



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea in Filologia e Letteratura Italiana

Tesi di Laurea

—

Ca' Foscari
Dorsoduro 3246
30123 Venezia

Un «mondo candidamente stralunato» Fantastico e filosofia in Dino Buzzati

Relatore

Prof. Alberto Zava

Correlatori

Prof. Damiano Acciarino

Prof.ssa Alessandra Trevisan

Laureando

Daniele Bottacin

Matricola

867979

Anno Accademico

2022/2023

INDICE

INTRODUZIONE	4
CAPITOLO PRIMO	
DINO BUZZATI: STILE E PECULIARITÀ	9
I.1. L'elemento fiabesco e la ricorrenza del fantastico: matrici e realizzazioni	9
I.2. <i>Il Bestiario</i> : “mondi entro altri mondi” e animali come filo conduttore	18
I.3. Buzzati giornalista: dalla visione alla cronaca della realtà	27
I.4. Logico o insensato? Buzzati e Kafka: due visioni a confronto	38
CAPITOLO SECONDO	
I POLI DELL'ESISTENZA: TEOLOGIA E GNOSEOLOGIA	46
II.1. <i>Il deserto dei Tartari</i> : la dimensione del tempo e il senso dell'attesa	46
II.2. L'inconoscibilità nelle relazioni: <i>Un amore</i> e dintorni	54
II.3 <i>Il grande ritratto</i> : il futuro dell'umanità tra scienza, tecnologia e metempsicosi	63
II.4. <i>Sessanta racconti</i> : un testamento poetico	72
CAPITOLO TERZO	
I LUOGHI DI BUZZATI	83
III.1. Fragilità e solitudine: l'uomo e la montagna	83
III.2. La città: il fascino di un meccanismo perverso	91
III.3. Il deserto: un luogo metafisico	101

CONCLUSIONI	109
BIBLIOGRAFIA	114

INTRODUZIONE

L'elaborato si propone di ripercorrere analiticamente i romanzi, i racconti e una selezione di articoli di cronaca di Buzzati, soffermandosi con particolare attenzione su alcuni aspetti di pertinenza filosofica e introspettiva; particolare risalto verrà conferito quindi alla sfera gnoseologico-teologica e sociale – talvolta controverse, all'apparenza – ma presenti come 'filo conduttore' nel corso di tutte le fasi di vita e composizione buzzatiane.

Le scelte relative all'argomento e alla prospettiva critica si basano innanzitutto su una molteplicità di interessi: a un precoce riguardo per la dimensione psicologica (che ha orientato significativamente il percorso di studi) si è sommata una passione per l'ambito filosofico; una personale sensibilità per l'introspezione dunque, che è stata arricchita nel tempo inducendomi a riflessioni di carattere esistenziale; se inizialmente la mia attenzione poteva essere rivolta al fascino dell'inconscio, dell'imperscrutabilità delle matrici caratteriali o emotive di un singolo individuo (a cui ho dedicato anche l'approfondimento critico del corso triennale), gli studi filosofici sostenuti durante gli anni del liceo (e parzialmente anche in quelli universitari) mi hanno fornito un maggiore spettro d'indagine: l'evoluzione del dualismo tra oggettività e soggettività nel pensiero e nella letteratura, il rapporto tra soggetto e società e altri *topoi* simili sono diventati rapidamente un 'filtro' con cui analizzare la letteratura e tentare di comprendere al meglio la realtà circostante.

Ciò che maggiormente mi affascina e accomuna queste due branche è in assoluto il relativismo: nelle opinioni, nell'interpretabilità di fatti o comportamenti, nell'effettiva impossibilità (in alcune circostanze) di poter giungere a dati oggettivi o elementi fondanti, inconfutabili; aspetti che, chiaramente, sono strettamente correlati alla percezione e alla memoria individuale.

È doveroso specificare, oltre agli interessi individuali, un altro fattore di rilievo e indubbio peso specifico nell'economia delle valutazioni effettuate: il percorso di studi sostenuto nei due anni di magistrale ha consentito un arricchimento del bagaglio culturale e una maturazione sul piano dell'autoconsapevolezza; questi elementi rendono la narrativa buzzatiana una scelta ben ponderata e finalizzata a conferire un reale compimento alla conclusione del percorso.

Diversi sono stati i corsi significativi per l'arricchimento delle conoscenze: in particolare, è corretto menzionare "Letteratura e giornalismo" e "Metodologie della critica letteraria"; possono essere definite come esperienze significativamente formative e funzionali, i cui strumenti consentono un approccio analitico, critico e metodologico adeguato; com'è comprensibile, la capacità di individuare tratti giornalistici nelle scritture prosastiche, caratteri romanzeschi negli articoli di cronaca ha creato i presupposti per una lettura molto più consapevole; un ulteriore presupposto metodologico è rappresentato dalla più puntuale conoscenza degli influssi esercitati dalle correnti filosofiche in letteratura.¹

In seguito a una rassegna di potenziali autori assumibili dunque, non stupirà il fatto che abbia optato per Dino Buzzati: oltre alle coordinate storico-culturali (il Novecento è

¹ Alludo, per l'appunto, al corso di *Metodologie della critica letteraria* ma anche a *Letteratura italiana contemporanea*; approfondire i riverberi letterari del Postmodernismo si è rivelato uno studio assolutamente propedeutico.

forse il secolo più ricco di spunti, da questo punto di vista), la molteplicità degli spunti associabili alla dimensione esistenziale è autoevidente.

