trucchi più raffinati a trame e intrecci, nel Novecento la sua abilità la manifesta proprio nel contestare *fabula* e «romanzesco» e nell'inventare nuove strategie di gioco, privilegiando la formula fulminante del racconto breve che diventa il prototipo della nuova letteratura novecentesca.¹²⁷

Il racconto breve diviene dunque «come un lampo o come il sogno o come un motto di spirito, turgido di umori, di immagini fantasiose, di *gags* fulminanti, di veleni serpeggianti, di sogni, memorie, visioni»,¹²⁸ ma tale esplosione immaginifica non pregiudica il fatto che

126 I. CROTTI, *Dino Buzzati*, cit., pp. 5-6.

127 S. CIRILLO, *Nei dintorni del Surrealismo. Da Alvaro a Zavattini: umoristi, balordi e sognatori nella letteratura italiana del Novecento*, cit., p. 9.

128 *Ibidem*

esso possa avere in sé anche delle riflessioni storico-sociali legate al periodo in cui viene prodotto.

Secondo Antonia Arslan le novelle sono il mezzo più congeniale a Buzzati, quello che gli ha permesso di trovare l'equilibrio perfetto e di creare dei capolavori, in un momento della storia letteraria in cui la tradizione novellistica si era attenuata. Tuttavia la studiosa, in consonanza con la maggior parte dei critici, sottolinea come vi sia stata una fase più ricca, corrispondente alle prime raccolte, e una, quella delle ultime, più stanca, in cui Buzzati ha applicato i suoi meccanismi costruttivi in maniera quasi automatica, con meno creatività e un'ossessione ansiosa verso i temi della malattia e della morte. La struttura e la lingua diventano specchio dei contenuti e dell'anima di cui sono costituiti questi libri, perché

le lunghezze diventano fisse: nelle ultime raccolte le novelle sono tutte della stessa lunghezza, mentre nelle prime tre c'è una varietà di situazioni, di plot narrativi, di invenzioni, che è veramente straordinaria.¹²⁹

E inoltre «il linguaggio diventa sempre più sincopato, sempre più a piccoli membri di conversazione, poiché l'autore vuole in qualche modo rendere con la scrittura la velocità quasi in tempo reale, riprodurre il tempo che passa»;¹³⁰ così come gli elzeviri stessi vengono divisi in piccoli frammenti, lunghi non più di mezza pagina, attorno a un tema comune.

129 ANTONIA ARSLAN, *Dino Buzzati tra fantastico e realistico*, Modena, Mucchi, 1993, p. 30.

130 Ivi, pp. 22-23.

III.4. *I sette messaggeri*

I racconti de *I sette messaggeri* (1942) sono vari sia nei temi trattati sia nelle date di composizione, anche se in tutti permane un'atmosfera fiabesca e un contorno indefinito, per cui le storie raccontate sembrano lontane nel tempo e nello spazio. In questa prima raccolta la maggior parte dei racconti si snoda in numerose pagine, i finali non sono ancora chiari e conclusi, come avverrà nelle raccolte successive, ma molti sono aperti e conservano la suspense, e l'ironia non è ancora elevata a norma costitutiva dello stile.

In 11 storie sulle 19 della raccolta ho notato una presenza rilevante di uno o più oggetti nella narrazione; sebbene diversi in sé e per sé e relativamente alle strategie stilistiche secondo le quali sono stati costruiti, tutti condividono la natura lirica e magica, quasi irreali, che caratterizza quest'opera.

In *Eppure battono alla porta* vi è una presenza di oggetti volta a rendere con precisione il senso del luogo dove sono ambientate le vicende. Vi si trova un cestino da ricamo, un vaso pieno di rose, un solenne tendaggio rosso, dei cani di pietra – l'elemento che dà il via al racconto –, degli occhiali d'oro, delle carte da gioco, una biblioteca, «il grande piatto d'argento donato dal Principe per le nozze»,¹³¹ il cordone del campanello: un insieme borghese, specchio della mentalità della signora Gron. La nobiltà signorile di mobili e suppellettili si trasmette all'animo della donna, la quale pretende che, circondata dall'aura di protezione di questo lusso, nulla di brutto possa arrivare a toccarla. Il processo di identificazione è tale che la distruzione della casa equivale alla sua morte, dunque, nel momento in cui la tragicità della situazione è divenuta palese, rifiuta di scappare, esclamando «Oh no! No! [...] Oh, non voglio! I miei fiori, le mie belle cose, non voglio!

131 DINO BUZZATI, *I sette messaggeri*, introduzione di Fausto Gianfranceschi, Milano, Mondadori, 1984 (1942), p. 89.

Non voglio!». ¹³² Tuttavia quel luogo idilliaco e la dignità pacifica a ogni costo della Gron non sono essenza ma apparenza (per quanto la donna si sia ostinata a credere il contrario), sono solo una «maschera mondana» ¹³³ ed ella finirà trascinata nell'«informe cosa nera», ¹³⁴ che inghiotte tutta la villa.

Lo stesso oggetto può altrimenti assumere connotazioni opposte a seconda del punto di vista di chi lo guarda. I soldati di *Eleganza militare* alla fine del racconto sono vestiti come pezzenti, ma, grazie al loro portamento fiero, agli occhi del narratore risultano trasfigurati e bellissimi, con grandiosi abiti orientali:

Egli portava in testa un turbante meraviglioso di seta rossa, con uno smeraldo sulla fronte, e marciando faceva ondeggiare i panneggiamenti del candido mantello, come nelle favole antiche. [...] altri portavano fasciature di piaghe, dietro a noi sul terreno restavano brandelli di tela e di cuoio. Ma io vedevo attorno a me soldati di statura grandissima, con uniformi ricamate d'oro, fasce di mille colori, lance e sciabole di argento puro. Essi guardavano dinanzi a sé, sorridendo, e le loro barbe luccicavano al sole. ¹³⁵

In *Il dolore notturno*, invece, un uomo misterioso che entra ogni notte nella camera di due fratelli mostra loro dei disegni: a uno appaiono pieni di figure incomprensibili, ma inquietanti e maligni, mentre l'altro vede solo dei fogli immacolati.

In due racconti, *L'assalto al grande convoglio* e *Il memoriale*, degli oggetti comuni diventano il fulcro dell'attenzione di tutti, la loro grandezza oltrepassa il fine per cui sono

¹³² Ivi, p. 92.

¹³³ Ivi, p. 88.

¹³⁴ *Ibidem*

¹³⁵ Ivi, p. 100.

stati concepiti ed essi assumono un significato esistenziale, perché capaci di riscattare completamente la sorte dell'individuo. Il convoglio che trasporta le tasse riscosse nelle province del sud – nessuna ulteriore specifica geografica è data – è un elemento il cui possesso si prefigura utopico per i briganti che, generazione dopo generazione, tentano inutilmente di assaltarlo e vi trovano puntualmente la morte. Parimenti il memoriale sul passaggio a livello, oltre a essere la possibilità di risollevarlo il rapporto con il ricco possidente che vive vicino, è la prova che il giovane Piero supera per far riconoscere il suo valore di fronte alla sua famiglia e all'intera comunità:

l'importanza del memoriale si era andata ampliando, aveva acquistato per così dire una vita autonoma, sorpassando di gran lunga i limiti della questione del passaggio a livello (pure in sé tanto grave), si era trasformata in motivo di orgoglio per i genitori e fratelli di Piero, uno degli scopi quasi della loro esistenza.¹³⁶

Mi soffermo ora su tre racconti, ciascuno imperniato, a suo modo, su un oggetto, cardine dell'intera narrazione: *I sette messaggeri*, *Il mantello*, *Una cosa che comincia per elle*.

Il primo, uno dei racconti più noti di Buzzati, racchiude il messaggio e la modulazione stilistica di tutta la raccolta, per questo le dà il nome. Il legame tra il principe e il suo regno, reso possibile dai messaggeri, è affidato in ultima istanza alle lettere, anche quando le due parti potrebbero parlarsi direttamente. La garanzia e il rito della parola scritta prevalgono e, anche se le lettere rimangono il motore e il fine dei viaggi dei messaggeri, tuttavia la comunicazione viene definita inutile («assurde notizie di un tempo già sepolto», «l'inutile mio messaggio»)¹³⁷ Esse sono metafora della morte, secondo Pier Mario Vello,

¹³⁶ Ivi, p. 123.

¹³⁷ Ivi, pp. 29-30.

perché contengono una storia passata e lontana, vivono «uno spegnimento progressivo di significanti dispersi e divenuti orpelli senza vita, pure cose. E nulla è più drammatico e doloroso che vedere i propri sentimenti divenire ormai della stessa natura della cosa inanimata». ¹³⁸

*Il mantello*¹³⁹ propone un capo di vestiario che compare insistentemente in tutta l'opera,¹⁴⁰ collocandone le storie in un tempo remoto e fiabesco; il ruolo che riveste in questo racconto è talmente importante che esso stesso ne trae il titolo.

Si tratta di un oggetto che crea mistero, inquietudine e preoccupazione, di fronte al rifiuto ostinato del protagonista di levarselo, una volta entrato nella casa materna. È proprio dal fatto che il figlio non vuole toglierselo, pur facendo caldo nella stanza, che la madre intuisce che c'è qualcosa che non va, e nasce spontaneo il pensiero che la motivazione risiede nel fatto che il mantello serva a celare qualcosa al di sotto di esso. L'insistita ripetizione su questo dettaglio si vede attraverso le parole della madre, sia nel discorso diretto (tre volte chiede inutilmente a lui di levarsi il mantello), sia nell'indiretto libero (altre due si chiede fra sé e sé perché egli non voglia farlo). Il momento finale, in cui il fratellino ne solleva un lembo, non descrive precisamente cosa i personaggi vedono al di sotto, ma l'allusione del sangue basta a far “capire tutto” alla madre.

138 PIER MARIO 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 Mauro Germani, Forlì, L'arcoliaio, 2012, pp. 70-71.

139 Buzzati ebbe un forte legame con questo racconto, a cui diede anche la forma di una *pièce* teatrale, scritta prima del '53 e rappresentata nel '60, e di un libretto d'opera, steso e messo in scena sempre nel '60.

140 Fra i più particolari vi sono i mantelli colorati: quello bianco in *Ombra del Sud*, quelli rispettivamente rosso, nero e bianco in *Il sacrilegio*. Da notare una variante del mantello che compare in molti quadri di Buzzati: la giacca; essa è una presenza inquietante, abbandonata su una sedia o sul pavimento, deformata dalla luce e dalle pieghe, per cui non si vede bene se c'è qualcosa al di sotto, e Buzzati ne parla come se trattasse di una persona. Infine, il Diavolo di *Poema a fumetti* assume proprio le sembianze di un cappotto.

La spiegazione non viene fornita, dunque il finale lascia adito a più di un'interpretazione, ma è molto probabile che quello con cui la donna sta parlando sia un morto, a cui è stato concesso in via eccezionale un estremo saluto alla sua famiglia. In tal caso il manto sarebbe il discrimine che consente di comprendere la condizione di Giovanni, la soglia che divide l'apparenza dalla verità, i vivi dai morti. Neuro Bonifazi lo paragona efficacemente a un altro oggetto:

è una sorta di sipario: chiuso dà il senso della normalità, evita l'assurdo, ma accende anche il sospetto, e d'altra parte, quando finalmente si apre, mostrando l'incredibile, è pur sempre un mantello, di stoffa ruvida, sporco di fango, che si può toccare, dimostrando che non si tratta di un sogno o di un'allucinazione. Nessuno infatti è incerto, nessuno si chiede: sogno o son desto? Prima tutti lo guardano come un vivo, poi come un morto (o almeno un ferito grave...). Il mantello fa funzionare il meccanismo della catastrofe.¹⁴¹

Di fatto allora il mantello, nella sua tangibile concretezza, garantisce che ciò che si vede è reale; proprio per lo stesso motivo e allo stesso tempo però, mostrando un corpo insanguinato, mette in crisi il cosiddetto "paradigma di realtà", che non contempla la possibilità che chi è stato ferito gravemente possa comportarsi come se nulla fosse.

Una cosa che comincia per elle si rivela un racconto ironico – sebbene il tono complessivo sia tragicomico, caratterizzato da un *humour* nero tipico di Buzzati – fin dal titolo, che richiama la pratica degli indovinelli. Il lettore di primo acchito sarebbe portato a pensare che il racconto sia incentrato su un oggetto, ma in verità la cosa che comincia per elle si rivela essere una persona, ovvero il lebbroso, declassato al rango di materia inerte.

141 NEURO BONIFAZI, *I mantelli di Buzzati e il «fantastico»*, in *Dino Buzzati*, Atti del convegno di Venezia, 3 e 4 novembre 1980, a cura di Alvisè Fontanella, Firenze, L.S.Olschki editore, 1982, pp. 239-240.

Altrettanto svilito è il protagonista, dapprima tormentato dal gioco infantile per il quale è portato a indovinare a poco a poco la sua “colpa”, poi costretto a essere identificato con un altro oggetto, la campanella, che emette ossimoricamente un suono festoso, anche se è segno di emarginazione e di pericolo.

III.5. *Il crollo della Baliverna*

Il crollo della Baliverna (1954) segna una fase in cui Buzzati fa entrare nei racconti argomenti di attualità, ma trattati con ironia. Nell’opera ho selezionato 15 racconti su 37 che contengono almeno un oggetto con un ruolo particolare, non banale o marginale. Dal loro studio risultano delle costanti interessanti, per illustrare le quali farò riferimento puntuale a parte dei 15 racconti sopracitati (non a tutti per ragioni di brevità e scorrevolezza del filo del ragionamento).

Innanzitutto è presente un “oggetto principe” in tale raccolta, ovvero la macchina, intesa non unicamente come vettura, ma in senso lato come marchingegno grande e complesso. Essa compare – in maniera incisiva – in ben otto racconti, quattro dei quali la presentano come oggetto fantascientifico, tre in qualità di automobile o treno, mentre uno tratta dei satelliti, invenzioni coeve agli anni di produzione della raccolta. Se quest’ultimo, *24 marzo 1958*, introduce nell’opera un nuovo oggetto contemporaneo, vira poi comunque verso un finale fantastico-problematico dal molteplice gusto: macabro in quanto le tre macchine lanciate nello spazio diventano delle tombe per gli astronauti rinchiusi al loro interno – caso identico a *Cancroregina* di Landolfi –, poetico perché essi vengono rapiti dalla musica insostenibilmente bella del Paradiso, e comico-amaro, siccome gli uomini si

sentono offesi e intristiti dall'incredibile vicinanza del Regno Celeste, che sbarra loro la strada verso l'universo.

Di più univoca lettura si possono considerare invece *La macchina che fermava il tempo*, *Rigoletto* e *Il disco si posò*, racconti con oggetti fantascientifici. Il primo racconta di una macchina che permette di creare una bolla di un chilometro e mezzo dove gli esseri viventi invecchiano con una lentezza doppia rispetto alla norma; per gli "uomini fortunati" che hanno potuto acquistare il loro posto all'interno del "campo magico", immersi in questa «vita vuota ed egoista, preoccupata solo di sopravvivere a sé stessa»¹⁴², il destino, nelle mani del moralistico Buzzati, sembra segnato: periranno tutti in pochi secondi a causa di un misterioso guasto nella macchina, che inverte repentinamente il suo andamento.

Con una pari tragedia – che spera di aprire gli occhi alla collettività – si chiude *Rigoletto*, in cui varie macchine atomiche dalle bizzarre forme durante una parata emettono per errore della polvere rossastra, che si organizza nell'aria in un reticolato geometrico di colonne e ponti, i quali, dopo aver preso a oscillare, alla fine provocano l'esplosione nucleare.

Nel terzo racconto si ha invece un'astronave a forma di disco che piomba sulla casa di un parroco; gli alieni che lo guidano intessono una discussione religiosa con l'uomo, dalla quale egli esce mortificato, ed è per questo che se la prende con l'elemento sineddoticamente simbolo del regno integerrimo degli extraterrestri, il disco stesso.

Molto più ambiguo risulta invece il significato dell'ultima macchina fantascientifica, che troviamo in *La macchina*. Di macchina in realtà non si tratta, perché quello che viene descritto per tutta la prima parte del racconto dal protagonista come un macchinario ultratecnologico si scopre poi essere un regno gigantesco. Una chiave di lettura potrebbe darsi alla luce della tendenza odierna a essere circondati totalmente da elementi inerti e

142 DINO BUZZATI, *Il crollo della Baliverna*, Verona, Mondadori, 1954, p. 106.

artificiali, che portano l'uomo a non avere contatto e a non riconoscere più la natura. Uno di tali elementi artificiali è proprio l'automobile, come quella di *Sic Transit*, che è diventata ormai segno distintivo del ministro protagonista del racconto e senza la quale egli non viene riconosciuto, e quelle costose di *Autorimessa Erebus*, che diventano reificazione del successo e della soddisfazione nella vita, ottenibili però solo tramite un patto col diavolo.

Altri due oggetti propongono invece un'allegoria della vita: l'asta de *Il crollo della Baliverna*,¹⁴³ e il treno di *Qualcosa era successo*.¹⁴⁴

È presente poi un oggetto variante del mantello, ovvero la divisa: una casacca professionale da uomo delle pulizie nel caso di *Sic Transit*, che quando il ministro indossa automaticamente lo identifica nel nuovo ruolo, senza che nessuno si ricordi di quello precedente; mentre una divisa con berretto lungo, a becco di corvo, inusuale nel regno del principe Sisto, consente a quest'ultimo di riconoscere i messaggeri che portano il misterioso avviso che costringe chiunque lo riceva a dimenticare tutto e a partire per un luogo sconosciuto (*Il caso di Aziz Maio*).

Le nuvole poi occupano tutto il racconto *Le tentazioni di Sant'Antonio*, assumendo la forma di oggetti allettanti (un letto, una bottiglia, una mitria) fortemente desiderati da un povero prete di campagna, proprio mentre sta spiegando ai bambini cos'è il peccato. Esse sono un elemento prediletto da Buzzati, probabilmente in ragione della loro bellezza e

143 Nel primo racconto, l'asta su cui si aggrappa per gioco il protagonista, facendo crollare inavvertitamente poi l'intero edificio di cui essa faceva parte, simboleggia i piccoli dettagli e le piccole azioni che intercorrono nella quotidianità, di cui non ci si accorge, ma che in realtà hanno un ruolo fondamentale nel dare forma alla vita, e talora possono produrre effetti immensi e inaspettati.

144 In questo caso l'allegoria viene proprio esplicitata: «Oh i treni come assomigliano alla vita» (p. 71). Si tratta di un treno che corre imperturbato senza lasciar capire la natura della catastrofe che sta succedendo fuori. A rigor di logica tuttavia, se l'"ecosistema treno" nella sua totalità può essere inteso come sinonimo della vita, il mezzo di trasporto in sé e per sé andrebbe inteso piuttosto come il tempo, che trascina veloce e inesorabile tutti gli esseri viventi.

delle loro forme mutevoli, ambigue e illogiche, che sembrano tentare di comunicare messaggi agli umani. Come nota Pavan, «nessuna nuvola però appartiene ai vincitori della vita, che non ne hanno bisogno e dormono pacificamente; solo chi perde, allora, ha il privilegio di avere a disposizione un altro mondo oltre quello in cui è costretto a vivere».¹⁴⁵ È da notare inoltre che nuvole e orologi (anche questi ultimi presenti nei racconti buzzatiani) sono fra i soggetti più iconici nei quadri dei surrealisti Dali e Magritte, sempre carichi di mistero e decontestualizzati.