In una prima istanza, la figura dell'autore sarà introdotta recuperandone schematicamente alcune peculiarità stilistiche, frutto di un'attività che ne ha immancabilmente influenzato lo stile letterario; dopo aver tracciato le matrici culturali, gli schemi ricorrenti e i paradigmi compositivi, risulterà naturale il passaggio a una trattazione più puntuale dei *leitmotiv* e delle evidenze manifestazioni letterarie, a testimonianza di contiguità o difformità rispetto a pensatori come Kant, Hegel, Nietzsche o Pascal.

Fulcri tematici dello studio saranno nella fase seguente il tema dell'inconoscibilità umana – caro a Buzzati durante tutta la vita –, dell'eterno dubbio legato all'esistenza divina, i limiti gnoseologici riscontrati dall'uomo e la plurisecolare diatriba sulle reali possibilità di superamento delle “Colonne d'Ercole”; non mancherà il riguardo anche nei confronti del futuro visto come elemento di potenzialità e rischio di degenerazione, al di là di un personale disinteresse.

Un secondo snodo della trattazione verterà principalmente su aspetti socio-antropologici: dalla prospettiva individuale che caratterizza il *Deserto dei Tartari* si passerà quindi a riflessioni riguardanti la sfera collettiva; l'inconoscibilità verrà approfondita in funzione alle relazioni sentimentali e umane in genere.

In una terza istanza verranno approfonditi – in virtù di *leitmotiv*, ma anche nei termini di esperienze di vita vissuta – i luoghi ricorrenti nei diversi periodi compositivi dell'autore: montagna, città e deserto non rappresentano soltanto meri artifici letterari utili, propedeutici allo sviluppo di trame narrative ma si rendono portatori di ulteriori significati intrinseci – talvolta allegorici – che riconducono costantemente a una medesima, coerente visione dell'umanità e del ruolo da essa ricoperto in senso esistenziale.

I luoghi di Buzzati veicolano tratti propri dell'esperienza umana e, in una certa misura, ne divengono rappresentazione dell'interiorità: la montagna verrà approfondita in virtù di *locus amoenus*, luogo simbolo di un tempo felice e lontano (l'infanzia) ma al contempo detentrica di sacralità, di un sapere ancestrale concesso e condiviso da pochi; la città, antitetivamente, come specchio della nuova società capitalista in cui si annidano nevrosi, mostri e contraddizioni; del deserto infine, si analizzerà il valore trascendente e spirituale; Paradiso, Purgatorio e Inferno non incarnano un luogo fisico in senso stretto, sono piuttosto due dimensioni concrete che permeano la condizione del presente, la percezione umana dello stesso e l'enorme valore di cui viene rivestita l'attesa.

Ritengo opportuna una precisazione in merito alla sfera giornalistica, che ho scelto di includere: nonostante la possibilità di dedicarmi soltanto ai racconti o ai romanzi (che sarebbero stati potenzialmente sufficienti alle tesi da sostenere) ho valutato conveniente proporre una selezione; sono consapevole del fatto che quelli da me affrontati non siano gli unici spunti esistenziali rinvenibili nel giornalismo buzzatiano, ma l'intento era quello di riprovare una continuità di pensiero, elementi e temi che si svincola dai singoli generi scrittori.

Da un punto di vista metodologico, l'elaborato si baserà principalmente sulla lettura selettiva e sull'analisi comparativa; quest'ultima appare necessaria per confrontare criticamente la visione buzzatiana con quella di altri autori (si veda in particolare I.4) o per una migliore sottolineatura di affinità e divergenze concettuali.

Per tutte le fasi della trattazione mi sono avvalso in particolare dei *Dialoghi con Yves Panafieu* (splendida intervista concessa al critico francese, che a mio avviso esplica in maniera ineguagliabile gli ideali dell'autore) e dei saggi offerti da alcuni tra i critici maggiormente dediti alla materia, tra cui Fausto Gianfranceschi, Patrizia dalla Rosa, Ilaria

Crotti, Silvia Zangrandi e Lorenzo Viganò; cito soltanto questi per dovere di sintesi, sperando di non fare un torto a tutti gli altri studiosi.

L'obiettivo che la stesura di questo elaborato è proporre un'approfondita rilettura critica della narrativa buzzatiana con particolare riguardo alla prospettiva filosofica, senza sfociare in una riduzione della figura stessa; è mia intenzione inoltre dimostrare come, nonostante le apparenze o le smentite di rito (di cui tratto in II.4) la materia ontologica, gnoseologica e teologica sia assolutamente pregnante nella scrittura di Buzzati.

CAPITOLO PRIMO

DINO BUZZATI: STILE E PECULIARITÀ

I.1. L'elemento fiabesco e la ricorrenza del fantastico: matrici e realizzazioni

I primi decenni del Novecento rappresentano un importante momento di svolta nel processo di produzione culturale; avvenimenti rilevanti ai fini dello sviluppo tecnologico, culturale e sociale si sono susseguiti, investendo inevitabilmente anche l'ambito letterario: lo svelamento del mondo psichico legato agli studi freudiani, e lo sviluppo delle avanguardie artistiche; l'avvento del "Secolo breve" di hobsbawmiana memoria, con il mutamento nella percezione storica che ne è derivato; il graduale passaggio da una dominante epistemologica a una ontologica, con l'incombere, alla fine degli anni Cinquanta, del postmodernismo; risultano pienamente giustificate le ben note istanze di cambiamento che hanno investito l'assetto culturale italiano ed europeo, nel corso di un settantennio estremamente brulicante e fervido.

Quello novecentesco è un mondo caotico, preda di un progresso tecnologico a tratti così inarrestabile da assumere i connotati dell'inquietudine e della degenerazione; si tratta di un clima culturale – qui descritto soltanto sommariamente – che ha inevitabilmente investito tutte le modalità di rappresentazione della realtà, 'inghiottendo' tutto ciò che aveva caratterizzato le visioni e i canoni di ascendenza ottocentesca.

Il presente studio muove quindi da queste premesse per accingersi a un'approfondita analisi della figura e dell'opera buzzatiana; una figura che potrà essere delineata più coerentemente secondo un percorso critico ben definito dopo aver proposto un'adeguata contestualizzazione.

Non ci si dedicherà a una digressione puntuale (e potenzialmente dispersiva) in merito a tutti i moti d'innovazione sospinti dal 'vento' novecentesco nei generi letterari; con approccio schematico e sintetico, verranno ripresi soltanto alcuni elementi ritenuti funzionali a questa prima sezione, o a istanze d'analisi successive.

La figura di Dino Buzzati appare realmente sfuggente a descrizioni risolte e catalogazioni teoriche: autore poliedrico, dopo un periodo giovanile dedito a studi giurisprudenziali realizza precocemente la propria versatile natura artistica; per poche personalità si potrebbe sostenere, così come è ragionevole asserire riguardo l'autore bellunese, la presenza di un'innata vocazione per la rappresentazione in tutte le declinazioni che essa può investire; impegnato tanto sul piano letterario quanto su quello giornalistico (settore in cui dimostra la propria versatilità, nonostante si dedichi principalmente alla cronaca nera);¹ pittore appassionato mai realmente valorizzato dalla critica, romanziere nel corso di alcune fasi di vita e prolifico produttore di racconti (spesso di carattere fantastico) per la maggior parte della propria esistenza; è evidente come una materia così vasta, densa di sfaccettature e conseguentemente ricca di potenziali spunti, necessiti di uno sviluppo organico e graduale per giungere a un'adeguata compiutezza.

Sugli aspetti più tecnici riguardanti la sfera giornalistica e quelli legati all'attività pittorica cui si è accennato, verranno dedicate apposite sezioni d'approfondimento in

¹ Cfr. CLOTILDE BERTONI, *Letteratura e giornalismo*, Roma, Carocci Editore, 2015; l'autrice ripercorre l'evoluzione dei *faits divers*, sottolineandone la natura sensazionalistica e la funzionalità ai riadattamenti romanzeschi.

seguito; il primo snodo di riflessione riguarda il carattere “fantastico”, vero cardine e colonna portante di tutta la produzione buzzatiana.

Con un primo sguardo d’insieme rivolto alla tradizione antecedente all’autore si riscontra che, nel panorama letterario ottocentesco, gli scapigliati ricoprono un ruolo secondario e defilato rispetto alle principali correnti del periodo;² il filone fantastico che prende vita non assume le proporzioni (la Scapigliatura non raggiunge mai lo statuto di movimento letterario coerente e organizzato) e una coincidenza tematica con i corrispettivi europei.³

Una discrepanza di cui, tuttavia, l’ambiente letterario novecentesco dimostra precocemente di avere contezza, con sguardo lucido e oggettivo: da Papini a Calvino passando per Landolfi, sono diverse le prese di posizione illustri a testimonianza di una grande consapevolezza.

Si tratta di una reazione unitaria e omogenea che si articola in un arco temporale di circa trent’anni e a cui lo stesso Buzzati, con toni espliciti, collabora attivamente; Calvino già nella sezione introduttiva di *Racconti fantastici dell’Ottocento*⁴ specifica: «Ho lasciato da parte gli autori italiani perché non mi piaceva farli figurare solo per obbligo di presenza», e sulla stessa linea ideologica si schiera il bellunese: «Nella letteratura italiana non c’è niente di fantastico».⁵

Riguardo l’appartenenza o meno dell’opera di Buzzati al fantastico ci sono evidentemente pochi dubbi; senza sviscerare la diatriba teorica sulla canonizzazione del

² Mi riferisco ad esempio all’Estetismo.

³ Faccio riferimento principalmente ai connotati che il fantastico assume nel romanzo *Fosca* (1869) di Igino Ugo Tarchetti, o alle novelle di Arrigo Boito.

⁴ STEFANO LAZZARIN, *Fantasma antichi e moderni: tecnologia e perturbante in Buzzati e nella letteratura fantastica otto-novecentesca*, Pisa-Roma, Fabrizio Serra editore, 2008, p. 25.

⁵ *Ibidem*.

genere, è sufficiente recuperare alcuni solidi, inconfutabili elementi: la predilezione per racconti di breve durata, «eventi che mettono in crisi la coerenza del nostro universo: eventi inesplicabili, sconcertanti e spaventosi perché, se fossero veri, farebbero esplodere il “paradigma di realtà”»;⁶ rappresentazioni a tinte surreali, mondi capaci di ospitare altri mondi in cui si assiste a una brusca sovversione delle leggi antropocentriche istituite dal genere umano; specie dotate di tradizioni e culture proprie, danni all’uomo apparentemente inesplicabili in una disperata ricerca di riscatto animale da secoli di ingiustizie e soprusi, con toni nostalgici riferiti a uno *status quo* originario che appare sempre più irrecuperabile; ambientazioni cittadine surreali e alienanti, decenni di produzione prosastica prevalentemente breve, inizialmente pubblicata su giornale e successivamente riorganizzata più volte in raccolte di racconti.