Concludo con tre racconti che presentano oggetti i quali, calati nella situazione descritta, diventano ironici e paradossali. In *Il bambino tiranno* il camion del latte giocattolo, rotto accidentalmente dal nonno, diventa lo strumento con cui il nipote lo tortura psicologicamente. Il fulcro del racconto *All'idrogeno* è invece l'arrivo in un condominio di un pacco che contiene una bomba a idrogeno, fatto che getta nel panico gli abitanti perché ritengono ingiusto che l'ordigno sia stato indirizzato, senza motivo apparente, "solo" a loro. Il culmine si raggiunge però con il senso di sollevazione collettiva al momento della scoperta di un destinatario preciso della bomba – come se ciò non impedisse che l'esplosione colpisse anche gli altri –, accompagnata dal motivetto *La vie en rose* suonato da una fisarmonica. Il significato della bomba può essere, come spesso avviene in Buzzati, interpretabile in vario modo, ad esempio, secondo la lettura psicanalitica di Al Khos, «c'est également la représentation du sentiment de faute que chacun de nous porte en soi».¹⁴⁶

145 L. PAVAN, *La sfida magica, surreale degli oggetti familiari in alcuni racconti di D. Buzzati*, in «Cahiers Dino Buzzati», cit., p. 223.

146 MOUHIEDALIN AL KHOS, *Le fantastique dans l'in vraisemblable magique et transcendant*, in «Cahiers Dino Buzzati», n.7, 1986, p. 254.

Nel complesso, è possibile rilevare come Buzzati ne *Il crollo della Baliverna* presenti una grande varietà di oggetti, molti dei quali portano a interrogarsi sul problematico rapporto contemporaneo dell'uomo con la tecnologia rispetto alla fantasia, alla natura e alla religione, pur restando mescolati all'ingrediente fantastico e alla simbolizzazione. Lo scrittore in particolare manifesta un atteggiamento al contempo di fascinazione e di paura verso le innovazioni quasi prodigiose della tecnica, spunto da cui ricaverà anche il romanzo fantascientifico *Il grande ritratto*. Come scrive Leonardo Luise

è da considerare come un nodo irrisolto l'oscillare di Buzzati fra una condanna del razionalismo scientifico e tecnologico, che uccide l'universo fantastico, e l'uso che egli talvolta fa dei metodi di tale stesso razionalismo, per spiegare la realtà fantastica e magica¹⁴⁷

Tuttavia, concordo con Tiziana Bertoldin sul fatto che «si può riscontrare un certo crescendo di persecutorietà nello sguardo che Buzzati rivolge al mondo contemporaneo e alle sue invenzioni».¹⁴⁸ Si può dunque sottolineare come lo scrittore bellunese manifesti, e non solo nei racconti, ma anche nei romanzi e nella cronaca, un impegno sociale verso il mondo a lui contemporaneo, con tali critiche, seppur velate, all'onnipotenza della tecnica (a cui è legato il falso mito della gloria) a scapito del rispetto della natura e ai ritmi frenetici delle città che conducono alla meccanizzazione degli individui, fino alla follia. In questo senso l'analisi di Buzzati può essere considerata estremamente lucida e predittiva degli sviluppi in questo senso che si verificheranno dopo la sua morte.

147 LEONARDO LUISE, *Il senso dell'essenzialità in Buzzati*, in «Cahiers Dino Buzzati», n.9, 1994, p. 161.

148 TIZIANA BERTOLDIN, *Tecnica, modernità e natura nell'immaginario di Dino Buzzati*, in «Studi Buzzatiani», n.5, 2000, p. 61.

Il tono ironico pungente che caratterizzerà tutta la produzione dello scrittore in età avanzata inizia inoltre in questa raccolta ad avere un certo peso, anche grazie al ruolo rivestito dagli oggetti.

III.6. *Le notti difficili*

Ne *Le notti difficili* (1971), come già rilevato, la vivacità della fantasia buzzatiana è ormai in declino, lo stile diventa spezzato, e i temi si fanno sempre più ripetitivi, oltre che svolti in maniera semplificata e artificiale. Arslan arriva a dire che

Dalla lettura si ricava un'impressione di vago disagio, come se lo scrittore non avesse più voglia, in fondo, di dare credibilità alle storie che inventa, e pertanto ne accelerasse al massimo il ritmo, in una specie di nevrastenico balletto satirico in cui si muovono figure che sono ormai ombre¹⁴⁹

Nel volume ho riscontrato 41 fra racconti e frammenti (su 36 racconti e 89 frammenti) in cui uno o più oggetti rivestivano un ruolo importante all'interno della storia. Dall'analisi di essi sono emerse delle costanti tematiche e stilistiche nella loro trattazione.

Per quanto riguarda le prime, in questa raccolta troviamo una riflessione marcata dell'autore sugli oggetti della contemporaneità: oltre a spunti di contesto disseminati in tutta la raccolta, 24 fra racconti e frammenti sono focalizzati su invenzioni che nel Novecento hanno portato a grandissimi cambiamenti nella società e nella psicologia dell'individuo: principalmente il telefono, l'automobile e il televisore. Almeno per quanto

149 A. ARSLAN, *Invito alla lettura di Buzzati*, cit., p. 103.

riguarda i primi due, Buzzati non sembra darne un'immagine positiva, a causa dell'uso distorto o morboso che ne viene fatto ai tempi odierni.

Il logorio offre un affresco della vita stressante di un *everyman* dei giorni d'oggi, costretto a destreggiarsi fra mille situazioni snervanti, fra le quali rientra il rapporto con il telefono.

Si noti come lo stile assorbe l'idea della ripetizione:

uomini e donne seduti [...] applicavano all'orecchia la cornetta del telefono e aprivano e chiudevano la bocca, poi deponevano la cornetta, poi la riprendevano e la applicavano all'orecchia aprendo e chiudendo la bocca e quanti più ripetevano queste manovre tanto più preoccupato diventava il loro naso, uomini e donne, e così le rughe della fronte e il labbro superiore che si appesantiva a vista d'occhio. Mi resi conto che anch'io [...] sollevavo la cornetta del telefono e così via; e mio malgrado diventavano sempre più preoccupati anche il mio naso, fronte, labbro superiore e tutto quanto.¹⁵⁰

Il telefono diventa uno strumento che rende i lavoratori, oltre che innervositi e preoccupati, dei veri e propri automi. Impedisce inoltre la comunicazione, perché il suo squillo spezza di continuo i discorsi, e irrompe, inaspettato e spesso non desiderato, persino a casa. Si ha dunque un caso di inversione dei ruoli, per cui non è più l'uomo a controllare l'oggetto, ma è l'oggetto che domina l'uomo.

Lo stesso avviene con l'automobile, di cui l'uomo diviene succube nel momento in cui, a causa di essa, è costretto a passare ore imbottigliato nel traffico (*Solitudine!*), a lottare con i semafori (*Sensibilità dei semafori*) e con i parcheggi (*Il problema dei posteggi*), fino all'esasperazione. Sull'auto si hanno vari racconti e frammenti, sette di questi ultimi riuniti nel racconto dal titolo eloquente *Storielle d'auto* e dall'ancora più indicativa introduzione:

150 D. BUZZATI, *Le notti difficili*, cit., p. 80 (mio il corsivo).

Che curiosa impressione mi fa (certe sere tra amici, discorsi abbandonati a ruota libera, stupidi forse) sentir parlare di automobili come se fossero semplicemente automobili, marca tipo cilindrata ripresa tenuta di strada freni prestazioni velocistiche eccetera, che noia, come se fossero cose, macchinismi, e non altro. Invece.¹⁵¹

Ne emerge in generale un rapporto viscerale dell'uomo moderno con tale oggetto, che viene spesso personificato: in *Mimetismo* abbiamo auto che assumono il carattere del guidatore, in *Vecchia auto* il protagonista è impietosito dalla sua auto d'epoca perché questa lo supplica di non demolirla, sempre in *Il logorio* le automobili hanno paura di essere portate via, multate e processate. In *Fantasma del passato* infine viene proprio delineata una similitudine tra alcuni rapporti di coppia e quelli tra l'uomo e l'auto, per cui il conducente inizialmente desidera e ama la vettura, per poi sostituirla con un'altra più giovane e bella e scorgere talvolta l'ombra di quella vecchia, provando un senso di rimorso.

Un'altra costante tematica è la riflessione sulle ossessioni per i falsi miti inseguiti dall'uomo (ad esempio *Il sepolcro di Attila*, il cui ritrovamento costituisce, per lo studioso protagonista del racconto, "la grande vittoria della sua vita", che non può però condividere con nessuno, perché si è ritrovato completamente solo), che sfocia spesso in critica sociale per alcuni fenomeni diffusi (l'investitura infinita di medaglie del «caporalmaggiore vittorioso impettito» in un frammento di *Mosaico* o gli oggetti che si gonfiano all'improvviso a dismisura a causa dei mirabili materiali chimici con cui viene creata ogni cosa in *L'elefantiasi*), a cui si accompagna sempre un filtro sarcastico.

Riguardo l'aspetto stilistico, Buzzati mette in atto dei meccanismi ripetuti e ben precisi nella costruzione degli oggetti. I primi da cui partire sono due stilemi di base nella poetica

¹⁵¹ Ivi, p. 114.

buzzatiana: l'antropomorfizzazione delle cose e la duplicità insita nell'oggetto, che si rifà al dualismo tra forze contrapposte presente in ogni opera buzzatiana.

Quest'ultima caratteristica compare nel racconto *Gli scrivani*, il quale ritengo rielabori, in un contesto laico, il tema della chiamata di Dio e del percorso ascetico a cui si sottopongono gli uomini di Chiesa. L'oggetto principe del racconto sono le macchine da scrivere attorno a cui si affanna tutto il giorno una schiera di specialisti, ciascuno in un determinato campo. Essi scrivono rapporti, storie e favole per un indefinito Signore/Padrone/Re, il quale dovrebbe poi (forse) leggerli. Se una lampadina rossa sulla macchina si accende, allora significa che lo scrivano è stato "scelto" dal Padrone per scrivere ininterrottamente, con brevi pause concesse solo per i bisogni corporali; si tratta di un onore che distingue l'individuo dagli altri, ma anche di un onere, che costringe a rinunciare alla vita personale. La macchina da scrivere assume così questa doppia connotazione: mezzo di elevazione spirituale, perché gli scrivani sono contenti di ottenere «la grazia del Signore e Padrone, cioè l'unico vero motivo di esistere»,¹⁵² ma anche strumento di tortura, visto che dal fatidico momento in poi l'impegno scrittoria richiesto è esageratamente totalizzante. Buzzati, in chiusura del racconto, ci dà l'immagine doppia di un vecchio storico che si dimostra ribelle alla Chiamata, pronto ad andare incontro alla morte (forse?) per tale rifiuto, e del protagonista del racconto, che invece segue il suo destino di "eletto".

Buzzati utilizza anche il procedimento del correlativo-oggettivo montaliano, per cui un concetto astratto assume la forma concreta di un oggetto: è il caso delle casse che rappresentano i giorni in *I giorni perduti*, del pacchetto azzurro che in *La poesia* sta a indicare la capacità di ottenere soddisfazione intellettuale leggendo poesie, dell'orologio e

¹⁵² Ivi, p. 156.

dell'armadio, simboli rispettivamente del tempo e dell'anima, in *Mosaico*, mentre il treno in *Velocità della luce* sta a indicare la speranza, e quindi la vita.¹⁵³

Spesso inoltre (re)inventa gli oggetti, cioè li riveste di una capacità o funzione che solitamente non hanno e che si tratta sempre di una qualità impossibile. Fra questi si possono annoverare il frammento *La parete* (in *Solitudini*), in cui le rocce sono frammiste a finestre, balconi e caffè; *Il sapone magico*, in *Moderni mostri*, oggetto della pubblicità miracoloso che rende bello e attraente chi lo usi;¹⁵⁴ *Il televisore sapiente*, in grado di far vedere chiunque parli del possessore dell'oggetto; *I vecchi clandestini*, in cui degli occhiali fanno vedere invecchiati coloro che sono prossimi alla morte, *Il cane da quadri*, in *Invenzioni*, con quadri che emanano un odore sgradevole o piacevole a seconda della loro qualità.

Due racconti meritano un piccolo approfondimento, per la sfumatura particolare con cui è trattato il plusvalore attribuito agli oggetti. *La droga*, in *Delizie moderne*, mostra una serie di elementi capaci di fornire l'effetto stupefacente delle classiche sostanze allucinatorie, ma che si collocano nel *nonsense* comico, molto vicino alle libere associazioni inconse di oggetti tra loro incoerenti nel Surrealismo:

153 Stefano Lazzarin, nel suo *Fantasma antichi e moderni. Tecnologia e perturbante in Buzzati e nella letteratura fantastica otto-novecentesca*, ha rilevato come nei racconti buzzatiani i treni intercontinentali, gli aerei, i piroscafi, i transatlantici, i bastimenti e le corazzate suggeriscano sempre l'idea di avventura, di mistero e di esotismo, quindi di poesia e di fantasia. Per quanto riguarda il mio studio, ho potuto difatti rilevare che la piroga di *Cevere* e il bastimento de *Il sacrilegio*, entrambi all'interno de *I sette messaggeri*, trasportano in un aldilà attraente proprio perché misterioso, mentre la barca de *Il colombre* è simbolo di una vita pericolosa ma allettante per il protagonista del racconto, che difatti abbandona l'impiego su terraferma per intraprenderla.

154 Il sapone magico di Buzzati sembra ricalcare la riflessione che Baudrillard, nell'opera già citata, conduce a proposito della pubblicità del detersivo Pax (p. 227): essa si basa sulla "mediazione del desiderio" orlandiana, per cui se e solo se "gli altri" desiderano un oggetto, tale oggetto diverrà desiderabile anche per chi li guarda. Così accade un'allucinazione collettiva per il detersivo-feticcio Pax e per il misterioso sapone - di cui non viene specificata la marca - di Buzzati.

dalla semplice buccia di banana, debitamente trattata, si potevano ricavare sensazioni deliziose [...] le patate lesse, ingerite al buio completo, procuravano dionisiache visioni; effetti di intensità non minore si ottenevano con l'infuso di vecchi vocabolari mescolato all'olio di genziana [...] o impastando meringhe con la bava di cani boxer.¹⁵⁵

Mentre *Il sogno della scala* presenta una scala di condominio che perde pezzi a poco a poco e finisce per snaturarsi in un'unica asta che lascia il protagonista in bilico sul vuoto; tuttavia la caratteristica interessante è che la connotazione anormale dell'oggetto è giustificata dalla sua genesi all'interno di un incubo.

C'è infine un caso particolare, il racconto *Delicatezza*, in cui lo scrittore fa toccare fino a far coincidere reale e simbolico; allora l'oggetto concreto che dovrebbe simboleggiare una teoria astratta, la dimostra davvero. A un condannato a morte viene spiegato che non bisogna temere la morte, siccome non si sa cosa si troverà nell'aldilà. Per far capire il concetto, il direttore delle carceri propone un esempio-prova: una ragazza entra nella stanza dove i due stanno parlando, poi esce da una porta... il condannato viene invitato ad andare ad aprire la porta, per scoprire se al di là ritroverà la ragazza oppure no. Nel momento in cui però sta compiendo l'azione, l'uomo viene freddato con un colpo di pistola; in questo modo la porta, che doveva rappresentare fittiziamente il varco dell'attimo del decesso (mentre la ragazza avrebbe incarnato una – eventuale – vita dopo la morte), finisce per esserlo di fatto.

155 D. BUZZATI, *Le notti difficili*, cit., pp. 226-227.

Infine un'eccezione nel sistema testuale buzzatiano degli oggetti è *La moglie con le ali*, il racconto che suggella la raccolta, in cui a essere presente non è un oggetto reale, ma immaginario, appartenente alla tradizione religiosa (le ali da angelo).

CAPITOLO QUARTO

LANDOLFI: UN *DIVERTISSEMENT* SOLO APPARENTE

Io avevo una sorta di religioso, e superstizioso, amore e terrore delle parole [...] sulle quali concentravo tutta la carica di realtà, invero scarsa, che riusciva di scoprire nei vari oggetti del mondo; più semplicemente, le parole erano quasi le mie sole realtà
(Tommaso Landolfi)

IV.1. Il classicismo della parola e l'oscurità del mondo

Di fronte alle opere di Landolfi il lettore può sperimentare quello stesso senso di repulsione e di attrazione al contempo che l'autore così bene descrive nei suoi racconti; ciò dipenderebbe, per Fontanella, dall'intento dello scrittore di non far accedere

completamente il lettore al senso ultimo delle sue storie, ma di lasciarglielo soltanto intravedere da lontano, così che il mistero lo sconcerti, positivamente e negativamente:

si ritroverà né più né meno come quel malcapitato avventore al quale, arrivato che sia alla soglia di un teatro immaginario, venga sbattuta la porta in faccia, impedendogli così di entrare in un posto dove vengono verosimilmente perpetrati i più macabri rituali, le più fosche iniziazioni, esoterismi a lume di candela, cerimonie crudeli e ogni altra nera liturgia che questo malcapitato spettatore potrà, forse, solo contentarsi di spiare dal buco della serratura della porta che gli è stata sprezzantemente chiusa in faccia.¹⁵⁶

Per usare una nota espressione di Debenedetti, nella scelta tra ermetismo e comunicabilità, «Landolfi si è scelto una terza via: tutta la chiarezza al servizio del massimo di procurata oscurità, o meglio occultamento».¹⁵⁷ Tuttavia Ernestina Pellegrini nota che i due momenti sono «movimenti in atto contemporaneamente, dunque, con proporzioni diverse in ogni singola opera landolfiana [...]: svelare e occultare, vivisezionare e intorbidare di inchiostro fantastico», perché «si gira attorno ad un centro innominabile che può essere evocato solo da mille metafore, metafore insufficienti eppur potenti proprio grazie a quella curiosa forma di svelamento/occultamento, una specie di opaca trasparenza. Ecco, ciò che Landolfi più persegue è questa *opaca trasparenza*».¹⁵⁸

Tale atteggiamento risponde alla volontà dello scrittore di una posizione intermedia tra l'abbandono agli abissi interiori ed esteriori a sé e il dominio su di essi, sull'onda della duplicità del Realismo Magico, ma con sfumature più cupe, disturbanti e tardogotiche. Di

156 L. FONTANELLA, *Il surrealismo italiano. Ricerche e letture*, cit., p. 189.

157 GIACOMO DEBENEDETTI, *Intermezzo*, Milano, Mondadori, 1963, p. 215.

158 ERNESTINA PELLEGRINI, *L'oscuro rovescio delle cose*, in *La «liquida vertigine»*, a cura di Idolina Landolfi, Atti delle giornate di studio su Tommaso Landolfi, 5-6 febbraio 1999, Città di Castello, Leo S. Olschki Editore, 2002, pp. 6-7.

fronte all'informe flusso di (in)coscienza, Landolfi è ancora troppo aristocratico, raffinato "ottocentista" – come fu definito da Contini – per lasciare che esso fluisca balbettante e incontrollato, e dunque lo argina in una prosa intellettualistica, nitida e classicamente strutturata. Lo stile estremamente sorvegliato e la lingua preziosa diventano mezzi per nascondere il magma irrazionale sottostante anche a causa della paura per "ciò che sta sotto", ed è in questo senso che molte pagine landolfiane possono essere lette alla luce di un'interpretazione psicanalitica che traduca i simboli e riporti a galla il rimosso, il censurato e gli slittamenti di desiderio da oggetti socialmente inaccettabili ad altri più innocui o incoerenti col desiderio stesso. Silvana Cirillo ne ha dato una pregnante descrizione:

E allora il "sopra" di Landolfi è un linguaggio di superficie, fluido, "colante" [...] fermamente retto da un'impeccabile grammatica e sintassi che simulino il massimo distacco dai fatti, il massimo dell'imperturbabilità; il "sotto" invece è l'impennarsi della ferrea logica dell'assurdo in blocchi densi e "fiscicissimi" di parole, in sondaggi profanatori e schizofrenici nel "profondo" del corpo e della psiche [...] attraverso buchi, fessure, ferite, che si insinuano nei muri, nei solai [...] nei corpi: basti pensare al braccio "aperto" di Roberto nel *Mar delle Blatte* [...] o alla "fessura" violata di Rosalba.¹⁵⁹

Non a caso in Landolfi ricorre appunto l'immagine del pozzo, della fessura, della ferita che contiene elementi assurdi, o mostruosi e innominabili (dal taglio di Roberto Coracaglina al pozzo di Niel Klim o di San Patrizio, dal "buco pericoloso" di *Osteria numero venti* e di *Un petto di donna* a quello nel muro per trovare un introvabile tesoro in *Settimana di sole*,

159 SILVANA CIRILLO, *Le macchine celibi di Tommaso Landolfi*, in *Le lunazioni del cuore. Saggi su Tommaso Landolfi*, a cura di Idolina Landolfi, Firenze, La Nuova Italia, 1996, p. 197.

a quello a cui è dedicato l' *Avamprologo o proprologo* della commedia *Faust '67* e così via...).