Se è vero che non può bastare una città intimorita dalla leggenda metropolitana di un lupo che non si palesa mai per accostare questa narrativa al più cupo fantastico ottocentesco⁷ (né tantomeno *alla ghost story* britannica) è altrettanto vero che flora e fauna forestali antropomorfizzate e dotate di memoria storica propria sono da considerarsi sufficienti per catalogare gli scritti dell’autore come affini e attinenti al fantastico da un punto di vista canonico e stilistico.

È proprio la spiccata e istintiva vocazione per il mondo animale a risaltare come uno degli aspetti tematici particolarmente degni di nota in Buzzati: al di là della trasversalità cronologica del tratto, che si presenta con costanza metodica dagli anni giovanili fino alla fase più matura, ciò che sorprende maggiormente è la capacità di conferire o restituire dignità esistenziale a ogni specie, senza rinunciare a riportarne i lati più biechi e cinici con

⁶ Ivi, p. 22.

⁷ DINO BUZZATI, *Bestiario*, a cura di Claudio Marabini, Milano, Mondadori editore, 1991, pp. 71-75.

accuratezza terminologica pienamente scientifica; un'attenzione umana e un riguardo letterario che consentono di annoverarlo fra i più accurati eredi della lezione favolistica esopiana.

È vero infatti che l'autore non rappresenta un caso isolato, e sono diverse le figure così dedite alla rappresentazione animale: si pensi a Tozzi o ancor meglio a Moravia e Calvino, solamente considerando il panorama novecentesco; è altrettanto indubitabile che la centralità, la scientificità descrittiva e i connotati favolistici raggiunti nel *Segreto del Bosco Vecchio* o in moltissimi racconti (che confluiranno successivamente nel *Bestiario*) rendono la prosa buzzatiana uno dei migliori manifesti del riammodernamento del fantastico.

Come fa notare Ilaria Crotti, è «facilmente individuabile [...] nel *Segreto*, tutto il repertorio favolistico classico e nordico da Grimm a Andersen [...] il bestiario fantastico di Buzzati, in questo secondo romanzo, è di ascendenza prettamente classica ed esopiana»;⁸ un amore incondizionato per la natura nelle sue manifestazioni, una dichiarazione di intimo rispetto e un costernato grido di denuncia che, tuttavia, non sfocia mai in un composito e strutturato messaggio politico ma si limita piuttosto a triste constatazione, dovizioso atto di cronaca, espressione di una precisa visione sociale ed esplicito impegno individuale.

L'elemento fiabesco si manifesta fin dagli esordi letterari: in *Barnabo delle montagne* non è presente l'atmosfera rarefatta, surreale, quel "realismo magico" che caratterizza invece il *Segreto* e molti racconti successivi; in entrambi però, sono già rintracciabili quei motivi fantastici che rendono l'autore così riconoscibile: la ricorrenza di parole-simbolo investite di valori emblematici e doppi significati,⁹ la comparsa di schemi oppositivi (spesso di matrice toponomastica) e l'affermazione di un paradigma di

⁸ ILARIA CROTTI, *Dino Buzzati*, Firenze, La nuova Italia, 1977, p. 19.

⁹ Ivi, p. 9.

autodeterminazione, dialetticamente articolato con un susseguirsi di attese, momenti di rimpianto o vergogna, astensione, rinnovato desiderio di agire per modificare uno *status quo*, finale raggiungimento di una disillusa consapevolezza esistenziale.

Così, le inquietudini che pervadono il cuore del romanzo vengono soppiantate da una sospirata serenità:

Bàrnabo, rimasto impietrito dietro al macigno, ora sente un tremito che gli scuote tutto il corpo. Il pericolo è cessato ma lui non ha il coraggio di farsi avanti. Vigliaccio, ecco cosa è stato, vigliacco. Si fa indietro adagio adagio, perché i due compagni non lo possano vedere, rifà cautamente il cammino percorso [...] nessuno saprà quello che ha fatto. Gira per ore nel bosco senza trovare requie, tormentandosi col ricordo, domandandosi perché ha avuto tanta paura, senza capire bene.¹⁰

Successivamente, invece, il protagonista giunge al compimento della parabola catartica ed esistenziale che sarà propria anche di Giovanni Drogo soltanto sette anni più tardi; la contemplazione e accettazione della propria finitezza e del confluire di questa nella morte inducono un atteso stato di distensione emotiva:

La morte no, non se l'aspetta, se ne sente assolutamente sicuro. Sarà invece la sua vittoria [...]. Ora Bàrnabo sorride, il suo dito ha toccato il grilletto, ha sentito che il ferro è freddo [...]. I minuti non passano mai [...]. Stavolta non è per paura, ma qualcosa si è davvero fermato, qualcosa è rimasto indietro insieme con la fuga del tempo. [...] Si sente un'aria felice, tra le crode inondate di sole. [...] Eppure Bàrnabo, immobile, pensa a quante inutili pene gli hanno riempito la vita.¹¹

¹⁰ D. BUZZATI, *Bàrnabo delle montagne*, in *Bàrnabo delle montagne; Il Segreto del Bosco Vecchio: romanzi*, Milano, Mondadori editore, 1979, p. 50.

¹¹ Ivi, pp. 97-98.

Quanto alla componente ambigua della narrazione, è evincibile dalla lettura dei primi due romanzi una linea di continuità: le parole-simbolo si ripetono con grande assiduità, sostenendo in ogni pagina il processo di reificazione e identificazione di alcuni componenti; è il caso del vento e della cornacchia nel *Barnabo*, e nuovamente del vento nel *Segreto*: termini che legano con costanza la narrazione e veicolano, simboleggiano una certa condizione.

La matrice classica e specificamente esopiana non risalta così esplicitamente in ogni romanzo o racconto; talvolta prevalgono motivi più cupi e inquietanti legati al “mistero”, all’imprevedibilità e imperscrutabilità del mondo animale, di cui si disquisirà più compiutamente nel sotto-capitolo successivo; in certi altri racconti invece, il clima moraleggiante del favolista greco riecheggia con chiarezza: è il caso di *Le aquile*, pubblicato sul «Corriere della Sera» il 22 luglio 1951:¹² può certamente essere assunto come caso emblematico.

In molti racconti buzzatiani si riscontra trasversalmente come *leitmotiv* la sovversione dell’ordine naturale antropocentrico espressa in potenza, le molte evoluzioni storiche e antropologico-naturali che sarebbero state possibili se l’uomo non avesse sviluppato biologicamente la razionalità.

I mondi fantastici del *Bestiario* narrano rapporti di forza del tutto differenti rispetto a quello odierni, percepiti come logici e assodati dagli umani: si ritrovano specie in possesso di una memoria storica e di una tradizione orale, presenza ricorrente di riflessioni etiche elaborate dagli animali stessi; rimpianto, infine, per “ciò che sarebbe potuto accadere e non è accaduto”, pentimento per non aver avuto il cinismo di interrompere la riproduzione degli

¹² D. BUZZATI, *Bestiario*, cit., pp. 89-94.

uomini nel momento in cui sarebbe stato possibile farlo; amarezza per le conseguenze derivate, con una degenerazione annunciata; presenza di una morale sottintesa e nemmeno così implicita, ovvero rivelazione della totale inadeguatezza del genere umano nel rapportarsi correttamente con gli altri elementi del creato; in questo caso come in altri analoghi, si concretizza il riammodernamento esopiano:

Ora sono passati più di tremila anni, io sono un esemplare da museo, e può anche darsi che non muoia più. Nel frattempo, se ne ho viste! Gli uomini hanno invaso il mondo [...], massacrato le altre bestie [...]. Essi hanno tolto ad una ad una le cose che facevano gradito questo mondo, e non si fermano mai [...]. La pace, la solitudine, il silenzio se ne sono dunque andati [...]. Ma penso sempre a quel lontano giorno.¹³

Quanto alla matrice e componente più propriamente “fantastica” – spesso legata alla presenza del “perturbante” – si deve prescindere ancora una volta dalla singola raccolta di racconti: merita di essere menzionato l’episodio relativo alle icneumoni, o ancora il rabbioso risentimento dimostrato da un topo nei confronti di Benvenuto, da una gazza rivolgendosi al colonnello Procolo ne *Il Segreto*; il lettore modello¹⁴ – che al momento della scarpa lanciata da Benvenuto si è pienamente calato nelle logiche e dinamiche che sospingono i rapporti uomo-animale – prova un sentimento di intima vergogna, ripugnanza, vergogna per un atto violento e deplorabile di cui non ha alcuna colpa, ma semplicemente è accaduto; in

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ Faccio riferimento alla teoria della ricezione, esplicitata da Eco in *Sei passeggiate nei boschi narrativi*: Harvard University, Norton lectures 1992-1993, Milano, edizioni tascabili Bompiani, 2005.

Distingue i diversi atteggiamenti con cui può essere condotta la lettura: un individuo che non rispetti il patto narrativo non attribuirebbe carattere di verosimiglianza a specie animali con la facoltà di parola, o intenti in azioni palesemente antropomorfizzate; la condizione necessaria – che deve verificarsi già in principio di lettura – è l’accettazione del patto stesso da parte del lettore, che diviene quindi modello; soltanto nel momento in cui egli accetta di assumere come verosimili i fatti che vengono narrati è predisposto a comprenderne a fondo il senso e i messaggi.

concomitanza, viene investito dalla stessa velata soggezione nei confronti della bestia che ha caratterizzato Buzzati per tutta la vita.

Degno di analisi per altre ragioni – più attinenti alla natura giornalistica, che sarà oggetto del terzo sotto-capitolo – è l’episodio del sopracitato attacco ai lombrichi, operato dalle icneumoni: in questa circostanza il lettore modello non viene investito da un diretto senso di colpa, col passaggio da una dicotomia uomo-animale ad animale-animale; permane un senso di ripugnanza e subentra la percezione di essere impotenti, dinanzi alla più “naturale” e quotidiana delle concretizzazioni darwiniane.

L’assalto viene descritto con precisione scientifica e scabrosa, illustrando un classico episodio di sopravvento fisico di una classe su un’altra, restituendone dunque l’orrore e, in una certa misura, il fascino perverso per un processo ineluttabile: l’esternazione, in altri termini, di quel “mistero” animalesco denunciato dall’autore.

Si legge nel *Segreto*:

Era giunta l’espiazione. I figli di icneumone si ridestavano; passatasi una parola d’ordine, irrompevano all’esterno, spaccando l’involucro del bruco. E questi, squarciato, moriva. Scoppi di urla strazianti si alzarono [...] la larva, ormai condannata, veniva abbandonata dai compagni che non sopportavano l’atroce visione; se ne rimaneva sola ad aspettare la fuoriuscita dei vermiciattoli, il mortale supplizio.¹⁵

Un ulteriore elemento di pertinenza fantastico-fiabesca dal valore paradigmatico rintracciabile in molte circostanze della prosa buzzatiana è l’*Unheimliche*, ovvero il “perturbante” propriamente inteso; ne *Il Perturbante* – saggio del 1919 – Freud esplica il concetto in questi termini:

¹⁵ D. BUZZATI, *Il Segreto del Bosco Vecchio*, in *Barnabo delle montagne; Il Segreto del Bosco Vecchio: romanzi*, cit., p. 195.