Come nota poi Beatrice Stasi, «l'intimo dissidio della scrittura landolfiana, tra il classicismo delle sue premesse teoriche e l'inevitabile romanticismo della sua pratica narrativa» lo conduce alla «necessità di una razionalizzazione del fantastico».¹⁶⁰ Come per quanto riguarda anche Buzzati, Landolfi è esponente di un fantastico “novecentesco”, disilluso ormai della possibilità di coltivare una visione ingenuamente “pura” della materia, la quale viene dunque filtrata da un'ottica ironica, nostalgica o razionalmente distaccata. Ciò lo porta anche a una parodia della scrittura automatica surrealista, perché è paradossale pensare a una “traduzione simultanea”, essendo impossibile mimare con uno strumento così preciso e razionale come la parola i meccanismi inconsci, così come cercare “consapevolmente” di riprodurli:

La poetica landolfiana nasce e muore nel dramma – già leopardiano – di questo scacco: la letteratura moderna, riflessa e consapevole, non potendo evadere dalla strutturazione razionale non solo del suo approccio conoscitivo, ma anche del suo strumento linguistico, è costretta a vivere e raccontare la propria impossibilità.¹⁶¹

«Perseguitato da figure e da stilemi di rimbalzo che gli frullano intorno [...] come condizioni necessarie e inalienabili del suo lavoro di finzione (e sono i fantasmi dell'albero genealogico della testualità letteraria), lo scrittore non può scrivere *a caso*, nel senso che non gli è dato offrirsi sulla pagina [...], senza che una lente ne distorca e ne falsifichi

160 BEATRICE STASI, *Sotto il mantello di Gogol': l'antirealismo di Tommaso Landolfi*, in *La «liquida vertigine»*, a cura di Idolina Landolfi, cit., p. 71.

161 Ivi, p. 73.

l'immagine»¹⁶², e si chiederà «non potrò mai dunque scrivere veramente a caso e senza disegno, sì da almeno sbirciare, traverso il subbuglio e il disordine, il fondo di me?»¹⁶³, ma la risposta che si dà, e che dà al lettore, è sempre negativa. La casualità è dunque un principio basilare nell'etica landolfiana: fonte dell'opera d'arte, non può essere ricercata volontariamente, ed è per questo che lo scrittore vive nella sofferenza di non poter replicare un'intuizione felice avuta, perché l'intellettualizzazione dell'arte difatti distrugge lo spunto originario.

Spesso inoltre Landolfi inserisce nel filo del discorso varie divagazioni narrative ed elucubrazioni concettuali, le quali fanno perdere l'orientamento nella vicenda, ma «per Landolfi narrare non significa raccontare *tout court* le vicende relative a certi personaggi e a certi avvenimenti, ma significa, piuttosto, almanaccare sulle possibili ripercussioni psicologiche e sulle fantastiche congetture/proiezioni tramanti a latere».¹⁶⁴

L'altra grande impressione che si ha leggendo lo scrittore di Pico è che il suo sia un *divertissement* continuo e senza principi seri al fondo, ovvero che Landolfi si accontenti di giocare con il linguaggio e di trattare ogni tema con ironia decostruttiva e dissacrante, ma fine a se stessa. Inoltre, sempre di primo acchito, si potrebbe arguire in lui un'anima nichilista, compiaciuta di una visione negativa e limitante del reale. In realtà la sua è una scrittura che testimonia, leopardianamente, la continua tensione alla ricerca della verità e della perfezione; come sottolinea Maria Vittoria Vittori:

162 MARCELLO CARLINO, *Tommaso Landolfi*, in *Letteratura Italiana del Novecento*, a cura di Nino Borsellino e Walter Pedullà, vol. II, Milano, Rizzoli-Larousse, 2000, p. 241.

163 TOMMASO LANDOLFI, *LA BIERE DU PECHEUR*, Milano, Adelphi, 1999 (1953), p. 18.

164 L. FONTANELLA, *Il surrealismo italiano. Ricerche e letture*, cit., p. 201.

il fatto che si interroghi mille volte sullo scopo e sulle finalità di ciò che va scrivendo, non fa che confermare non soltanto la sua invincibile nevrosi, ma anche, paradossalmente, la sua persistente fede.¹⁶⁵

Tanto più fortemente egli aspira sinceramente a questi elementi, tanto più cocente si rivela la delusione di non potervici giungere, e perciò «dopo [...] la “scarnificazione e la decostruzione degli *oggetti* a mezzo di ragione”, resta solo la terribile “perfezione” del nulla»¹⁶⁶ e un riso tragico e glaciale che permea ogni cosa e che si fa antidoto a un reale inaccettabile.

L'autoironia, il dubbio continuo e la demistificazione dei valori universalmente riconosciuti sono i caratteri peculiari del tono della scrittura landolfiana, ma, per quanto possano sembrare gratuiti, sono il portato di una costante autocritica analitica e di una disperazione nei confronti della parola, della letteratura e della vita.

Landolfi, tentando sempre di «ottenere dalla parola scritta quanto essa non può dare»,¹⁶⁷ vagheggiando una lingua che «coincide col flusso universale, aperto a tutte le eccezioni, a tutti gli opposti, all'infinità dei significati possibili», ovvero un'«emanazione diretta delle cose»,¹⁶⁸ si fa propugnatore di una “poetica dell'insufficienza” e il suo «obiettivo dichiarato è il racconto dell'impossibilità del racconto [...], la comunicazione dell'incomunicabilità

165 MARIA VITTORIA VITTORI, *Il mar delle blatte*, in *Landolfi libro per libro*, a cura di Tarcisio Tarquini, Alatri, Hetea Editrice, 1988, p. 56.

166 I. LANDOLFI, *Introduzione*, in *Le lunazioni del cuore. Saggi su Tommaso Landolfi*, a cura di Idolina Landolfi, cit., p. XVI (mio il corsivo).

167 TOMMASO LANDOLFI, *LA BIERE DU PECHEUR*, in *Opere*, vol. I, a cura di Idolina Landolfi, Milano, Rizzoli, 1992, p. 593.

168 CRISTINA TERRILE, *L'arte del possibile. Ethos e poetica nell'opera di Tommaso Landolfi*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2007, pp. 142, 144.

che caratterizza la letteratura»¹⁶⁹ – una delle sue raccolte di racconti difatti porterà il titolo di *Racconti impossibili*.

IV.2. «Realtà, semplice realtà: della favola non c'è bisogno, la favola è tutta nella realtà»

Tale dichiarazione di poetica la si ritrova ben chiara sin dagli esordi landolfiani; si tratta infatti di una posizione che egli sostiene già al tempo della sua tesi di laurea sulla poetessa russa Anna Achmatova:

La favola – e cioè, diciamo pure la parola, il simbolo – deve procedere da sé e direttamente dalle cose, senza dover essere preconcepito o premeditato. Perciò non si può ammettere con quel critico l'intenzione, nel Poeta, di narrare una favola o comunque di fare intervenire al momento buono elementi fiabeschi. Il fantastico deve, per essere autentico, derivare da un modo qualsiasi del reale (in arte dall'immaginario) e in quello trovare il suo fondamento; ma, ripeto, naturalmente e come se fosse un suo attributo [...].¹⁷⁰

Se si creasse un mondo completamente altro, non ci sarebbe uno scarto, che farebbe cogliere la differenza e il trapasso tra la quotidianità e l'assurdo, ma l'universo inventato sarebbe considerato la normalità, e dunque la realtà, per chi legge; questo non è l'intento di Landolfi, ed egli stesso non amava che la sua scrittura fosse definita “fantastica” in questo senso¹⁷¹. Allora il suo lavoro consiste in una «sensibile accentuazione di dati fornitici tal

169 M. CARLINO, *Tommaso Landolfi*, in *Letteratura Italiana del Novecento*, a cura di Nino Borsellino e Walter Pedullà, cit., p. 245.

170 TOMMASO LANDOLFI, *Contributi ad uno studio della poesia di Anna Achmatova*, III, in «L'Europa orientale», XIX, 1-2, 1935, pp. 152-153.

171 Al riguardo si veda in particolare: ID., *Rien va*, in *Opere*, vol. II, a cura di Idolina Landolfi, cit., p. 269.

quali dalla realtà, dalla più trita ed abusata realtà, o dalla più ignara storia di avventure»,¹⁷² com'egli ebbe a dichiarare in *Des Mois*, una delle sue ultime opere. Precisa acutamente sempre Stasi:

Altro che rotture avanguardistiche, altro che surrealistici sperimentalismi: l'antirealismo landolfiano prevede un esercizio stilistico tenace e lieve, un'attenzione impercettibile e intensa ai particolari, un lavoro di lima che s'inserisce naturalmente nella migliore tradizione della scuola classicistica.¹⁷³

Conferma questa lettura Silvia Bellotto, la quale osserva come in Landolfi sia «sufficiente uno scarto minimo rispetto alla rappresentazione ordinaria del reale per far esplodere l'angosciosa sensazione dell'arcano. È l'anomalia quasi impercettibile, l'esigua differenza [...] a convertire, magrittianamente, l'aspetto naturale della cosa in un artificio “mostruoso”». ¹⁷⁴ Il piccolo dettaglio che non quadra è alla base di moltissimi suoi racconti che sfociano poi nella follia e nell'inquietudine più pura, ad esempio in *Il dente*, la dichiarazione tranquilla di una donna di costruirsi lei stessa i denti usando la «cera giassa» è «un minuscolo granello d'irrazionale, ma tanto basta ad inceppare i meccanismi ben oliati della razionalità e a farli cigolare in modo sinistro». ¹⁷⁵

Quello landolfiano è assolutamente non un “fantastico”, se si vuole utilizzare questo termine, del tipo tematico ottocentesco, ma un fantastico nuovo, linguistico e

172 Id., *Des mois*, Milano, Adelphi, 2016 (1967), p. 39.

173 B. STASI, *Sotto il mantello di Gogol': l'antirealismo di Tommaso Landolfi*, in *La «liquida vertigine»*, cit., p. 82.

174 SILVIA BELLOTTO, *Tommaso Landolfi al di là del fantastico*, in *Metamorfosi del fantastico. Immaginazione e linguaggio nel racconto surreale italiano del Novecento*, Bologna, Pendragon, 2003, p. 194 (mio il corsivo).

175 M.V. VITTORI, *Il mar delle blatte*, in *Landolfi libro per libro*, a cura di Tarcisio Tarquini, cit., p. 63 (mio il corsivo).

noventesco, fatto di studio sulla parola e di rottura della compattezza delle strutture formali, davanti all'inspiegabile. Sergio Romagnoli lo definisce «un fantastico che fantastico non dovrebbe essere perché è soltanto noiosa repellenza trasmessa da una fabulazione sempre più affannosa e stregata», dal momento che «il fantastico è nella deformazione della struttura narrativa, che non procede e si perde, invece, nel vaniloquio, si vanifica nella nebulosità di un dialogo che si fa sempre più monologo incomprensibile».¹⁷⁶

Tuttavia l'inizio e la fine della vicenda si collocano sempre in una cornice realistica e quotidiana, spesso borghese, a indicare l'intersezione tra questi due piani, così come la vita insegna nel suo tranquillo e continuo alternarsi degli opposti (primo fra tutti vita e morte); si può trovare la riprova più lampante di ciò nell'accostamento del titolo del romanzo *Pietra lunare* con il sottotitolo *Scene della vita di provincia*.

A tal proposito Cristina Terrile ha osservato come Landolfi derivi il suo tipo di simbolismo da quello di matrice russa, profondamente legato al realismo, e si allontani sia da quello estetico che trasforma il simbolo da mezzo in fine, sia da quello volto solo al trascendente, prescindendo dal reale.¹⁷⁷ Alessandro Ceni ha inoltre notato una specularità nel rapporto ordinario/extraordinario e sintassi/lessico, perché «così come, tematicamente, la fantasticità appare dal quotidiano [...] il lessico istituisce la propria funzione straniante nella sintassi».¹⁷⁸

176 SERGIO ROMAGNOLI, *Landolfi e il fantastico*, in *Le lunazioni del cuore. Saggi su Tommaso Landolfi*, a cura di Idolina Landolfi, cit., p. 21.

177 C. TERRILE, *Il simbolismo e la poetica del possibile*, in *L'arte del possibile. Ethos e poetica nell'opera di Tommaso Landolfi*, cit.

178 ALESSANDRO CENI, *La "sopra-realtà" di Tommaso Landolfi*, Firenze, Franco Cesati editore, 1986, p. 99.

Ed è sempre per questo motivo che Landolfi, secondo Filippo Massari, «descrive le vicende più incredibili con l'aria di raccontarci fatti naturali e quotidiani. Il fascino della sua narrazione risiede anche in questa mancanza apparente di “scavo”, *quasi che anche gli elementi di maggiore profondità, per una magia della parola, si potessero incontrare in superficie*». ¹⁷⁹

Si può allora concludere rimarcando la coerenza di tale principio narrativo – la rappresentazione del chiaroscuro tra ciò che è creduta realtà e ciò che è tacciato di irrealtà – , che, sebbene venga declinato in forme diverse, si mantiene saldo dall'inizio alla fine della sua produzione. Per il resto Landolfi ha sempre voluto essere, come Buzzati, un autore “libero”, senza una poetica o un movimento di sostegno, e non si è mai occupato di conquistare i favori né del pubblico, né degli editori, né della critica.

La sua attività scrittorica non prevede né regole, né la volontà di veicolare messaggi, se non quello appunto dell'impossibilità di darli:

Si può cercare quanto si vuole, ma di punti fermi nella scrittura di Landolfi non se ne trovano, nè tantomeno di verità rivelate, o di esposizioni sistematiche o concettuali verosimili e credibili: la narrazione procede in una continua contestazione di se stessa e della possibilità, quindi, di avere un senso; ogni enunciato è perentoriamente se stesso e il contrario, ogni nome può essere sostituito da un altro, ogni storia suggerisce più conclusioni. [...] Anche quando sembra che tra chiacchiere, digressioni e versi filosofici, Landolfi esponga il suo pensiero o la sua poetica, però, anche allora trasforma in “trappole” le parole, innalzando pericolosi edifici in cui esse [...] si accumulano le une sulle altre, reciprocamente negandosi come se in ultima analisi volessero disorientare e stupire. Produrre cioè effetti di nonsenso e ulteriori possibilità di “assurdo”. ¹⁸⁰

179 FILIPPO MASSARI, *Ombre*, in *Landolfi libro per libro*, a cura di Tarcisio Tarquini, cit., p. 101 (mio il corsivo).

180 S. CIRILLO, *Le macchine celibi di Tommaso Landolfi*, in *Le lunazioni del cuore. Saggi su Tommaso Landolfi*, a cura di Idolina Landolfi, cit., pp. 192-193.

Sebbene “autonomo” tuttavia in Landolfi risuonano le letture e le traduzioni degli autori da lui amati e a cui si è ispirato: i russi innanzitutto, soprattutto Gogol’ e Dostoevskij, i romantici tedeschi, Kafka con le sue atmosfere surreali e assurde, Poe con quelle grottesche e orrorifiche...

La varietà di stimoli, la molteplicità di visuali e la polisemia di significati sono elementi fondamentali e salvifici nell’universo landolfiano, perché, come precisò lo scrittore, quella che si è ritagliata e si è abituati a considerare come “realtà” è solo una delle tante possibili – sempre nel nostro mondo, non in un altro –, tra le tante che devono e possono essere ancora scoperte. Landolfi si dimostra contrario anche alla generalizzazione dei fenomeni: ogni fatto e ogni oggetto conserva una sua irreplicabile singolarità che non può essere ridotta agli aspetti in comune con altri suoi “simili”, in modo da poter essere comodamente inserito in delle categorie; il linguaggio stesso è costruito su questo assunto “logico” e condiviso, e dunque è per questo che Landolfi vi ingaggia una continua battaglia.

Il suo concetto di realtà è l’«inclusione di tutte le eccezioni bandite dal generale» e la sua è un’arte che «cercherà sempre daccapo, incessantemente, una nuova dimensione del reale»,¹⁸¹ perché «l’irrealtà è soltanto una realtà trascurata, una provvisoria inesprimibilità, una possibilità non ancora esplorata, una massa non ancora ghermita».¹⁸² Inoltre la convergenza di temi e toni diversi, spesso contrastanti, che si ritrovano nelle sue varie opere ma molto spesso anche in una stessa opera traggono la loro forza di significato proprio dal loro abbinamento, mentre, presi da soli, non avrebbero la medesima valenza.