Nel caso del perturbante proveniente da complessi infantili il problema della realtà materiale non si pone affatto, il suo posto è occupato dalla realtà psichica. Si tratta dell'effettiva rimozione di un contenuto e del ritorno di ciò che è stato rimosso, non dell'abolizione della *credenza nella realtà* di questo contenuto.¹⁶

In seguito a un'accurata digressione etimologica sul termine tedesco, *Unheimliche*, lo psicanalista descrive lo stesso come un sentimento raggiungibile solo in virtù di un "superamento" di natura dialettica, capace di conferire valore catartico a una determinata esperienza vissuta; una catarsi tutt'altro che isolata nelle trame dell'autore, a partire dallo stesso *Barnabo* passando (con le dovute differenze) per *Un amore* e giungendo a *Il Deserto dei Tartari*, romanzo che sarà sviscerato nelle proprie componenti filosofiche nel secondo capitolo.

I.2. *Il Bestiario*: "mondi entro altri mondi" e animali come filo conduttore

Prendendo in considerazione Buzzati, buona parte della critica letteraria si è espressa concorde nel ritenerne la prosa un *corpus* sostanzialmente unitario;¹⁷ nonostante l'assenza di una chiara unanimità, è comunque possibile trattare l'autore da una prospettiva diacronica e trasversale sulla base di alcuni tratti: si è già accennato alla presenza di un paradigma dialettico di autoaffermazione, ad esempio, e di un bestiario che non scompare dalle trame di romanzi e racconti, salvo rare eccezioni.

¹⁶ SIGMUND FREUD, *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio*, trad. it. di Silvano Daniele, Torino, Bollati Boringhieri editore, 1991, (1919), pp. 269-307.

¹⁷ Mi riferisco, ad esempio, alla posizione espressa in merito da Ilaria Crotti, o Fausto Gianfranceschi.

Buzzati rappresenta un'ulteriore e importante tessera da annoverare nel millenario mosaico di rappresentazione animale in letteratura: non è funzionale al taglio critico che qui si vuole proporre un recupero trasversale di testi esemplari per ogni epoca; ci si limiterà a una panoramica contestualizzazione, propedeutica ad alcuni capillari spunti d'analisi.

Il *Bestiario* è da considerarsi un *unicum* nel panorama novecentesco; l'autore si colloca in una schiera novecentesca che procede al recupero e alla declinazione delle specie animali nelle opere letterarie, ma si tratta di un *leitmotiv* che in pochi altri autori raggiunge un peso specifico paragonabile; l'accostamento più istintivo e dovuto è sicuramente relativo a Tommaso Landolfi e Alberto Moravia.¹⁸

Risultano logici e coerenti i riferimenti alla formica argentina, al coniglio e ai gatti di *Marcovaldo* o al gorilla di *Palomar* nella prosa calviniana, diverso il caso di *Bestie* in Tozzi: per ovvie ragioni cronologiche, egli risente maggiormente – rispetto ai sopra citati – del clima culturale freudiano; il fattore predominante è dunque di matrice più introspettiva e psichica, delineata con tinte espressioniste.

La raccolta postuma – pur estremamente ricca di elementi, analizzabili sotto il profilo giornalistico o prosastico – è da considerarsi paradossalmente riduttiva: essa non comprende gazze, topi, lombrichi e icneumoni del *Segreto*, né gli orsi della *Famosa invasione*, né il vasto campionario offerto da *Siamo spiacenti di...*; pure ne *Il grande ritratto* si può sostenere che compaia un animale, seppur non nell'accezione tradizionale e canonica intesa dall'autore: l'enorme congegno tecnologico denominato “Numero Uno” viene descritto con le stigmate delle specie, e ricopre una funzione narrativa almeno parzialmente analoga in virtù di quel “mistero”, di quel “che c'è dentro, che non sappiamo”.

¹⁸ Mi riferisco principalmente a *Storie dalla Preistoria* (Milano, Bompiani, 2017) nel caso di Moravia, e al *corpus* di racconti fantastici nell'opera landolfiana.

Non pretendo in questa circostanza di offrire un campionario esaustivo dell'universo delle specie proposto da Buzzati nei romanzi e negli oltre cento racconti; ammetto pure di essermi imbattuto – nel corso delle analisi – in un'evidente difficoltà di selezione: una difficoltà, questa, legata proprio al potenziale infinito di ogni racconto; così come potrebbe accadere svoltando a ogni vicolo delle città moderne in cui ci si imbatte durante le letture, allo stesso modo mi sono sentito leggendo, di volta in volta, una riga o una pagina seguente; se è vero che una simile ricchezza di spunti è indubbia fonte di piacere nell'approfondimento dei temi, è altrettanto palese che ciò induca a un dovere di selezione funzionale; mi limiterò pertanto a riproporre soltanto alcuni racconti o elementi che ritengo coerenti.

Riprenderei innanzitutto le parole con cui Claudio Marabini esprime, in prefazione all'opera, l'esemplare omogeneità di commistione dei generi raggiunta dall'autore bellunese:

Narrativa e giornalismo in Buzzati, come in altri della sua generazione, non sono separabili. [...] I suoi animali, visti assieme come un vero e proprio mondo – il suo mondo degli animali – aggiungono una carta affascinante al suo mazzo e offrono alla critica un altro motivo d'intelligenza.¹⁹

Si comprenderà, sulla base di queste premesse, anche la scelta tematica di continuità adottata: attività letteraria e cronachistica si amalgamano assiduamente e gli animali rappresentano certamente un solido tema di congiunzione tra le due sfere.

L'universo etologico risulta di particolare interesse per questo studio proprio per la propedeuticità che ha in dote, per il peso specifico che riveste per quel materiale letterario “sostanzialmente omogeneo” a cui si è accennato in apertura di sotto-capitolo; non sarebbe

¹⁹ C. MARABINI, *Introduzione*, in *Dino Buzzati: Bestiario*, cit., p. 13.

coerente approfondire gli aspetti di natura più filosofica – di per sé estremamente densi e significativi – senza aver illustrato preliminarmente in che modalità le specie concorrano alla composizione, alla sussistenza di una determinata visione del reale.

Il campionario faunistico è certamente vasto e trasversale, ma ne ripercorrerò la presenza soltanto in alcuni racconti o articoli di giornale: è tendenzialmente cronaca l'insoddisfazione nei confronti dell'antropocentrismo, e non tutti gli estratti considerabili ne darebbero uguale riscontro; la concezione di un genere umano come centro assoluto dell'universo emerge come visione irrazionale, infondata e costellata di episodi di scientifica violenza che fanno capo alla totale mancanza di un regolatore cosmico.

È seguendo questi principi che gli esemplari tradizionalmente ritenuti dall'uomo più abietti e disgustosi diventano gradualmente protagonisti della sua narrativa: si pensi al *Falstaff della fauna*²⁰ a *Le mosche*, *Una mosca resistente*, o ancora a *I topi* e *Il Colombre*: il lettore si imbatte in rospi, mosche, roditori accomunati dal fatto di essere «vittime delle false credenze che li riguardano, ma soprattutto sono l'epitome dell'incapacità umana di relazionarsi costruttivamente con la propria parte sommersa».²¹

Si legge ad esempio in *Una mosca resistente*:

Una mosca? Dopo tutto quello che era stato fatto per estirparle dalla faccia della terra? Oltre al resto, ne avevamo perso l'abitudine. Da molto tempo infatti – due anni? tre anni? mosche qui da noi non se ne vedevano più. Una superstite, evidentemente, una eccezione. Ma noiosa, tenacissima, con un gusto raffinato del dispetto.²²

²⁰ *Vita e amori del cavalier rospo*. *Il Falstaff della fauna* fu peraltro il primo elzeviro scritto da Buzzati per il «Corriere della Sera», in data 27 marzo 1933.

²¹ MARIALUIGIA SIPIONE, *Sdraiarsi fra gli animali per salvarsi: Il Bestiario di Dino Buzzati*, in *La detection della critica: Studi in onore di Ilaria Crotti*, a cura di Ricciarda Ricorda e Alberto Zava, Venezia, Edizioni Ca' Foscari, 2020, p. 259.

²² D. BUZZATI, *Bestiario*, cit., p. 113.

O ancora, toni simili sono ravvisabili in *Le mosche*:

Si cominciò in una casa di campagna. Le mosche erano nuvole, là dentro, non si riusciva quasi a respirare. Un assistente consegnò al dottor Schulte un barattolino. Il dottor Schulte premette una specie di bottone, dal barattolo uscì un lungo spruzzo. “E adesso?” chiese il Liguori. L’altro mostrò l’orologio: “Tre minuti”. Poi fece segno di tacere. Ed ecco il ronzio si spense, poi si udì un fitto ticchettio [...]. Era la pioggia delle mosche morte.²³

Un’ancestrale e infondata presunzione di superiorità, una pretesa del dono della vita che non si limita a se stessa dopo aver già ricevuto, ma degenera in un macabro sadismo selettivo; se è vero che non ha senso esigere il dominio biologico, ancor meno senso può avere impugnarlo con la forza ai danni di alcune specie piuttosto che altre, come vedremo a breve.

È interessante, da questo punto di vista, anche il caso di *Silenzioso dramma alla dogana di Milano*: nel racconto, il canguro muore all’interno di un vano merci non a causa della mancanza di viveri, ma per via della solitudine, dell’abbandono, dell’innaturale costrizione a cui è sottoposto.

Ho citato questi tre esempi perché particolarmente probanti di una sensibilità descrittiva e umana estremamente limpida e cruda, a tratti difficile da sostenere alla lettura per chiunque si possa riconoscere, in percentuali variabili e naturalmente soggettive, nell’enorme universo delle contraddizioni quotidiane messe in scena dall’essere umano, che l’autore riesce a restituire con estrema efficacia.

²³ Ivi, pp. 84-85.

In Buzzati, la percezione emotiva (e quasi fisica si potrebbe sostenere, per la capacità di ricercare i termini e trasmettere il *pathos*) delle sofferenze animali²⁴ giunge sino alle corde più profonde dell'interiorità: dimostra esemplare capacità di autoanalisi e onestà intellettuale,²⁵ virtù che dovrebbero essere coltivate da ogni uomo al di là di una soggettiva predisposizione, o sensibilità ai temi.