181 C. TERRILE, *L’arte del possibile. Ethos e poetica nell’opera di Tommaso Landolfi*, cit., p. 87.

182 Ivi, p. 160.

IV.3. Il percorso dei racconti: dal fantastico al realistico, dall'indagine utopistica del fuori al rientro in sé

Come nota Clelia Martignoni, in Landolfi si ha un'«alternanza e/o compresenza di registri diversi: ironia, beffa, parodia, pathos, lirismo, cerebralità, leggerezza, pedanteria, gioco metanarrativo e metalinguistico, teatralizzazione latente o esplicita».¹⁸³ Il gusto per il grottesco e il macabro si coniuga all'*humour*, l'espressionismo corporale si mescola al pudore, gli aulicismi linguistici all'irriverenza contenutistica, il tono sentito e serio convive con quello scanzonato, in un'umoralità e tragicomicità che a una prima lettura pare destabilizzante.

La varietà e la mobilità di registri, che lo accostano a Gadda, si scoprono già dalla sua prima raccolta, *Dialogo dei massimi sistemi*, dove i racconti, diversi per stile e costruzione l'uno dall'altro, creano però nell'insieme un "disegno unitario"¹⁸⁴, un «singolare gioco a scacchiera su cui è costruito il libro e che genera un intenso movimento interno di relazioni, legami e antitesi»;¹⁸⁵ anche per questo la studiosa ricorda che «tutti sono concordi nel ritenere che il giovane esordiente Landolfi si presenti nel '37 già eccezionalmente maturo».¹⁸⁶

La critica è perlopiù unanime anche nel riconoscere che le prime raccolte di racconti landolfiane hanno un respiro comune: pochi racconti piuttosto lunghi, un immaginario altamente nutrito di elementi fantastici, surreali, o tratti dall'inconscio, e una maggiore

183 CLELIA MARTIGNONI, *Landolfi e la mobilità. Registri e strutture delle prime raccolte*, in «Strumenti critici», a. XVI, n. 1, gennaio 2001, p. 79.

184 Basti pensare alla medesima ambientazione di quasi tutti i racconti in un castello avito, associato a un protagonista «disutilaccio, o psicopatico, o le due in una», che narra le sue vicende in prima persona.

185 Ivi, p. 84.

186 Ivi, p. 78.

fiducia nella parola e nel ruolo della scrittura. Riferendosi alla raccolta *Il mar delle blatte*, Vittori afferma infatti che «nel libro le parole sono effettivi strumenti di minaccia, magari racchiusi nei romantici astucci delle signorine provinciali o nelle rassicuranti custodie di uomini fidati» perché «in questa prima fase della sua narrativa Landolfi è disposto a riconoscere che il linguaggio e la letteratura, pur con le loro manchevolezze e le loro insufficienze, siano classificabili come vere e proprie armi da taglio».¹⁸⁷

In relazione alla seconda fase della sua produzione invece, per usare le parole di Graziella Bernabò Secchi:

avremo se mai a tratti un Landolfi più scoperto, più tenero, non certo l'artista raffinato e terribile delle prime prove. Perfino la pungente ironia che all'inizio faceva da mirabile contrappunto all'elemento surreale scadrà negli ultimi racconti in una spiritosità meccanica e talora persino patetica.¹⁸⁸

Si tratterebbe allora di un passaggio verso una minore autenticità e un tentativo di raggiungere il risultato attraverso una schematicità ripetitiva e artificiale, simile a quella del Buzzati maturo. Edoardo Albinati chiama i racconti delle ultime raccolte “miniature volanti”, “razzi di carta da spedire lontano da sé”, perché Landolfi

si limita a imbastire ironicamente sulle sue idee un vestito succinto (e già elegantissimo), per poi congedarle. Un dialoghetto, un accenno di descrizione, un riferirsi a un passato spesso così fastidioso che non permette nessuna effusione nel ritornarvi...e l'idea viene espulsa, compiuta ed elusa al tempo stesso, sprecata proprio

187 M.V. VITTORI, *Il mar delle blatte*, in *Landolfi libro per libro*, a cura di Tarcisio Tarquini, cit., p. 67.

188 GRAZIELLA BERNABÒ SECCHI, *Invito alla lettura di Tommaso Landolfi*, Milano, Mursia, 1978, p. 33.

nell'istante in cui stava per trasfigurarsi in verità umana e doppiamente spreca se pensiamo allo scialo dell'abilità linguistica che Landolfi non rinuncia a mettervi.¹⁸⁹

A proposito delle prose de *Il gioco della torre*, sempre Albinati rileva che lo scrittore «rinuncia a qualsiasi scenografia, mobilio, vita parallela, persino il parlato si accorcia, le parole si troncano. L'impazienza e il disgustante senso di *déjà-vu* impediscono la piena distensione del narrato, e riducono i discorsi umani in ironiche e sospensive ellissi».¹⁹⁰

Si nota una diminuzione dell'energia immaginifica e una contrazione della prosa rispetto alle prime raccolte, a scapito di «quadri separati e asciutti: talora maliziose intellettualizzazioni, talora folgoranti *flash* enigmaticamente evocativi, ma come lasciati in sospeso. Il ruolo fondamentale se lo arrogano sostanzialmente *il distacco e il controllo* [...]».¹⁹¹ Principale in questi racconti è anche la trama, che tenta di colpire con la singolarità impreveduta o l'eccezionalità paradossale del fatto brevemente delineato, e grande spazio viene dato ai dialoghi, dalle battute brevi e taglienti (in quest'ultimo senso il maggiore esempio lo si ritrova nella raccolta *A caso*). Sono pochi inoltre i finali vaghi e aperti, poiché i racconti si articolano in una struttura chiusa, spesso circolare, in cui più volte un assioma finale corona provocatoriamente, e talvolta inaspettatamente, la storia narrata.

Martignoni, per descrivere la strutturazione di questi racconti, ricorre all'immagine landolfiana della "sprezzatura antiassiuolesca", riferendosi al racconto *Night must fall* della prima raccolta, in cui lo scrittore confronta la ripetizione perfetta e continua di un unico

189 EDOARDO ALBINATI, *Il gioco della torre*, in *Landolfi libro per libro*, a cura di Tarcisio Tarquini, cit., p. 166.

190 Ivi, p. 168.

191 C. MARTIGNONI, *Landolfi e la mobilità. Registri e strutture delle prime raccolte*, in «Strumenti critici», cit., p. 97 (mio il corsivo).

suono onnicomprensivo da parte di un assiolo all'accumulo variegato di note «allungate, torte, sdilinquate e arrotondate» da parte degli uomini:

isolati alcuni fatti «ferocemente umani» [...], Landolfi li rappresenta in forma nitida ma obliqua, lasciando emergere nel viluppo di situazioni complesse alcune tracce spaesanti e alcune *sagome leggere di personaggi incise e poi lasciate andare, con esattezza distratta e malinconica, con sprezzatura «antiassiulesca»*.¹⁹²

Se dunque da un lato nel secondo periodo i racconti landolfiani perdono in parte la ricchezza e la profondità della narrazione, dall'altro inoltre sono lontani dagli slanci fantasiosi dei primi racconti, ma sono ambientati soprattutto nella realtà quotidiana e convenzionale, vista come priva di significato e oppressiva. L'inaspirsi della visione negativa del reale si nota di pari passo in Landolfi anche nei "diari" (*LA BIERE DU PECHEUR, Rien va, Des Mois*).

Va infine precisato che Landolfi coltivò un'altra forma di racconto oltre a quello in volume, ovvero l'elzeviro¹⁹³, dovuto alle sue collaborazioni con «Il Corriere della sera»; i suoi elzeviri furono poi riuniti in diversi volumi, ma mantengono le caratteristiche proprie del genere e dunque costringono lo scrittore di Pico ad alcune modifiche del suo stile, come lo sviluppo della prosa in due colonne, l'utilizzo di un lessico più quotidiano e intellegibile e di una forma meno divagante e più compatta. Tali "limiti" pesano all'autore, ma egli trova comunque il modo di ritagliarsi uno spazio di libertà e di sperimentalismo, facendo convergere nell'elzeviro una grande moltitudine di generi diversi, a volte anche

192 Ivi, p. 95 (mio il corsivo).

193 In questo studio tuttavia non ho considerato gli elzeviri, eccetto la parte compresa all'interno del volume *Ombre*.

ibridati tra loro (il dialogo teatrale, la confessione autobiografica, quella in forma di lettera, il saggio speculativo, il racconto totalmente fantascientifico o quello più prosaico...).

IV.4. Gli oggetti landolfiani: il concetto prima di tutto

Lo studio del rapporto di Tommaso Landolfi con la materia oggettuale non potrebbe partire se non dalla sua tendenza a concettualizzare il reale, a rapportarvici prima e soprattutto attraverso lo schermo della riflessione teorica. Essa arriva sì poi a rappresentarlo sulla pagina, dandogli un contorno di trama e di naturalezza narrativa, ma al fondo permane l'artificiosa rielaborazione della "materia grezza", passata al vaglio della costruzione "decostruttiva" (e in questo senso formativa per il lettore, poiché rivolta a fargli mettere in discussione tutte le sue singole convinzioni sul mondo), che rende ogni storia un piccolo saggio collegato a questioni esistenziali, un "dialogo sui massimi sistemi".

Sembra quasi che l'autore non sia capace di abbandonarsi liberamente al piacere del narrare, inteso come adesione ingenuamente pura all'oggetto narrato, come immersione in esso; sebbene molte pagine siano gradevoli nel fiorire delle immagini e scorrevoli nella vicenda che raccontano, si ha sempre l'impressione del controllo esercitato da Landolfi su ciò che proviene dall'esterno, avvertito come una minaccia e quindi bisognoso di un filtro, di una forma in cui racchiuderlo, per raccontarlo e presentarlo.

Basti pensare alle numerose reticenze su certi temi (*in primis* quello della sessualità), al linguaggio studiatamente ricercato ed elegante nella sua patina di arcaicità, alla predilezione per la struttura breve e cesellata del racconto.

Primaria in lui è soprattutto l'indagine linguistica, nel senso della relazione tra l'arbitrarietà astratta del significante, la concretezza assoluta (però al contempo misteriosa, dal punto di vista umano) del reale e il significato, ovvero l'immagine mentale della realtà da parte

dell'uomo, che si pone in mezzo ai due piani. Dunque il legame tra la parola, il reale, e il suo concetto, nell'estrema consapevolezza dello scarto inevitabile tra queste tre dimensioni: la volontà di una parola vera, fedele a ciò che vorrebbe esprimere, è massima in Landolfi, così come la frustrazione per non poterla avere. Tale riflessione è la principale nella sua produzione, ed emerge non solo più o meno velatamente in romanzi e racconti, ma anche direttamente nelle confessioni autobiografiche e diaristiche.

Bernabò Secchi ha sottolineato che «quel culto religioso per la parola che un po' tutta la critica ha riconosciuto allo scrittore [...] chiaramente lo apparenta agli ermetici; [...] Tuttavia è il caso di rilevare che dagli ermetici più inclini al misticismo verbale Landolfi si differenzia per quella, sai pur dolorosa, *ironia* che ne incrina l'abbandono alla suggestione della parola, e che semmai consente di avvicinarlo al solo Montale».¹⁹⁴

Dopo aver considerato il macrosettore dell'approccio della letteratura al cosmo, metterò ora in luce quello particolare dell'approccio agli oggetti, che segue comunque le direttive del pensiero landolfiano finora precisate. Dunque essi non sono mai presenti a caso o in ragione della loro bellezza esteriore, e la loro funzione descrittiva o narrativa nell'opera è superata dal loro essere innanzitutto pretesti per il ragionamento, “oggetti intellettualistici”.

«Perché, eravamo partiti da una sveglia posata su un tavolino davanti alla tua poltrona?»

«Eh sì.»

«Una sveglia da poche lire che ciascuno può comprare in un magazzino popolare?»

«Già.»¹⁹⁵

194 G. BERNABÒ SECCHI, *Invito alla lettura di Tommaso Landolfi*, cit., p. 32 (mio il corsivo).

195 TOMMASO LANDOLFI, *Il gioco della torre*, Milano, Rizzoli, 1987, p. 120.

Così si conclude ad esempio il racconto *Tempo innocente*, in cui uno dei due protagonisti ricerca un tempo astratto, depurato da fini e attese e dunque dalla possibilità di nuocere sia a se stessi sia agli altri, e lo fa passando le sue giornate a osservare lo scorrere delle lancette sul quadrante della sua sveglia, che diventa «un quadrante siderale, universale». L'oggetto costituisce allora il pretesto e il mezzo per imbastire una riflessione filosofica sul tempo e sul rapporto che l'uomo è costretto a intesservi.

Anche quella più generale tra gli oggetti e l'uomo si tratta di una relazione complessa e problematica, perché lo sguardo verso la realtà è sempre inesauritivo, e le parole non sono affidabili. Così rivela infatti l'intellettuale del racconto *La piccola apocalisse*:

La verità è » concluse col tono di una confidenza «che, per il momento, i prati le montagne le labbra delle donne son cose che dobbiamo confessare, starei per dire, al di fuori di noi, con cui non avremo mai nulla in comune; che (se posso esprimermi così) si costituiscono come cose da contemplare soltanto; cose piene di minaccia e d'alterigia che tiene in rispetto. E tutte le cose e gli uomini sono così. Amen, Fine.¹⁹⁶

Tale concezione trova dimostrazione in un meccanismo usuale dello scrittore, a proposito della presentazione di organismi complessi. Michele Mari ha notato infatti come la casa o il corpo in Landolfi si sfibrino attraverso il focus sineddotico di una parte o l'accumulazione di più parti che li costituiscono – talvolta dai toni ossessivamente precisi –, come se la visione del loro insieme fosse un elemento irraggiungibile per la conoscenza umana.¹⁹⁷

¹⁹⁶ ID., *Dialogo dei massimi sistemi*, a cura di Idolina Landolfi, Milano, Adelphi, 1996 (1937), p. 117.

¹⁹⁷ MICHELE MARI, *Tre forme della fantasia landolfiana*, in *La «liquida vertigine»*, a cura di Idolina Landolfi, cit.

D'altronde ciascun ente nel mondo è inevitabilmente collegato a tanti altri enti per esistere, e la definizione dei contorni in base ai quali isolare un elemento dall'altro è frutto di una scelta umana. Landolfi approfondisce tale riflessione, promossa al tempo anche da Heidegger, nel racconto *Un concetto astruso (Racconti impossibili)*, in cui gli allievi di una classe di un pianeta immaginario non arrivano a concepire la separazione degli oggetti dal loro contesto, e ignorano di conseguenza anche i concetti delimitanti di spazio, tempo e morte.

Tuttavia, anche se un'aderenza completa alle cose è impossibile per Landolfi, alcune parole ci riescono di più e altre di meno. "Carro" è un esempio delle prime, per ragioni onomatopeiche:

Uno stritolare di carro sulla lontana strada lunare cresce si gonfia secondo il ritmo del sangue nella testa – un ritmo terribile, non accelerato, ma incalzante, grandeggiante – , si gonfia di un oscuro e spaventoso senso di minaccia: car-ro, car-ro. Si gonfia. È lì lì per sbottare;¹⁹⁸

Oppure, si dà il caso che certi nomi propri, parole non riferibili a enti con caratteristiche ricorrenti, suggeriscano, nel loro materiale fonico, i caratteri di particolari e precisi tipi di materia oggettuale:

Che nome è il tuo! Maria: un grande fermaglio di brillanti, a volute, ma con qualcosa di quadro nel mezzo, si capisce, due forse o tre quadrati. [...] Alberto è come una piccola, ma non tanto poi, sbarra di vetro, no, di cristallo di rocca facciamo [...] E chi si chiama Pasquale? Una superficie di gomma, ma elastica, come stesa su un telaino da ricamo. [...] Tommaso è una palla di catrame [...] Eugenio sono sfilacce di piante.

198 T. LANDOLFI, *Dialogo dei massimi sistemi*, cit., p. 46.

Sai, quelle sfilacce verdi dei botri in montagna, dove bevono i cani e anche i cacciatori son già quasi disfatte, sembrano muco.¹⁹⁹

Tuttavia, a pronunciare più volte la stessa parola, essa perde sempre di più la connessione con l'oggetto che designa e dunque diventa priva di significato, un contenitore vuoto e ridicolo:

Basta ripetersi una parola qualunque dentro perché essa si svuoti del suo senso di tutti i giorni, buffa, proprio buffa. C'è di più: *binocolo*: donde affiora, non si sa, ma: *binocolo!!* bello no, buffo soltanto.²⁰⁰

È proprio questa l'operazione messa in atto da Landolfi verso le parole, nel loro rapporto col mondo: renderle di nuovo vergini e ribattezzarle con altri significati, perciò scollare l'oggetto dalla parola che lo nomina, e dal senso comune di cui è rivestito.

Nel caso della coniazione di un neologismo invece – e il fenomeno non è raro nella narrativa landolfiana – il termine totalmente nuovo indica un oggetto – in questo caso inteso nel suo senso più vasto – sconosciuto e per questo è inquietante, come nel caso del “vanello”, pronunciato, alla stregua di un'arma, dal protagonista di *Settimana di sole* per intimorire il suo cane.

Come l'oggetto-parola può influire sulla realtà, altrettanto riesce a fare l'oggetto immaginato e pronunciato ad alta voce, capace di (auto)suggestionare e di mescolare fantasia e realtà, dando vita a uno stato intermedio, una “semi-realtà”. È esattamente questo che accade nel racconto *Fantasie imprudenti*, contenuto all'interno de *Il gioco della torre*,

199 La citazione è tratta dal racconto *Autunno*, all'interno di *Ombre*, a cura di Idolina Landolfi, Milano, Adelphi, 1994 (1954), pp. 15-16.

200 Id., *Dialogo dei massimi sistemi*, cit., p. 47.

in cui il protagonista, per ammonire il figlio, finge che la cassapanca del salotto contenga un cadavere dotato di vita, salvo poi percepire egli stesso inspiegabilmente un odore di morte e di corruzione carnale proveniente dal mobile, il quale però, aperto, non mostra altro che vecchie cianfrusaglie. Il tipo di esperienza sperimentata non trova spazio né nome nella mentalità logica del padre, che divide nettamente il mondo dell'immaginazione da quello in cui si vive:

In breve, io direi d'andarci piano anche colle semplici immagini e colle oziose fantasie, specie se macabre: da un momento all'altro ci si può trovare a confronto con qualcosa che, senza essere realtà vera e propria, la ormeggia da presso. Ma, perbacco, una realtà diversa, imbarazzante: della quale che fare, o come sistamarla nel nostro polveroso cosmo interiore?²⁰¹

La mancanza di conoscenza di alcuni tasselli che uniscono la sfera degli oggetti a quella della loro rielaborazione a livello mentale è dovuta anche alla scelta dei criteri con cui considerarli. Per Landolfi «nominare significa infatti rassegnarsi ad una realtà limitata, ove le cose sono conosciute attraverso uno solo dei loro aspetti, uno solo dei loro significati», che «esclude le infinite altre relazioni possibili»,²⁰² ovvero l'unicità di ogni oggetto e l'unicità dell'esperienza del soggetto verso di esso in quel determinato momento – e in questo senso per lo scrittore ogni nome dovrebbe essere un nome proprio.

Spesso dunque, come sottolineano in generale gli scrittori del Realismo Magico, l'uomo non vuole cogliere le cose nella loro totalità, che comprende anche le proiezioni affettive o

201 *Id.*, *Il gioco della torre*, cit., pp. 65-66.

202 C. TERRILE, *L'arte del possibile. Ethos e poetica nell'opera di Tommaso Landolfi*, cit., p. 151.

immaginifiche ricavate e create a partire dai sensi e dai ragionamenti, ma si ferma al pragmatismo della concretezza della “superficie”.²⁰³

Un esempio in questo senso deriva dal racconto *La melotecnica esposta al popolo (La spada)*, in cui lo scrittore immagina il concetto di “nota” tramite tutta una serie di caratteristiche sensoriali che di solito non vengono loro attribuite (peso, consistenza, colore, gusto, odore, calore, forma e composizione chimica). Tali caratteri fisici si sposano però a perfezione con il tipo di suoni descritti, permettendo di comprenderli in maniera più vivida; in questo caso difatti il potere dell’immaginazione e del legame associativo contribuiscono alla costruzione di un concetto diverso, ma più completo, del “reale”: le note insomma non sarebbero costituite solo da un suono, come vengono comunemente definite, ma da molto di più.

Sempre in consonanza con i realisti magici, ma più in generale con gli autori del fantastico, anche Landolfi vede una duplicità negli oggetti: l’apparenza benevola che possono mostrare esteriormente, che corrisponde al «tessuto approssimativo e plausibile della nostra esistenza», e «l’oscuro rovescio delle cose, là dove tutto è gelo e orrore».²⁰⁴ Tale idea viene resa esplicita in particolare nel racconto *Volturna*, in cui la luna stessa viene tacciata di avere due facce, quella visibile all’uomo, «piena e splendente, paragonabile agli avvenimenti e alle azioni della nostra vita giornaliera» e l’altra, un «baratro buio e freddo».²⁰⁵ Lo stesso si ritrova nella vita più quotidiana, quando una serie di circostanze sfavorevoli provocano sgomento, perché sembrano quasi voler comunicare qualcosa («il

203 «Non si ha spesso il senso, considerando una qualunque classificazione, che essa non sia basata sugli elementi fondamentali del suo oggetto, ma appena su quelli accessori, occasionali, accidentali?» così Landolfi osserva, stavolta con la sua propria voce, in *Ombre*, cit., p. 129.

204 TOMMASO LANDOLFI, *La spada*, Milano, Rizzoli, 1976 (1942), p. 127.

205 Ivi, p. 128.

senso quasi d'un monito»), spesso con il tramite dell'oggetto. Nel caso del racconto sopracitato, il protagonista non è tanto inquietato dalla carta assorbente con la misteriosa scritta "Evviva la nostra ora" trovata sul tavolo o dallo sconosciuto che sembra spiarlo tenendo visibilmente in mano un foglio verde, quanto dalla *cucitura* dello strappo del suo soprabito, simbolo di una percezione ingannevole del reale e del varco tra i suoi due volti:

in tutta questa faccenda c'è un inganno. Per un paio di stagioni ancora non ci fu nulla a ridire, ma in seguito, invecchiando il soprabito, la traccia del rammendo affiorò dal tessuto [...] finché apparve da ultimo come una orribile cicatrice. Di più, i fili che univano le labbra dello strappo parevano a ogni istante dover cedere e la ferita della stoffa doversi riaprire in tutta la sua spaventosa oscenità.²⁰⁶

A tal proposito Ernestina Pellegrini osserva che la scrittura stessa in Landolfi è un «provvisorio rammendo» sull'«oscuro rovescio delle cose», «un rammendo ma con l'effetto inevitabile, impressionante di una cicatrice».²⁰⁷

Gli oggetti nella narrativa landolfiana sono dunque oggetti mediatori tra più dimensioni, da cui talvolta i personaggi sembrano cogliere dei messaggi, e tentano di decifrarli. È il caso ad esempio dell'ombrello nel racconto omonimo contenuto in *Ombre*; appartenuto a una signora che il protagonista ha visto morire, e lanciato per scherzo verso di lui da parte dei suoi compagni, esso ha il potere di far desistere Giovannino dal suo progetto di abbandonare casa e di partire per vedere il mondo. Tuttavia il ragazzino non riesce a capire come ciò sia possibile, quale sia il linguaggio dell'oggetto e il canale attraverso il quale ha

206 Ivi, p. 130.

207 E. PELLEGRINI, *L'oscuro rovescio delle cose*, in *La «liquida vertigine»*, a cura di Idolina Landolfi, cit., p. 2.

comunicato con il profondo della sua psiche, non sa dare una spiegazione razionale del collegamento tra l'ombrello di una sconosciuta e i suoi propositi più intimi.

Anche in *Esperimento con la stoffa* (in *Il gioco della torre*) si assiste a un oggetto che sembra comunicare qualcosa, grazie a una pareidolia: sono gli stracci e gli indumenti che i due protagonisti gettano a caso sul letto e che assumono le fattezze di volti maligni, come se tali immagini fossero in loro «contenut[e] ab aeterno».

Con gli oggetti quotidiani i personaggi landolfiani più sensibili – *alter ego* dello scrittore – intessono legami invisibili, con il tempo instaurano un reciproco rapporto di familiarità e li interrogano cercando appoggio in loro. In *Un petto di donna* ad esempio si ritrova il tema della traccia invisibile lasciata dagli esseri umani sugli oggetti con cui essi vengono in contatto per lungo tempo:

Ogni oggetto (divani con frange a pallini, e così via) recava una curiosa, annosa impronta ed emanava un certo speciale sentore; l'intera casa era come rappresa.

– Come l'ha lasciata mia madre morendo.

Non ogni oggetto e non l'intera casa, per la verità: nel tinello un grande tavolo impiallacciato, un anonimo mobile di serie, rifletteva l'ardente spera. Sul tavolo, un vaso di vetro a punte di diamante, con ramicelli a foglie maculate (dell'arbusto detto "misera").²⁰⁸

Ma tale legame è ben più sottolineato dal protagonista di *Uscite salutari*, quando sta per essere lasciato solo in casa, il quale chiede «comprensione e coraggio agli oggetti coi quali sarebbe or ora rimasto a tu per tu»²⁰⁹, fino ad arrivare alla disperazione di quello de *Il trasloco*, che, costretto a trasferirsi, non trova la forza di separarsi dalle cose che lo

208 TOMMASO LANDOLFI, *A caso*, Milano, Rizzoli, 1975, pp. 126-127.

209 ID., *Il gioco della torre*, cit., p. 75.

circondano e alle quali si è abituato (e loro altrettanto) nel corso di un anno intero, nonché vede il loro trasporto come un'impresa. L'impressione intensificata del problema si vede anche nel momento in cui ha ormai cambiato casa, ma lascia ogni cosa negli scatoloni e continua a dormire su un materasso gettato in un angolo, non riuscendo a trovare una nuova adeguata disposizione per mobili e suppellettili. Rimproverato dall'amico, razionale, attivo e pragmatico, gli spiega di vedere «ogni cosa, intorno, estranea, opinabile e incerta, quasi irreale; ed io stesso dubitoso di tutto», e che questa condizione lo accompagna perennemente, perché «l'intera nostra vita è un trasloco».²¹⁰ Il difficile distacco dagli oggetti che costituiscono il nostro contesto culturale e il nostro orizzonte affettivo è tuttavia un sentimento comune, perché, come nota la sociologa Luisa Leonini,

di fatto si può asserire che le cose sono parte di noi, sono estensioni del sé, e noi ci identifichiamo totalmente con esse. Ciò spiega perché, in circostanze particolari, la persona che viene deprivata di oggetti per lei significativi soffre non solo una perdita materiale ma anche e soprattutto una grave perdita in termini psicologici [...] dato che le cose incorporano ricordi, rapporti, fallimenti e successi, dato che esse riflettono parte della nostra storia personale.²¹¹

Allora la persona che sperimenta questa situazione deve in un certo senso “ricostruirsi da zero”, trovando nuove forme esterne della propria identità, accettabili nel nuovo contesto di inserimento, ma al contempo aderenti al proprio modo di essere, al proprio mondo interiore, siccome, sottolinea ancora Leonini

210 Ivi, pp. 53-54.

211 LUISA LEONINI, *Modernità, identità e consumi*, in *L'esperienza delle cose*, a cura di Andrea Borsari, cit., p. 58.

con gli oggetti costruiamo dei rifugi personali, dei minuscoli universi dove – anche se solo parzialmente e transitoriamente – ci sentiamo a casa, liberi di esprimere la nostra personalità, i nostri bisogni e desideri più profondi che non abbiamo modo di manifestare e soddisfare nella vita pubblica.²¹²

Sull'estraneità nei confronti degli oggetti familiari verte invece un altro importante racconto, *Un caso palmare*, considerabile una delle dichiarazioni di poetica dello scrittore. Vi si legge di un uomo, che, rincasato una sera, prova un inspiegabile turbamento, «una singolare sensazione: come un avvertimento segreto o un sottile senso d'allarme o chissà che. La camera insomma non gli rendeva la solita e in genere bonaria atmosfera, bensì pareva, se non crucciata, turbata almeno e quasi in sospeso».²¹³ Pur analizzando i singoli oggetti, cercando eventuali segni di spostamento e dunque la prova del passaggio di qualcuno, il che avrebbe fornito una giustificazione al suo stato d'animo, non nota nessun cambiamento nella disposizione di essi. Allora, interrogato un amico filosofo, questi gli rivela che ciò è del tutto normale e che capita prima o poi a tutti:

Ebbene, a un certo punto, a un certo fatale ed inevitabile punto, la tua vita non ti torna più: questo è tutto. [...] non serve cercare un motivo preciso di ciò o studiarsi d'addossarne la responsabilità ai topolini di passo: è così perché sarebbe troppo bello che fosse altrimenti...Un bel giorno, senza preavviso, le cosiddette familiari parvenze ti divengono estranee, perfino ostili;²¹⁴

La condizione di spaesamento e di inadeguatezza di fronte alla vita, oltre che caratteristica filosofico-letteraria del Novecento in generale, è propria dell'ottica landolfiana, la quale

212 Ivi, p. 59.

213 T. LANDOLFI, *Il gioco della torre*, cit., p. 139.

214 Ivi, p. 143.

mette in scena personaggi disadattati, strambi, spesso al limite della pazzia, che vivono sempre un rapporto tormentato con i loro affetti più vicini, la società e la natura (ad esempio molti di questi si proteggono dal mondo isolandosi nei loro manieri) e che mettono in crisi la visione inconsapevole, aproblematica e soddisfatta della propria *routine* dell'uomo comune. Da notare è inoltre il richiamo quasi letterale del racconto a un'altra dichiarazione di poetica, quella di Giorgio de Chirico, del cui influsso sul Realismo Magico si è già parlato:

Pigliamo un esempio: io entro in una stanza, vedo un uomo seduto sopra una seggiola, dal soffitto vedo pendere una gabbia con dentro un canarino, sul muro scorgo dei quadri, in una biblioteca dei libri, tutto ciò non mi colpisce, non mi stupisce poiché la collana dei ricordi che si allacciano l'un l'altro mi spiega la logica di ciò che vedo; ma ammettiamo che per un momento e per cause inspiegabili ed indipendenti dalla mia volontà si spezzi il filo di tale collana, chissà come vedrei l'uomo seduto, la gabbia, i quadri, la biblioteca; chissà allora quale stupore, quale terrore e forse anche quale dolcezza e quale consolazione proverei io mirando questa scena. La scena però non sarebbe cambiata, sono io che non la vedrei sott'un altro angolo. Eccoci all'aspetto metafisico delle cose.²¹⁵

Infine anche gli oggetti del mondo dell'epica e della magia sono presenti nelle pagine landolfiane, ma non con il significato positivo convenzionale loro attribuito, bensì con valore rovesciato:

Armi fatate, riemerse dal profondo di un tempo epico, non servono più a tutelare e rendere imbattibili eroici cavalieri. Eticamente demotivate, si prestano ad azioni

215 GIORGIO DE CHIRICO, *Scritti/1 (1911-1945). Romanzi e Scritti critici e teorici*, a cura di Andrea Cortellessa, Milano, Bompiani, 2008, p. 289.

gratuite ed incogrua, la cui molla segreta non è più [...] la lotta contro il Fato bensì contro quei serpenti domestici che sono le nostre inibizioni.²¹⁶

Basti pensare alla spada del racconto omonimo, la quale, pur capace di tagliare qualsiasi cosa con estrema facilità, e di rendere quindi il proprietario invincibile, viene utilizzata dal protagonista per «distruggere quello che aveva di più caro sulla terra» e anche gli altri uomini che ne vennero in possesso «se la trascinarono dietro pel loro cammino terrestre come una croce, e così ancora sarà per la disgrazia di tutti».²¹⁷

IV.5. Le tipologie di oggetti nei racconti landolfiani

In seguito alla lettura e dall'analisi delle raccolte di racconti di Landolfi²¹⁸ ho riscontrato l'utilizzo narrativo di diverse tipologie di oggetti, che ho classificato come segue:

- oggetti frutto del flusso dell'inconscio
- oggetti decontestualizzati
- oggetti inventati
- oggetti animati
- oggetti semi-animati
- oggetti trasfigurati

216 SIMONA COSTA, *Lo scacco epico di Tommaso Landolfi*, in *Tommaso Landolfi e il caleidoscopio delle forme*, a cura di Marcello Verdenelli e Eleonora Ercolani, Roma, Bulzoni, 2010, p. 21.

217 T. LANDOLFI, *La spada*, cit., p. 26.

218 In particolare, ho preso in considerazione tali opere, che coprono l'intero arco temporale di produzione dell'autore: *Dialogo dei massimi sistemi* (1937), *Il Mar delle Blatte* (1939), *La spada* (1942), *Ombre* (1954), *In società* (1962), *Racconti impossibili* (1966), *Le labrene* (1974), *A caso* (1975), *Il gioco della torre* (1987, postuma), *Tre racconti* (1990).

- oggetti simbolici o allegorici
- oggetti ossessionanti
- oggetti tecnici

Ora, sulla scorta della citazione di alcuni racconti che li contengono, illustrerò più dettagliatamente la loro natura.

Enti oggettuali nonsense, perché accostati senza criterio razionale, surreali nel loro inserirsi in contesti inappropriati e analizzabili alla luce della psicanalisi sono ad esempio quelli che appaiono in sogno alla tredicenne Rosalba, in *La morte del re di Francia*:

E l'àstrico e l'acquaio e le pareti e le travi gialle e sporche, prima a vortice poi indietreggiando, svaniscono. Ecco ancora galleggia sul grigio perla, colore del vuoto, la cotenna. Silenzio. Non c'è più nulla e il nulla è punteggiato d'un sorger muto di linfe, di un rovesciarsi di vuoto dentro vuoto, di cieli giacintini dentro cieli, di universi color pesca dentro universi. Silenzio e rumore assordante.²¹⁹

Lo stile franto riproduce l'affastellamento caotico di immagini inconse nella mente della ragazzina, un autentico monologo interiore in stato onirico che occupa ben dodici pagine e rielabora a livello mentale ciò che Rosalba sente a livello corporeo nel sonno, ovvero l'arrivo delle sue prime mestruazioni.

Un altro esempio di questa tipologia di oggetti lo si ritrova nel racconto *Il Mar delle Blatte*, uno dei più conosciuti dello scrittore, privo tuttavia della genesi onirica del caso precedente, poiché la scena in cui compaiono si situa nella realtà più quotidiana, anche se essa si colora sin da subito di toni surreali. Si tratta di un cambiamento di prospettiva che scaturisce proprio dalla materia oggettuale, la quale contempla in sé entrambe le

²¹⁹ T. LANDOLFI, *Dialogo dei massimi sistemi*, cit., p. 54 (miei i corsivi).

dimensioni, separate però da un confine finissimo, come sottolinea anche Giancarlo Pandini:

Il racconto “Il mar delle blatte” esemplifica in modo sottile quella mancanza di forza che serve per riconoscersi nelle cose usuali, di tutti i giorni, atta a trasformarle in segni di un sia pur minimo cammino. Landolfi al contrario le trasforma, ma nel significato opposto, come se sprigionassero, nel loro corso normale, un che di terrificante, di sospeso, di allucinato che da un momento all’altro può partorire una realtà difforme e mostruosa, insopportabile.²²⁰

La storia si apre con un giovane che corre dinanzi al padre, il quale sta rincasando, e gli mostra una ferita che si è fatto al braccio:

il sangue ne scorreva in abbondanza, ma il giovane sorrideva contento. L’avvocato fu colpito d’orrore a quella vista, ma non ebbe tempo di dir nulla perché il figlio, allargando con sicurezza le labbra della ferita e frugandovi dentro coll’altra mano , cominciò ad estrarne qualcosa . Ecco *un lungo pezzo di spago, poi un grano di pasta bucata*; e porgeva questi oggetti al padre, il quale li prese e guardò dentro anche lui. [...] Ecco ancora *una bulletta da scarpe, alcuni pallini da caccia, dei chicchi di riso*.²²¹

A sottolineare ulteriormente il legame con la poetica surrealista è il richiamo, notato da Fontanella, «a una celebre sequenza del *Chien andalou* di Buñuel e Dali dal 1928, nella quale il protagonista scopre, inorridito, nel palmo aperto della sua mano, una ferita da cui fuoriescono numerose formiche»²²². I vari oggetti disparati serviranno poi a identificare

220 GIANCARLO PANDINI, *Tommaso Landolfi*, Firenze, Il castoro, 1975, pp. 34-35.

221 TOMMASO LANDOLFI, *Il Mar delle Blatte e altre storie*, a cura di Idolina Landolfi, Milano, Adelphi, 1997 (1939), pp. 13-14 (mio il corsivo).

222 L. FONTANELLA, *Il surrealismo italiano. Ricerche e letture*, cit., p. 214.

ciascun marinaio a bordo della nave che parte per raggiungere un'isola edenica al di là del favoloso Mar delle Blatte, in un viaggio di formazione dai canoni assurdamente rovesciati, e verranno trasfigurati come tesori da parte della tribù dei Forforiti, alla quale saranno consegnati come lasciapassare.

Simili agli oggetti che tentano di riprodurre il caos e l'illogicità dell'inconscio sono quelli decontestualizzati. In questo caso non si hanno più oggetti accostati ma uno solo, che viene privato del suo contesto, inteso come ambiente ma soprattutto come funzione, e inserito in uno nuovo. Se ne trova traccia nei racconti *Encarte e Perbellione*, all'interno de *Le labrene*; gli oggetti in causa sono delle candele a tortiglione e dei «matterelli», che vengono utilizzati rispettivamente come minaccia di tortura e per picchiare i mariti, producendo un effetto tonale che varia incredibilmente dal grottesco, al paradossale, al comico.

Con oggetti inventati intendo indicare soprattutto oggetti conosciuti, ma a cui viene applicata una caratteristica inusuale. Ad esempio in *La dea cieca o veggente (In società)* si tratta di

una grand'urna con manovella [...] simile a quelle in uso per le lotterie o a quei cilindri entro cui si tostava il caffè in tempi non sospetti, o ancora a un frullone di buona memoria. Ivi, scritte su tesserine, erano contenute non tutte, mio Dio, le parole della lingua, ma infine un ragguardevole numero di parole poetiche e pregnanti accuratamente scelte in precedenza e, anche qui, secondo criteri statistici, ossia secondo la loro frequenza nelle opere dei maggiori poeti.²²³

una «*roulette* alla rovescia», in quanto si confida che non usciranno delle parole nell'ordine già utilizzato in altre poesie, cosa che però di fatto accade al protagonista.

223 TOMMASO LANDOLFI, *In società*, Milano, Adelphi, 2006 (1962), pp. 110-111.

Nel frammento *Il dente di cera (Il Mar delle Blatte)* invece il materiale di cui è costituito l'oggetto viene completamente inventato: non sapere che cosa sia la "cera giassa" del dente autoprodotta dalla donna con cui il protagonista parla, getta quest'ultimo in uno stato di totale inquietudine che rasenta la pazzia, quando egli si sente attorniato dall'aura del dente ma non riesce a individuare il punto in cui è caduto.

Vi è poi il procedimento dell'animismo. In *Settimana di sole* animati sono lo stipo sulle scale che parla, le seggiole che corrono festosamente incontro leccando le mani e la facciata della casa «che fa il comodo suo e si scoscia beatamente al sole tutto il giorno, appena la guardo di fronte, dal giardino, impallidisce». ²²⁴ Vorrei inoltre citare l'elzeviro *Le palline*, all'interno di *Ombre*, in cui si riporta il caso della capacità della parola di animare gli oggetti: un tale racconta infatti che, avendo fatto cadere un bottone sotto un mobile mentre si sta vestendo in tutta fretta, riesce a farlo uscire da lì sotto «colle proprie gambe» pronunciando una piccola bestemmia e che tale situazione si è ripetuta innumerevoli volte.

Per quanto riguarda invece gli oggetti semi-animati – molto presenti all'interno del *corpus* di racconti landolfiano – si tratta di oggetti su cui il lettore rimane col dubbio se siano dotati di vita propria oppure no; difatti ricava degli indizi disseminati nel testo in questo senso ma essi non sono sufficienti a decretare il passaggio di *status* dell'oggetto da inanimato a vivo, e allora l'ente oggettuale rimane "sulla soglia", avvolto in un alone di mistero caratteristico della narrativa fantastica. L'idea del varco, del confine, è basilare nella sua produzione, come sottolinea anche Idolina Landolfi

224 *Id.*, *Dialogo dei massimi sistemi*, cit., p. 148.

le parole-sangue di Landolfi perdurano alle soglie, da una parte e dall'altra esercitano il loro potere; così i due mondi si contendono colui che le ha forgiate, senza però che nessuno dei due l'abbia mai vinta.²²⁵

Un esempio può essere fornito dal racconto *La spada* nell'omonima raccolta, in cui l'arma ritrovata in soffitta dal protagonista «sembrava splendere di propria luce», anche nel buio, ma, dopo l'uccisione della fanciulla amata, «sembrava aver abbandonato in quel corpo di giglio ogni fulgore: l'arme egregia s'era fatta di botto smorta come cenere, cupa come un tizzo spento, una malinconica e trista arme in verità!».²²⁶ Un altro caso molto indicativo è l'oggetto de *La moglie di Gogol'*, un fantoccio gonfiabile e modificabile a seconda dei desideri del marito, ma che, nel corso del racconto, inizia a manifestare una personalità indecifrabile comune a tutte le forme di donne che Gogol' si divertiva a creare: «Caracas [così era stata denominata], chiunque ella fosse difatto, era comunque una presenza inquietante e, giova esser chiari, ostile».²²⁷ Essa inoltre sembra voler assumere una sua esistenza autonoma, pronunciando ogni tanto delle frasi (a sproposito); la sifilide da lei contratta e il figlio da lei tenuto in grembo sono ulteriori indizi di una sua animazione, ma fino alla fine della storia questa rimane latente e intermittente, mai evidente e dichiarata, e Caracas “muore” senza opporre resistenza, lasciandosi passivamente scoppiare come un palloncino gonfiato troppo.

Con oggetti trasfigurati intendo invece degli oggetti che assumono un aspetto diverso da quello consueto, nobilitandosi. In *Favola (Il Mar delle Blatte)* la dura esistenza di una cagna assume senso grazie all'incontro con una statua, che ai suoi occhi appare

225 I. LANDOLFI, *Introduzione*, in *Le lunazioni del cuore. Saggi su Tommaso Landolfi*, a cura di Idolina Landolfi, cit., p. XXIV.

226 T. LANDOLFI, *La spada*, cit., p. 25.

227 ID., *Ombre*, cit., p. 26.

incantevole, di un incanto originale (lo sguardo che sembra provenire da ogni parte del suo corpo, il profumo indefinibile che emana), reso attraverso una descrizione approfondita degli effetti sull'animale:

La contemplavo senza stancarmi, essa guardava lontano, o piuttosto non guardava affatto, essendo priva di sguardo, ma guardava tuttavia colle sue bianche membra, specie col lembo del mantello, colle spalle e colle cosce; forse non potrete capire cosa tanto strane, io medesima non so spiegarle a me stessa. L'avevo certo conosciuta da sempre, non so dirvi che sentimento mi dominava; ma dolce fino allo spasimo, ma furioso, che mi scuoteva tutta, eppure amaro. Avrei voluto piangere lagnarmi guaire e sgambettare di gioia irrefrenabile ai suoi piedi per l'eternità. L'amavo di immenso amore, e tuttavia, fosse la luna che la batteva, mi pareva a momenti d'odiarla con tutte le mie forze, un'avversione disperata e remota me la faceva balenare quasi verdastra agli sguardi; ma no, l'amavo. Odorava di garofano, non so, di giglio, di pietra bagnata, un odore così forte per me! Non l'ho più ritrovato.²²⁸

La statua turba a tal punto la cagna da diventare il suo pensiero fisso per tutta la vita e in punto di morte raccomanda appunto i suoi figlioli di ritrovarla, non essendoci riuscita lei stessa. Questa invece la descrizione trasfigurata delle carte da gioco – passione ben nota dello scrittore – in *Lettera di un romantico sul gioco*:

Ma altra volta forse ti dirò le lodi delle carte medesime, di questi umili eppure eterei strumenti delle decisioni divine. Le hai mai guardate? Impassibili e vive, talune altre, altre splendenti, lievi e seriche come pelle di donna, esse figurano immemoriali storie, leggende originarie. Esse rabescano il fondo delle mie notti come le saghe del Norde o le favole d'oriente l'ombra splendente dell'infanzia! Oh benedetti petali caduti alla rosa mistica, oh rugiada vitale e mortale!²²⁹

228 *Id.*, *Il Mar delle Blatte e altre storie*, cit., p. 146.

229 *Id.*, *La spada*, cit., p. 40.

Enti quasi vivi, portatori di storie e leggende, belli e vivificanti oltre misura, rappresentano anch'essi una fissazione nell'universo del protagonista. Infatti in molti altri racconti compaiono gli oggetti del casinò (un compendio potrebbe essere considerato *L'eterna bisca*, in *In società*): le tende, il tavolo, i rastrelli e la stecca del biscazziere, le pallottole e il pallottoliere, il cilindro, i gettoni, il tappeto soffice, il denaro, la cassetta, le sigarette, i mazzi di carte; lo scrittore descrive accuratamente le azioni che vengono compiute tramite tali oggetti, contribuendo a un maggiore effetto di credibilità e di realismo nella storia, e gli stati d'animo con cui i personaggi vi si rapportano.

Trasfigurato è ciò che diviene pure l'elemento corporeo presente in *Mani (Dialogo dei massimi sistemi)*: l'intestino di un topo fatto crudelmente uccidere dal cane del protagonista viene visto come un lungo cordone argenteo grazie alla luce della luna. In questo caso si trova applicato anche il meccanismo dell'allegorizzazione: il cordone gli riappare anche in sogno, teso sopra valli buie verso l'infinito, e Federico lo segue per poter giungere dall'anima del topo ucciso e farsi perdonare, ma tale filo, che dovrebbe portarlo dall'animale, non ha appunto mai fine, e dunque la possibilità della redenzione che rappresenta appare impossibile. Landolfi utilizza tale meccanismo per collegare un oggetto concreto a un concetto astratto, come si nota anche in *Quattro chiacchiere in famiglia (Racconti impossibili)*, in cui una macchina parlante diventa allegoria – in quanto l'unico reperto – della civiltà umana agli occhi di altri esseri nell'universo; così come l'orologio dell'omonimo racconto (*Il gioco della torre*), che emette un rumore allo scoccare di ogni minuto, simboleggia la capacità del tempo di scadere da un momento all'altro e di cogliere di sorpresa.

Per quanto riguarda la classe degli oggetti ossessionanti, porterò due esempi, ma va precisato che un numero assai elevato di oggetti landolfiani potrebbe ricadere anche nella

categoria dell'ossessione, in quanto i personaggi di Landolfi, come già sottolineato, sono perlopiù tendenti alla mania. Il primo è il fazzoletto di Maria Giuseppa, che il protagonista cerca continuamente di strappare, senza motivo apparente, se non quello di farle un dispetto, il secondo sono i costumi teatrali di foggia cinquecentesca di *Ragazze di provincia (Il mar delle blatte)*, verso i quali la protagonista nutre una fissazione che la porta fino alla follia, nel momento in cui li indossa:

Ma non rinunziò la cugina, ad agganciare la sua veste; ella strinse strinse, finché i fianchi non le scoppiarono di sotto, finché il seno non le si gonfiò smisuratamente di sopra, finché insomma non ebbe ritrovata la sua vita d'una volta. Tutto il sangue le salì subito alla testa e per parecchi giorni, poi, ella girò per le camere così, rossa in volto, cogli occhi che le schizzavano dalle orbite [...]. Eppure non sembrava accorgersi di questo; era bruciata da un eterno ardore, tenera nei suoi abbandoni, e balbettava spesso come per febbre. La sua agitazione cresceva di giorno in giorno. «Ammazzerò quella vecchia» diceva della madre, battendo i denti.²³⁰

Infine l'ultima categoria considerata è quella degli oggetti tecnici, dai nomi sconosciuti, fenomeno che si ricollega alla ricerca di una patina arcaica nel linguaggio da parte dello scrittore. Si hanno dunque ad esempio le sfarsiglie (o sfarziglie) per indicare un tipo di coltello napoletano,²³¹ la radimadia, un arnese per raschiare il piano di lavoro in cucina,²³² lo zendado, un tipo di tessuto prezioso, il balascio, un minerale,²³³ e la zimarra, vecchio soprabito maschile di origine spagnola.²³⁴

230 *Id.*, *Il Mar delle Blatte e altre storie*, cit., pp. 84-85.

231 *Id.*, *La spada*, cit., p. 83.

232 *Id.*, *Il Mar delle Blatte e altre storie*, cit., p. 75.

233 *Id.*, *Dialogo dei massimi sistemi*, cit., p. 110.

234 *Ivi*, p. 153.

Ci si potrebbe chiedere inoltre quale sia il rapporto di Landolfi con le invenzioni tecnologiche che riempiono il secolo in cui vive. Esse non sono molto presenti nelle raccolte analizzate, ma tre racconti, a mio parere, danno un'immagine della concezione dello scrittore a questo riguardo. Un'idea della pervasività delle macchine elettroniche al giorno d'oggi la fornisce, oltre al già citato *Quattro chiacchiere in famiglia*, *Roboto accademico (In società)*, in cui una ragazza si innamora di un «roboto bellissimo, uno dei più belli che si siano mai veduti. Bello, si capisce, è un modo di dire: in definitiva era una stanza, una specie di mobile continuo, tutto chiuso e tempestato di levette, comandi e spie [...] era in realtà dotto quanto un intero collegio accademico [...]. Lo si poteva interrogare sui più vari argomenti e quasi sempre rispondeva».²³⁵ Invece in *Fulgide mete* emerge una visione piuttosto negativa: in una società immaginaria in cui sia in vigore il dovere della bestemmia, si consiglia di abbinare al nome di Dio quello degli oggetti, a condizione che siano

gli sgradevoli, gli sgraziati e distorti, gli inceppanti e infestanti, gli odiosi e aborriti, o alle brutte i sudici; quali la radio, gli occhiali da sole, la padella, il modulo Vanoni, il paiolo o che so io.²³⁶

IV.6. I procedimenti costruttivi

Ai procedimenti già illustrati presentando le varie tipologie di oggetti (l'animazione e la semi-animazione, l'antropomorfismo, l'invenzione, la decontestualizzazione e

²³⁵ Id., *In società*, cit., p. 20.

²³⁶ Id., *Racconti impossibili*, Firenze, Vallecchi, 1966, p. 120.

l'associazione inaspettata, la simbolizzazione, l'allegorizzazione e la trasfigurazione) vorrei approfondirne altri tre: quello dell'analogia, dell'iperbole e del rovesciamento.

Il meccanismo dell'analogia compare assai spesso e, mettendo sullo stesso piano oggetti di due ambiti diversi, si configura come peculiare di un tipo di narrativa che tenta di far dialogare più mondi, di far cogliere le segrete relazioni tra le cose, facendo sorgere in questo modo nuove visioni della cosiddetta "realtà".

Molto importante per capire il motivo dei tormenti inflitti da Giacomo a Maria Giuseppa nel racconto omonimo è l'originale similitudine che quest'ultimo intesse tra lei e «i tubi che portano l'acqua per gli orti». La serva infatti è ritenuta un essere inferiore perché non riflette sulla vita, compie tutte le sue azioni solo se utili e solo per senso del dovere,²³⁷ a causa della sua mentalità contadina grezza, ottusa e ciecamente religiosa. A Giacomo pare di vederla per questo meccanicamente e testardamente «incanalata, con tutte le sue energie» in un percorso dritto e prestabilito, come quello dei tubi per innaffiare le piante. Allora la punisce per tale sua rigidità, ma soprattutto la punzecchia e la provoca attraverso mille espedienti scherzosi o crudeli, per cercare di far "strabordare l'acqua", di farla uscire disordinatamente, di far diventare insomma Maria Giuseppa come lui stesso.

Un'altra breve ma particolare similitudine si trova nella stessa raccolta in *La morte del re di Francia*, in cui la luna è «calante, tragica e sbilenca, roggia e sinistra, è come una vela caduta a una bonaccia improvvisa. Indecisa se accordar terrore al pericolo diurno che alia impercettibilmente dall'orizzonte, lo guarda di sbieco come un buffo cane, sospesa».²³⁸

237 Esplicativo al riguardo è questo pezzo del monologo del protagonista: «Essa infatti non stava mai ferma; però, pur correndo sempre e passando come un uragano con quel suo passo pesante, a sera si trovava a non aver fatto quasi niente. Io glielo gridavo, ma essa non lo capiva. Le bastava lavorare: se *rendesse* poi o no, sembrava che non fosse affar suo. Nel paese, come ho detto, la consideravano tutti una scema» (Id., *Dialogo dei massimi sistemi*, cit., p. 24).

238 Ivi, p. 67 (mio il corsivo).

Infine vorrei aggiungere quella posta a sorpresa alla fine del racconto *Sorrento* (in *Ombre*), per la quale l'occhio che piange della donna richiama la finestra di un maniero abbandonato visitato e descritto prima dal protagonista, perché entrambi sembrano «rosi da mal di lebbra». L'analogia rende chiaro come sia l'edificio in rovina sia la donna ormai sfiorita conservino un fascino malato tramite il loro aspetto in decadenza; anzi, la loro attrattiva risiede proprio in quest'ultimo, simbolo del legame che intrattengono col passato, il che rende difficile il distacco, pur voluto, da essi.

In *Conflitto di competenze* e in *Pavo italicus*, entrambi contenuti in *Racconti impossibili*, si ritrova poi l'utilizzo dell'iperbole accrescitiva, che esagera la situazione e la conduce verso il tipico sentimento di surrealtà landolfiano. Nel primo la consegna di un vessillo tra autorità e paesani durante una manifestazione diventa un calvario: una richiesta infinita di permessi e un rimbalzo continuo da un ministero all'altro, per ragioni burocratiche, trasformano un atto semplice in una procedura impossibile. Nel secondo l'accumularsi di decorazioni su ogni parte del corpo del presidente della repubblica italiana lo rende quasi inabile a camminare e lo sforzo che egli fa per non cadere è definito "eroismo".²³⁹ La critica sociale in questi due racconti è evidente e viene svolta proprio grazie a un'enfaticizzazione di fenomeni già presenti e diffusi nella società attuale.

Per quanto riguarda infine il meccanismo del rovesciamento vorrei citare il racconto *Un destino un pollo* (*Racconti impossibili*), che segue un intento assai presente nell'opera dello scrittore, ovvero mostrare l'ottica degli animali nei confronti dell'uomo. Due amici, svegliati da strani rumori nella notte, si imbattono in un altissimo recinto, elemento che fa loro capire di essere prigionieri dei loro polli – i quali si scoprirà il giorno seguente essere

²³⁹ Tale racconto inoltre ricalca perfettamente il frammento buzzatiano in *Mosaico* (*Le notti difficili*) in cui un generale viene completamente rivestito di medaglie.

divenuti enormi – gli stessi polli che erano soliti tenere rinchiusi nel recinto del pollaio. Un rovesciamento di logica comune si applica invece in *Allegoria (A caso)*, in cui è ritenuto fondamento assodato, senza possibilità di critica, il fatto di utilizzare le automobili via mare e le imbarcazioni via terra.

IV.7. I procedimenti stilistici

Gli stili con cui Landolfi tratta gli oggetti sono numerosi e vari, e accade spesso che più toni si ritrovino uniti nella stessa immagine, in una mescolanza di sensazioni compresenti, che possono stridere o amalgamarsi. Anche in questo caso, per fornire una visione d'insieme, procederò con elencare i principali che ho individuato:

- il misterioso
- il paradossale/surreale
- il grottesco
- l'ironico e il comico
- il ripugnante

Il mistero, caratteristica costitutiva del fantastico e del Realismo Magico, è sempre sotteso in Landolfi, ma in alcuni racconti l'atmosfera misteriosa emanata dall'oggetto è più marcata. Oltre al già citato fantoccio de *La moglie di Gogol'* e agli stracci di *Esperimento con la stoffa*, è misteriosa ad esempio l'arma con cui viene trafitta la fanciulla in *La notte provinciale (La spada)*, la cui impugnatura sembra composta di una materia sconosciuta e

la cui lama «splende come acciaio polito, ma da che viene che i leggeri grumi di sangue su di essa siano ancora d'un rosso vivo, oggi quando tanti anni sono passati?». ²⁴⁰

Situazioni paradossali o surreali, assai presenti nel *corpus* landolfiano, sono invece quelle create dagli oggetti presenti in *Lettere dalla provincia (Ombre)* o *Il regalo (Il gioco della torre)*. Nel primo viene costruita una parodia dei nobili che scelgono di vivere in campagna: una donna dalla metropoli parigina si ritira in un paese di provincia, dove scopre con orrore che tutta la gente a poco a poco cade in letargo per tutto l'inverno, chiudendosi in delle sacche appese alle travi delle case. Nel secondo il protagonista cerca un regalo compensativo del suo pessimo comportamento nei confronti di una ragazza, e richiede alla commessa in particolare “un oggetto allusivo”; quest'ultima però gli propone un portaritratto (un oggetto non allusivo, che dunque non corrisponde alla richiesta dell'uomo), perlopiù dal costo iperbolico di un milione di dollari. Un ulteriore esempio potrebbe essere quello fornito dal racconto *A rotoli (Racconti impossibili)*, in cui un assassino è terribilmente in dubbio sulla mano della vittima in cui riporre la pistola con cui l'ha uccisa, in modo da far credere a un suicidio; alla fine, non sarà l'arma a incastrarlo, ma una semplice moneta usata per tirare a sorte, la quale, cadendo, ha provocato un rumore che ha attirato il guardiano.

Da notare è che il tono surreale di Landolfi ha più sfumature: può scaturire da una condizione impossibile, come nel primo caso, da una improbabile, come nel secondo e nel terzo, o addirittura da situazioni ordinarie, come nel caso già visto di *Conflitto di competenze*.

Il gusto per il grottesco in Landolfi è molto accentuato, comparso in numerosi racconti, e si accompagna quasi sempre ad un senso di inquietudine. La gamba di legno in *Eterna*

240 T. LANDOLFI, *La spada*, cit., p. 47.

provincia (In società), ad esempio, da fonte di dolore per il protagonista, diventa il suo metodo per esorcizzarlo. Difatti l'uomo con tale menomazione decide di vendicarsi del genere femminile che lo ha escluso, proprio mostrando "a sorpresa" tale sua caratteristica anomala. In questo modo, da infermità da accettare passivamente, essa diventa un'arma da utilizzare attivamente, con raziocinio freddo e implacabile, secondo un piano subdolo; ciò mette in luce un uso distorto e masochista dell'oggetto, che crea appunto un tono grottesco nella vicenda. L'augurio che il sole affondi come un tizzone ardente immerso nella lavatura dei piatti, formulato dal protagonista di *Settimana di sole*, è altrettanto grottesco, e conserva anche una vena di comicità e di sacrilegio al contempo.

Difatti anche il filtro ironico è molto applicato alla categoria oggettuale da parte di Landolfi. Ad esempio, il rapporto che intrattiene con gli oggetti uno di coloro che "non sanno stare al mondo" li rende carichi di ironia (ma non comici perché vi permane dietro una riflessione amara sull'inadeguatezza alla vita dei tipici personaggi landolfiani) in *Partenza in due versioni*. Ecco come appaiono gli oggetti per rasarsi:

Si sbarba. Ah ah: come si sbarba? Con un rasoio elettrico: e in tal caso, chi lo salva dalle prurigini, dalle irritazioni, da quel senso di vanità, d'inutile fatica, che senza dubbio sperimentano coloro i quali grattano le cotenne di un porco appena scannato? Con una lametta: e allora taglia, non taglia questa lametta, e proviamo a forbirla, a tuffarla nell'acqua calda e cambiamola se mai, e affettiamoci il polpastrello del dito indice, e via e via.²⁴¹

Anche il meccanismo ironico o comico si basa molto su quello associativo. Ad esempio l'oggetto creato in *L'omone (Il gioco della torre)*: tre fiammiferi svedesi di cui uno tenuto fermo e sospeso dagli altri due, uniti a un piede che struscia a terra avanti e indietro,

241 *Id., Il gioco della torre, cit., pp. 57-58.*

diventa comico proprio perché metafora di un monopattino, nell'immaginazione del gigante protagonista della storia. Comico è anche il gabinetto de *La morte del re di Francia*, in quanto diventa il luogo in cui il protagonista dà vita ad avventure immaginarie e favolose.

Per quanto concerne infine il ripugnante, riporto come esempio il caso della luna, trattata alla stregua di un oggetto viscido e ridicolo, ne *Il racconto del lupo mannaro*. L'astro difatti subisce una trasfigurazione "in negativo": esso appare involontariamente²⁴² torturare i due lupi della storia con la sua luce, facendoli rotolare mugolando, latrare e sbranare i loro simili la notte, e lasciandoli poi il giorno successivo «storditi e torpidi». Uno di essi riesce surrealmente a tirarla giù dal cielo, e Landolfi ne fa una descrizione concreta e repellente, ma che risulta al contempo comica:

un grosso oggetto rotondo simile a una vescica di strutto, ma un po' più brillante. Osservandola si vedeva che pulsava alquanto, come fanno certe lampade elettriche, e appariva percorsa da deboli correnti sottopelle, le quali suscitavano lievi riflessi madreperlacei simili a quelli di cui svariano le meduse. [...] sudava un liquido ialino che gocciava di tra le dita dell'amico.²⁴³

I lupi la trovano insomma una «cosa schifosa», «viscida e grassa». Vi sono poi i casi del dente di cera dell'omonimo racconto, del fantoccio-madre e del fantoccio-figlio de *La moglie di Gogol'*, della finestra paragonata all'occhio di un lebbroso in *Sorrento* e del

242 Non è chiaro se la luna goda di un'autonoma volontà oppure no e i due lupi hanno al riguardo una posizione differente. Viene precisato che, dopo che l'hanno affumicata, essa li «guardava rabbiata di lassù con aria di vendetta», ma alla fine «non s'è vendicata, come sembrava volesse, in fondo è più buona di quanto non si crede, meno maligna più stupida, che so!» e il lupo narratore spiega: «io per me propendo a credere che non ci abbia colpa in definitiva, che non sia colpa sua, che lei ci è obbligata tale e quale come noi, davvero propendo a crederlo. L'amico no, secondo lui non ci sono scuse che tengano» (Id., *Il Mar delle Blatte e altre storie*, cit., pp. 100-101).

243 Ivi, p. 98.

cordone-budello in *Mani*. Come si può notare, i migliori esemplari di tale categoria – i quali sfociano spesso e volentieri negli ambiti del macabro e dello *splatter* – implicano gli organi corporei, sfera assai presente in Landolfi, che tuttavia non rientra fra gli elementi di analisi di questo studio.

Conclusioni

Per presentare un quadro delle conclusioni a cui sono giunta attraverso il mio studio, vorrei partire dalle riflessioni di Lucio Lugnani sul ruolo dell'oggetto nella narrativa di stampo fantastico, nella quale – ma non solo in tal genere, come si vedrà – riveste un ruolo primario, come sottolinea anche Ezio Puglia:

Se è vero che l'indizio è un dispositivo che in virtù della propria centralità strutturale è in grado di fungere da principio classificatorio nell'ambito del genere poliziesco, allora anche l'oggetto non-inerte e l'oggetto fantasmatico possono svolgere il medesimo ufficio, ed essere ciò a partire dalle cui variazioni è lecito distribuire i testi in questo o in quel ramo del modo fantastico.²⁴⁴

Lugnani inizia la sua analisi prendendo in considerazione proprio i racconti polizieschi, in cui gli oggetti svolgono spesso un ruolo fondamentale, quello di costituire una traccia, una pista, una chiave infine per collegare fatti prima misteriosi:

l'oggetto riconosciuto e recuperato riannoda i fili spezzati, colma le lacune, completa il mosaico, insomma reintegra la realtà e, riavvicinando ciò che era stato separato, scoprendo ciò che era stato occultato, è un mediatore di verità e di ordine restaurando certezze conoscitive e valori assiologici.²⁴⁵

244 EZIO PUGLIA, *Il Fantastico e gli Oggetti del primo Novecento* [tesi di dottorato di ricerca in Italianistica, 24 Ciclo], Alma Mater Studiorum Università di Bologna, 2012, p. 135.

245 LUCIO LUGNANI, *Verità e disordine: il dispositivo dell'oggetto mediatore*, in *La narrazione fantastica*, Pisa, Nistri-Lischi, 1983, pp. 179–180.

L'ente oggettuale nella *detective story* si muove dunque tra il piano di realtà e quello del mistero, ma alla fine si ricolloca nel primo senza apportarvi crepe. Simile è la situazione in cui un oggetto diviene protagonista di una storia come quella del racconto *Berenice* di Poe; in questo caso esso trasporta il lettore nel piano della malattia mentale (uno stato al di là della ragione e della coscienza)²⁴⁶ del protagonista Egeo, un piano inquietante, poco conosciuto e poco comprensibile, ma ancora ascrivibile all'interno dell'ordine del reale convenzionale.

Diverso è il caso degli oggetti nelle fiabe, che introducono in un nuovo piano di realtà, quello fantastico – Lugnani cita ad esempio la scarpetta di Cenerentola – ma tale slittamento non turba né il lettore né i personaggi, perché la «convivenza (e avremmo potuto parlare di simbiosi addirittura) del quotidiano e del meraviglioso, in altre parole del realistico e del magico»²⁴⁷ costituisce uno statuto assiologico accettato del genere. Ovvero, gli eventi magici che si verificano grazie agli oggetti sono considerati la normalità, cioè la realtà, così come anche nell'epica e nel romanzo cavalleresco.

Invece nel racconto fantastico²⁴⁸ c'è «*un dislivellamento di piani di realtà*, il passaggio fra i quali *non è previsto dal codice e viene perciò marcato* da un forte effetto soglia, e in cui *l'oggetto mediatore attesta una verità equivoca* perché inspiegabile e *incredibile*». Ovvero, esso è presente in entrambi i piani e proprio per questo, «nella sua inerte oggettualità, nella

246 Oppure vi possono essere altri stati «perturbatori dell'ottica e del principio di realtà», che però li alterano solo momentaneamente, prevedendo poi un ritorno all'ordine codificato senza lasciare lacerazioni irreparabili: «il catalogo, naturalmente incompleto [...] è presto fatto: si va dall'ubriachezza all'ebbrezza, all'euforia, al delirio, all'estasi da droga, al sogno, alla follia, all'ipnosi, alla catalessi, all'incantamento e al semplice guasto o impedimento d'uno o più d'uno dei sensi» (Ivi, p. 221).

247 Ivi, p. 186.

248 Lugnani porta come esempi *Le pied de momie* di Gautier, *Un osso di morto* di Tarchetti, *Effetti d'un sogno interrotto* di Pirandello, *Apparition* di Maupassant, *La confessione postuma* di Remigio Zena, *Véra* di Villiers de l'Isle-Adam e *La Vénus d'Ille* di Mérimée.

sua testimonianza cosale, muta ma infalsificabile» (in contrasto con la soggettività del narratore) costituisce una prova incontrovertibile di una verità impossibile e inaccettabile, perché «falsificarla non è possibile, verificarla neppure»²⁴⁹. Perciò «non è più un restauratore d'ordine, ma un grave elemento di disordine [...] un disordine inconciliabile col grande codice del sapere vigente o egemone o con quello, orgoglioso, del sapere scientifico»²⁵⁰, e, creando questa situazione di crisi e di dubbio, costituisce il carattere proprio del fantastico. Non si tratta di dispiegare il nuovo mondo del soprannaturale, ma di farne intuire la possibile presenza:

il racconto fantastico è un grande gioco di guerra fra i codici, un gioco in cui la vittoria non consiste nel dare scacco matto agli increduli, ma piuttosto nel ridurli ad una posizione di stallo, impossibilitati a muovere perché sulla strada della verità c'è il disordine.²⁵¹

Lo stesso avviene nel Realismo Magico, ma mentre nel racconto fantastico *tout court* i personaggi si sconvolgono di fronte a questo passaggio di piano, nel primo caso ciò non stupisce, o lo fa solo in un primo momento, chi lo sperimenta, il quale finisce per accettarlo (e dunque anche il lettore), così come nella fiaba e negli altri generi consimili. Nel Realismo Magico vengono utilizzati perciò degli “oggetti soglia”, che suggeriscono un limbo di possibilità ulteriori, un «inframondo», per utilizzare il termine di Lino Gabellone:

L'inframondo di cui gli oggetti mediatori fanno parte è «il luogo – storico, geografico, logico – in cui la differenza non è ancora esclusa, in cui non è né oggetto di

249 Ivi, p.225.

250 Ivi, p.227.

251 Ivi, p. 288.

appropriazione [nel senso di familiarizzazione] né oggetto di segregazione. Qui [...] tra Ragione e Non-ragione, tra Follia e Saggezza non c'è ancora stata cesura; esiste un linguaggio comune, che riapre e mescola le loro figure, consentendo uno scambio e una situazione dialogica».²⁵²

Nel Surrealismo invece il flusso dell'inconscio annulla le barriere del codice tradizionale in partenza, e la volontà di emersione e di esibizione di un piano altro è l'assunto alla base del movimento.

Fatte queste premesse, Buzzati e Landolfi ritengo si possano collocare all'interno del Realismo Magico per quanto riguarda il loro rapporto con gli oggetti all'interno del testo, in ragione dell'esitazione todoroviana che si produce a partire da essi, ma che non è avvertita come un fattore di destabilizzazione e di disordine, né per i personaggi, né per il lettore. Entrambi gli scrittori attuano delle "incursioni" nel territorio del Surrealismo, ma sempre limitatamente a pochi esempi rispetto alla totalità degli enti da loro messi in scena, e con intento parodico.

In Buzzati l'analisi tematica ha messo in luce innanzitutto che un cospicuo numero di testi porta il titolo di un oggetto, proprio perché esso costituisce il fulcro della narrazione. Sono poi emersi due fondamentali punti fermi nell'approccio dello scrittore a tale tema, che sono anche i principali che lo distinguono da Landolfi. Il primo è il meccanismo principe utilizzato: il simbolismo metaforico e allegorico, con molti correlativi-oggettivi; il secondo è il moralismo di cui sono intrisi questi simboli, che risponde al sistema etico di Buzzati, ma che si basa pur sempre sulle dinamiche umane.²⁵³ Per via di questo intento sotteso si

252 LINO GABELLONE, *L'oggetto surrealista. Il testo, la città, l'oggetto in Breton*, Torino, Einaudi, 1977, p. 6.

253 In Landolfi invece gli oggetti raramente assumono forme metaforiche/allegoriche/simboliche e non seguono alcuna legge morale, anzi la rovesciano, spesso in maniera violentemente dissacrante. Da ciò deriva la sensazione di disagio, di *nonsense* e di nichilismo che si ha leggendo i racconti landolfiani.

riscontra l'insistenza su particolari oggetti prediletti nei significati loro attribuiti dall'autore e su alcune riflessioni che scaturiscono da essi (ad esempio, nella fase della maturità, il rapporto morboso dell'uomo con oggetti "contemporanei" come il telefono e l'automobile).

Anche nell'universo landolfiano gli enti oggettuali ricoprono una posizione essenziale, fondativa della narrazione, come riconosce Fontanella:

La febbrile paranoia che sottostà al dettato umorale del Landolfi, ha sempre un *corrispettivo cosale* nel quale essa si oggettiva o personifica. Il che, espresso in altri termini, equivale ad affermare che è pur sempre all'interno di Oggetti (non importa se possono essere *anche di proiezione*) che la straordinaria capacità trasfigurante dello scrittore trova l'agio di «enfiarsi», ovvero sempre sotto il di lui lucido e intelligentissimo controllo.²⁵⁴

In Landolfi, così come anche in Buzzati, è raro che siano presenti enti oggettuali indefiniti, essi sono presenze precise, al contrario di ciò che avviene nel racconto fantastico, con elementi dall'aura vaga e sfumata. Romagnoli nota al riguardo che «gli oggetti fantastici di Landolfi, come per esempio, la spada nel racconto eponimo, non fanno resistenza alla loro verbalizzazione, acquistano, invece, un profondo valore simbolico nella loro assillante, puntigliosa descrizione e nella loro evocata denominazione»²⁵⁵.

A queste descrizioni classicisticamente delineate si collega la sua predilezione per la fisicità – nonché proprio per le parti del corpo – delle cose descritte, che spazia da una brutale concretezza (esorcistica?) al limite della nausea, all'indugio feticistico e alla

254 L. FONTANELLA, *Il surrealismo italiano. Ricerche e letture*, cit., p. 206.

255 S. ROMAGNOLI, *Landolfi e il fantastico*, in *Le lunazioni del cuore. Saggi su Tommaso Landolfi*, a cura di Idolina Landolfi, cit., p. 22.

concentrazione sineddotica su alcuni singoli dettagli di un elemento complesso, come se la concezione dell'intero fosse inarrivabile.

Tipicamente landolfiani si potrebbero poi definire tutti quegli oggetti che hanno perduto il loro legame standard con la parola a cui si riferiscono, e che rinascono a nuova vita attraverso la sperimentazione dello scrittore sulle possibilità del linguaggio. Si hanno perciò oggetti di materiali nuovi e sconosciuti, semanticamente vuoti, da riempire con un surplus di senso a seconda dei gusti e dell'immaginazione del lettore (la "cera giassa"), ci sono parole-oggetto che, svuotate del loro significato originario, rimangono puro suono (lo scrittore le definisce "parole-viticci", e le rende protagoniste dell'elzeviro *Parole in agitazione*), e si arriva a «raggiungere punte di delirio quando i nomi non corrispondono più all'oggetto, ma a giochi di memoria, nonsensi associativi, ritagli onirici o casuali, fuori dal ciclo produttivo consueto»²⁵⁶ (il cui massimo esempio è il monologo di Rosalba ne *La morte del re di Francia*). La riflessione sul rapporto oggetto-parola (e da qui anche il rapporto oggetto-suono), come si è visto, è uno dei cardini su cui ruota la produzione scritta di Landolfi, poiché centrale è in lui il rovello sulle capacità della parola e sulla qualità di ciò che viene definito "reale", rispetto all'influsso su di esso della lingua, del sentimento e dell'immaginazione, nonché delle infinite individualità del "caso".

All'interno dei percorsi, autonomi e paralleli, di entrambi gli scrittori comunque permangono delle intersezioni nella trattazione del tema. Innanzitutto vi è la scelta di non fermarsi alla visione convenzionale dell'oggetto, ma la volontà di dar voce a tutte le variabili che si possono originare dalla labilità del confine tra realtà e rielaborazione mentale, nella loro reciproca e continua influenza. Si hanno così degli enti oggettuali che

256 S. CIRILLO, *Le macchine celibi di Tommaso Landolfi*, in *Le lunazioni del cuore. Saggi su Tommaso Landolfi*, a cura di Idolina Landolfi, cit., p. 195.

permettono di attuare un cambiamento del punto di vista; il relativismo della realtà è difatti un assunto base nella poetica degli autori, e si riflette nella caratterizzazione di cose dalla duplice faccia – spesso tragicomica – messe in scena.

Altri punti in comune sono l'impiego da un lato di oggetti misteriosi, che si collocano tra l'inquietante, il grottesco e il surreale, dall'altro di oggetti carichi di ironia. A essere prescelti sono comunque nella maggioranza dei casi oggetti quotidiani, dalla *silhouette* di solito precisamente descritta o perlomeno delimitata, in linea con il filone magico-realista; questi "oggetti semplici" vengono spesso rivestiti di un potere enorme, fino alla trasfigurazione, e conducono ad effetti inaspettati.

Le modalità di rappresentazione più usate da tutti e due sono la dissociazione dell'ente dal suo contesto (meccanismo tipico anche del Surrealismo), il procedimento (semi-) animistico – anch'esso caratteristica tipica del fantastico, e in generale della ridiscussione del ruolo subordinato e dipendente dall'uomo degli oggetti –, e l'invenzione, che può trattarsi dell'attribuzione ad un oggetto di alcune caratteristiche inusitate, perlopiù impossibili, oppure può consistere – assai più raramente – nell'ideazione di enti sconosciuti.

Concludendo, si può sottolineare ancora una volta l'abbondanza di sfumature di cui questi enti sono connotati, segno di un'elaborazione accurata di tale tema da parte degli scrittori, che lo innalzano a uno degli strumenti principali per comunicare i loro messaggi, e non li relegano a mera funzione di sfondo.

BIBLIOGRAFIA GENERALE

Giorgio de Chirico e l'oggetto misterioso, a cura di Victoria Noel-Johnson, Milano, Silvana Editoriale, 2014

Il Realismo Magico, a cura di Silvana Cirillo e Francesco Muzzioli, in *L'illuminista*, Roma, Ponte Sisto, anno XVI, n. 46-47-48, 2016

L'esperienza delle cose, a cura di Andrea Borsari, Genova, Marietti, 1992

Oggetti della letteratura italiana, a cura di Gian Mario Anselmi e Gino Ruoizzi, Roma, Carocci, 2008

BAUDRILLARD JEAN, *Il sistema degli oggetti*, trad. it. di Saverio Esposito, Bologna, Bompiani, 2003 (Paris 1968)

BLOCH ERNST, *Tracce*, trad. it. di Laura Boella, Milano, Garzanti, 2006 (Frankfurt am Main 1959)

BODEI REMO, *La vita delle cose*, Bari, Laterza, 2011 (2009)

BONTEMPELLI MASSIMO, *L'avventura novecentista*, Firenze, Vallecchi, 1974

CASTOLDI ALBERTO, *La rivolta degli oggetti*, in *Locus solus. L'immaginario degli oggetti*, a cura di Franca Franchi, Milano, Mondadori, 2007

CIRILLO SILVANA, *Fantastici, surrealisti e realisti magici*, in *Letteratura Italiana del Novecento*, vol. 2, a cura di Nino Borsellino e Walter Pedullà, Milano, Rizzoli-Larousse, 2000

CIRILLO SILVANA, *Nei dintorni del Surrealismo. Da Alvaro a Zavattini: umoristi, balordi e sognatori nella letteratura italiana del Novecento*, Roma, Editori Riuniti, 2006

DELFINI ANTONIO, *Il fanalino della Battimonda*, Milano, La Vita Felice, 1993

DRAGOSEI FRANCESCO, *Letteratura e merci. Da Joyce a Cappuccetto Splatter*, Milano, Feltrinelli, 1999

FARINELLI PATRIZIA, *Le sfide del novecentismo e la prospettiva estetica magico-realistica*, in *Bontempelliano o plurimo? Il realismo magico negli anni di "900" e oltre*, a cura di Patrizia Farinelli, Atti della Giornata internazionale di studi (Lubiana 14 maggio 2013), Firenze, Le Lettere, 2016

FERRARIS MAURIZIO, *Piccoli oggetti sociali*, in *Locus solus. L'immaginario degli oggetti*, a cura di Franca Franchi, Milano, Mondadori, 2007

FONTANELLA LUIGI, *Il surrealismo italiano. Ricerche e letture*, Roma, Bulzoni editore, 1983

FROMM ERICH, *Avere o essere?*, Milano, Mondadori, 1977

FUSILLO MASSIMO, *Feticci. Letteratura, cinema, arti visive*, Bologna, Il Mulino, 2012

LINO GABELLONE, *L'oggetto surrealista. Il testo, la città, l'oggetto in Breton*, Torino, Einaudi, 1977

GIANFRANCESCHI FAUSTO, *L'Italia magica, ovvero il fantastico "italiano"*, in *Enciclopedia fantastica italiana : ventisette racconti da Leopardi a Moravia*, a cura di Lucio D'Arcangelo, Milano, Mondadori, 1993

GRANDELIS ALESSANDRA, «*L'importante è creare oggetti*». *Moravia "reinterpreta" Bontempelli*, in *Bontempelliano o plurimo? Il realismo magico negli anni di "900" e oltre*, a cura di Patrizia Farinelli, Atti della Giornata internazionale di studi (Lubiana 14 maggio 2013), Firenze, Le Lettere, 2016

LA CECLA FRANCO, VITONE LUCA, *Non è cosa: vita affettiva degli oggetti. Non siamo mai soli: oggetti e disegni*, Milano, Elèuthera, 1998

LA ROCCA FABIO e TRAMONTANA ANTONIO, *L'Immaginario e Gli Oggetti. Per Una Sociologia Della Superficie*, in «Im@Go», n. 13, anno VIII, luglio 2019

LUGNANI LUCIO, *Verità e disordine: il dispositivo dell'oggetto mediatore*, in *La narrazione fantastica*, Pisa, Nistri-Lischi, 1983

ORLANDO FRANCESCO, *Gli oggetti desueti della letteratura*, Torino, Einaudi, 1993

PUGLIA EZIO, *Il Fantastico e gli Oggetti del primo Novecento* [tesi di dottorato di ricerca in Italianistica, 24 Ciclo], Alma Mater Studiorum Università di Bologna, 2012

PUGLIA EZIO, *Verso un'archeologia tematica: lo sguardo delle cose*, in «Between», vol. IV, n. 7, maggio 2014

RECALCATI MASSIMO, *Oggetto e immagine*, in *Locus solus. L'immaginario degli oggetti*, a cura di Franca Franchi, Milano, Mondadori, 2007

RICCINI RAIMONDA, *Gli oggetti della letteratura*, Brescia, Editrice Morcelliana, 2017

SCARSELLA ALESSANDRO, *Del mondo, fuori. Ricerca del fantastico*, Venezia Mestre, Amos Edizioni, 2017

SCARSELLA ALESSANDRO, *Il fantastico nel mondo latino*, Milano, Biblion Edizioni, 2018, cap. IX e XI

SCARSELLA ALESSANDRO, *Profilo delle poetiche del fantastico*, in «La Rassegna della letteratura italiana», n. 90, 1986

BIBLIOGRAFIA CRITICA SU BUZZATI

AL KHOS MOUHIEDALIN, *Le fantastique dans l'in vraisemblable magique et transcendant*, in «Cahiers Dino Buzzati», n.7, 1986

ARSLAN ANTONIA, *Dino Buzzati tra fantastico e realistico*, Modena, Mucchi, 1993

ARSLAN ANTONIA, *Invito alla lettura di Buzzati*, Milano, Mursia, 1974

ATZORI FABIO e LAZZARIN STEFANO, *Come spiegare un Buzzati 'inesplicabile'. Lettura di Inesplicabile contegno di tre penne a sfera... (di Paolo Vita-Finzi)*, in «Studi Buzzatiani», n.16, 2011

BAUDRY ROBERT, *Buzzati e la tradition du merveilleux*, in «Cahiers Dino Buzzati», n.5, 1982

BERTOLDIN TIZIANA, *Tecnica, modernità e natura nell'immaginario di Dino Buzzati*, in «Studi Buzzatiani», n.5, 2000

BIONDI ALVARO, *Il tempo e l'evento. Dino Buzzati e l'«Italia Magica»*, Roma, Bulzoni Editore, 2010

BONIFAZI NEURO, *I mantelli di Buzzati e il «fantastico»*, in *Dino Buzzati*, Atti del convegno di Venezia, 3 e 4 novembre 1980, a cura di Alvise Fontanella, Firenze, L.S.Olschki editore, 1982

CASPAR MARIE-HÉLÈNE, *Le fantastique dans l'oeuvre narrative de Dino Buzzati*, in «Cahiers Dino Buzzati», n.8, 1991

CASPAR MARIE-HÉLÈNE, *Lectures de la nouvelle Le K*, in «Cahiers Dino Buzzati», n.5, 1982

COCHI CHRISTIANE, *La macchina nei racconti di Dino Buzzati*, in *Letteratura e industria*, atti del 15. Congresso A.I.S.L.L.I. : Torino, 15-19 maggio 1994, a cura di Giorgio Barbari Squarotti e Carlo Ossola, Firenze, L. S. Olschki, vol. 2, 1997

COGLITORE ROBERTA, *Le Pipe e gli Orsi, il Poema e i Miracoli: declinazioni del dispositivo letterario-pittorico nelle opere doppie di Buzzati*, in «Studi Buzzatiani», n.19, 2014

COMAR NICOLETTA, *Dino Buzzati. Catalogo dell'opera pittorica*, Mariano del Friuli, Edizioni della Laguna, 2006

CROTTI ILARIA, *Dino Buzzati*, Firenze, Il Castoro, 1977

DI STEFANO PAOLO, Prefazione in DINO BUZZATI, *Sessanta racconti*, Milano, Edizione Corriere della Sera, 2017

FRASSON ALBERTO, *Dino Buzzati*, Camposampiero, Edizioni del Noce, 1982

GAIBA CARLA, *La porta socchiusa. Il realismo di Dino Buzzati*, in «Intersezioni», anno XXI, n.2, agosto 2001

GEERTS WALTER, *Le metonimie di Buzzati*, in *Il pianeta Buzzati*, Atti del Convegno Internazionale Feltre e Belluno, 12-15 ottobre 1989, a cura di Nella Giannetto, Milano, Mondadori, 1992

GIANFRANCESCHI FAUSTO, *Dino Buzzati*, Torino, Borla Editore, 1967

GIANNETTO NELLA, *Il sudario delle caligini*, Firenze, Olschki Editore, 1996

JACOMUZZI STEFANO, *I primi racconti di Buzzati: il tempo dei messaggi*, in *Dino Buzzati*, Atti del convegno di Venezia, 3 e 4 novembre 1980, a cura di Alvisè Fontanella, Firenze, L.S.Olschki editore, 1982

KANDUTH ERIKA, *Appunti sull'arte della novella in Dino Buzzati*, in *Il pianeta Buzzati*, Atti del Convegno Internazionale Feltre e Belluno, 12-15 ottobre 1989, a cura di Nella Giannetto, Milano, Mondadori, 1992

LA BELLA CRISTINA, *Non è che una goccia, signori! L'allegoria in Dino Buzzati*, in: <https://lafrusta.net/non-e-che-una-goccia-signorilallegoria-in-dino-buzzati-di-cristina-la-bella-la-frusta-letteraria/>, 19/12/2020. Consultato il 15/05/2021

LAZZARIN STEFANO, *Fantasmî antichi e moderni. Tecnologia e perturbante in Buzzati e nella letteratura fantastica otto-novecentesca*, Pisa-Roma, Fabrizio Serra editore, 2008

LAZZARIN STEFANO, *Un topos del fantastico: la contiguità quotidiano/sinistro*, in *Figures de la crise et crises de la figuration dans l'oeuvre de Dino Buzzati*, sous la direction de Cristina Vignali, Chambéry, Université Savoie Mont Blanc, 2018

LUISE LEONARDO, *Il senso dell'essenzialità in Buzzati*, in «Cahiers Dino Buzzati», n.9, 1994

PALMIERI ROSSELLA, «Perdonatemi se sono venuto così. Non potevo fare a meno». *Il mantello di Buzzati tra racconto, dramma e opera lirica*, in «Mosaico», anno XIII, n. 143, 2015

PANAFIEU YVES, *Comment le regard sur la société contemporaine s'intègre-t-il dans les démarches créatrices de Buzzati?*, in «Cahiers Dino Buzzati», n.5, 1982

PAVAN LYDIA, *La sfida magica, surreale degli oggetti familiari in alcuni racconti di D. Buzzati*, in «Cahiers Dino Buzzati», n.9, 1994

PERUŠKO TATIANA, *La realtà deforme. La presenza del grottesco nei racconti di Dino Buzzati*, in «Studi Buzzatiani», n.2, 1997

PERUŠKO TATIANA, *La presenza e le forme dell'allegorismo nei racconti fantastici di Dino Buzzati*, in «Studia Romanica et Anglica Zagrabiensia», vol.41, 1996

POLESANA MARIA, *Buzzati e l'animazione degli oggetti: dai mobili alle automobili*, in «Studi Buzzatiani», n. 2, 1997

VELLO PIER MARIO, *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

SILVIA ZANGRANDI, *Alvaro Biondi, Il tempo e l'evento: Dino Buzzati e l'«Italia magica»*, in «Brumal. Revista de investigación sobre lo Fantástico», vol. I, n.º 1, 2013

BIBLIOGRAFIA CRITICA SU LANDOLFI

Landolfi libro per libro, a cura di Tarcisio Tarquini, Alatri, Hetea Editrice, 1988

Scuole segrete. Il Novecento italiano e Tommaso Landolfi, a cura di Andrea Cortellessa, Torino, Nino Aragno Editore, 2009

BELLOTTO SILVIA, *Tommaso Landolfi al di là del fantastico*, in *Metamorfosi del fantastico. Immaginazione e linguaggio nel racconto surreale italiano del Novecento*, Bologna, Pendragon, 2003

BERNABÒ SECCHI GRAZIELLA, *Invito alla lettura di Tommaso Landolfi*, Milano, Mursia, 1978

BO CARLO, *La scommessa di Landolfi*, Prefazione in TOMMASO LANDOLFI, *Opere*, vol. I, a cura di Idolina Landolfi, Milano, Rizzoli, 1991

BO CARLO, *Tommaso Landolfi*, Camposampiero, Edizioni del Noce, 1983

CALVINO ITALO, *L'esattezza e il caso*, in *Le più belle pagine di Tommaso Landolfi scelte da Italo Calvino*, Milano, Rizzoli, 1982

CARLINO MARCELLO, *Tommaso Landolfi*, in *Letteratura Italiana del Novecento*, vol. II, a cura di Nino Borsellino e Walter Pedullà, Milano, Rizzoli-Larousse, 2000

CENI ALESSANDRO, *La "sopra-realtà" di Tommaso Landolfi*, Firenze, Franco Cesati editore, 1986

CIRILLO SILVANA, *Le macchine celibi di Tommaso Landolfi*, in *Le lunazioni del cuore. Saggi su Tommaso Landolfi*, a cura di Idolina Landolfi, Firenze, La Nuova Italia, 1996

COSTA SIMONA, *Lo scacco epico di Tommaso Landolfi*, in *Tommaso Landolfi e il caleidoscopio delle forme*, a cura di Marcello Verdenelli e Eleonora Ercolani, Roma, Bulzoni, 2010

ERCOLANI ELEONORA, *Landolfi e l'elzeviro*, in *Tommaso Landolfi e il caleidoscopio delle forme*, a cura di Marcello Verdenelli e Eleonora Ercolani, Roma, Bulzoni, 2010

LANDOLFI IDOLINA, Introduzione a TOMMASO LANDOLFI, *Opere*, vol. II, a cura di Idolina Landolfi, Milano, Rizzoli, 1992

MARTIGNONI CLELIA, *Landolfi e la mobilità. Registri e strutture delle prime raccolte*, in «Strumenti critici», a. XVI, n. 1, gennaio 2001

PANDINI GIANCARLO, *Tommaso Landolfi*, Firenze, Il castoro, 1975

PAPINI MARIA CARLA, *L'altra faccia della luna*, in *Gli 'altrove' di Tommaso Landolfi*, a cura di Idolina Landolfi e Ernestina Pellegrini, Atti del convegno di Firenze del 4-5 dicembre 2001, Roma, Bulzoni Editore, 2004

PELLEGRINI ERNESTINA, *L'oscuro rovescio delle cose*, in *La «liquida vertigine»*, a cura di Idolina Landolfi, Atti delle giornate di studio su Tommaso Landolfi, 5-6 febbraio 1999, Città di Castello, Leo S. Olschki Editore, 2002

PRETE ANTONIO, *Luna nera*, in *Un linguaggio dell'anima*, a cura di Idolina Landolfi e Antonio Prete, Atti della giornata di studio su Tommaso Landolfi a Siena del 3 novembre 2004, San Cesario di Lecce, Manni Editori, 2006

ROMAGNOLI SERGIO, *Landolfi e il fantastico*, in *Le lunazioni del cuore. Saggi su Tommaso Landolfi*, a cura di Idolina Landolfi, Firenze, La Nuova Italia, 1996

STASI BEATRICE, *La lingua impossibile: il problema estetico «spaventosamente originale» del Dialogo dei massimi sistemi*, in «Chroniques italiennes», n. 81-82 (2-3/2008)

STASI BEATRICE, *Sotto il mantello di Gogol': l'antirealismo di Tommaso Landolfi*, in *La «liquida vertigine»*, a cura di Idolina Landolfi, Atti delle giornate di studio su Tommaso Landolfi, 5-6 febbraio 1999, Città di Castello, Leo S. Olschki Editore, 2002

TERRILE CRISTINA, *L'arte del possibile. Ethos e poetica nell'opera di Tommaso Landolfi*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2007

OPERE DI DINO BUZZATI PRESE IN ESAME

DINO BUZZATI, *I sette messaggeri*, Milano, Mondadori, 1984 (1942)

DINO BUZZATI, *Il crollo della Baliverna*, Verona, Mondadori, 1954

DINO BUZZATI, *La boutique del mistero*, Milano, Mondadori, 2001 (1968)

DINO BUZZATI, *Le notti difficili*, Milano, Mondadori, 1979 (1971)

DINO BUZZATI, *Una goccia e altri racconti*, a cura di Alberto Moro, Locarno, Armando Dadò editore, 1996

OPERE DI TOMMASO LANDOLFI PRESE IN ESAME

TOMMASO LANDOLFI, *Dialogo dei massimi sistemi*, a cura di Idolina Landolfi, Milano, Adelphi, 1996 (1937)

TOMMASO LANDOLFI, *Il Mar delle Blatte e altre storie*, a cura di Idolina Landolfi, Milano, Adelphi, 1997 (1939)

TOMMASO LANDOLFI, *La spada*, Milano, Rizzoli, 1976 (1942)

TOMMASO LANDOLFI, *Ombre*, a cura di Idolina Landolfi, Milano, Adelphi, 1994 (1954)

TOMMASO LANDOLFI, *In società*, Milano, Adelphi, 2006 (1962)

TOMMASO LANDOLFI, *Tre racconti*, Milano, Rizzoli, 1990 (1964)

TOMMASO LANDOLFI, *Racconti impossibili*, Firenze, Vallecchi, 1966

TOMMASO LANDOLFI, *Le labrene*, Milano, Rizzoli, 1974

TOMMASO LANDOLFI, *A caso*, Milano, Rizzoli, 1975

TOMMASO LANDOLFI, *Il gioco della torre*, Milano, Rizzoli, 1987