Elisa Martinez Garrido nelle sue *Riflessioni critiche sul dolore* pone l'accento proprio su questa spiccata capacità di cogliere le sofferenze dell'alterità, giungendo a farsene carico emotivamente ed eticamente:

La fantasia e l'affettività, unite alle interrogazioni che la morte pone in ogni uomo, si fondono quindi, in Buzzati, con la difesa della vita, con un'intensa passione verso la natura e con una più intensa compassione verso gli esseri più deboli, in particolare i vecchi e gli animali.²⁶

In una moltitudine di racconti e articoli di cronaca, gli atti di denuncia portati alla visione dei lettori sono tutt'altro che casi isolati: talvolta – come si è visto in precedenza – il fantastico e il patto narrativo diventano strumenti indispensabili per dare voce a chi biologicamente non ne ha, e consentire l'immedesimazione; in altre circostanze, si serve di una sottilissima forma di ironia per sottolineare gli aspetti più riprovevoli e cinici del nuovo mondo capitalista; è il caso ad esempio de *L'esperimento* e *L'Uccisione del drago*: si pongano a confronto le rispettive manifestazioni di indifferenza:

²⁴ D. BUZZATI, *Un autoritratto: dialoghi con Yves Panafieu*, Parigi, edizione speciale del convegno di Feltre, 1995; nella molteplicità dei contenuti e temi affrontati, Buzzati descrive la propria percezione del dolore che sperimentano gli animali.

²⁵ Ivi, pp. 98-99; sempre nel contesto della lunga intervista con Yves Panafieu, Buzzati ammette con trasparenza e onestà di non ritenere di "aver fatto abbastanza" a livello sociale e politico per poter contribuire attivamente alle cause che riteneva utili o necessarie: «Mai. E questo, lo riconosco, è una mia mancanza».

²⁶ ELISA MARTINEZ GARRIDO, *Riflessioni critiche sul dolore, sulla pietà e sugli animali in Dino Buzzati*, in *Testo: studi di teoria e storia della letteratura e della critica*, Pisa-Roma, Fabrizio Serra editore, 2012, p. 93.

«Qui si combatte per la gloria della scienza!» I bravi soldatini tuttavia non hanno la più lontana idea di cosa sia la scienza. È soltanto una testarda fedeltà alla vita che li aiuta a muovere ancora, ma con stento, le zampine [...]. Dei trenta iniziali, ne è rimasto in vita solo uno, che lotta ancora strenuamente. Annoni è in palpiti.²⁷

Nel secondo racconto, invece:

«Hai un bel pubblico, adesso!» tentò di celiare l'Andronico [...]. «Pronti!» fece un cacciatore [...]. Avevano aperto il ventre alla bestia e introdotto una carica esplosiva collegata a una miccia. [...] La testa riprese ad agitarsi penosamente [...], pareva dicesse che non era giusto, che erano stati troppo crudeli, e che non c'era più nulla da fare.²⁸

La prospettiva dell'autore – filo conduttore di tutti gli scritti di interesse etologico – è diacronica: sulla base di una cultura occidentale tradizionalmente improntata all'esclusione degli animali dall'universo della considerazione morale,²⁹ volge la propria attenzione a una società contemporanea già segnata da una palese degenerazione, in cui è impellente la riduzione della mole di dolore ingiustificato e degli episodi in cui una cervelotica e inutile burocrazia diventa fonte di distruzione.

La stesura de *L'Esperimento* risale al 1956: è proprio la precocità delle considerazioni a farne risaltare, a quasi settant'anni di distanza, la grande attualità; il tema animalista domina oggi il dibattito etico, anche grazie a una diffusione su larga scala tramite i social network.

²⁷ D. BUZZATI, *Bestiario*, cit., pp. 170-171.

²⁸ ID., *Sessanta racconti*, Milano, Mondadori editore, 1958, p. 95.

²⁹ FRANCESCO ALLEGRI, *Gli animali e l'etica*, Milano-Udine, Mimesis edizioni, 2015, p. 19.

Nel 2008, l'ammontare degli animali morti in laboratorio in Italia ha raggiunto il milione all'anno;³⁰ senza dedicare una divagazione agli aspetti puramente etici (che meriterebbero di essere approfonditi adeguatamente in altra sede)³¹ è evidente come la deriva constatabile nel rapporto tra uomo e alterità abbia raggiunto proporzioni statistiche ben superiori alle peggiori previsioni di Buzzati; una 'diagnosi' che vanta almeno mezzo secolo di anticipo rispetto ai fatti.

Una spiccata sensibilità che, è bene sottolineare, non si associa mai a una presunzione di fondo, un intento moralizzante improntato a opportuni distinguo tra sé e il resto della collettività: proprio in virtù di ex praticante della caccia e consumatore di carne negli anni dell'infanzia e della prima gioventù, dimostra una lucida capacità di osservare gli altri attraverso la propria persona, le proprie abitudini; l'incoerenza dell'autore nell'arbitraria disparità di trattamento e approccio alle specie è propria di tutta la civiltà occidentale.

Un riguardo speciale nella narrativa viene dedicato ai cani, grandi protagonisti onnipresenti: talvolta semplici comparse, altre volte co-protagonisti o narratori in prima persona; tra racconti fantastici e articoli di giornale, si può sostenere che sia largamente l'animale più soggetto a processi di antropomorfizzazione o oggetto di rilievo per qualche qualità; soltanto nell'edizione del *Bestiario* del 1991 – assunta a riferimento per questo studio – si possono annoverare ben 13 racconti su un totale di 52 in cui i cani rivestano un ruolo di primo piano; in proporzione, un rapporto esatto di uno a quattro.³²

³⁰ STEFANO CAGNO, *Antivivisezionismo scientifico*, in *La questione animale*, a cura di Silvana Castignone e Luigi Lombardi Vallauri, Milano, Giuffrè, 2012, p. 221.

³¹ Cfr. *Cavie? Sperimentazione e diritti animali*, a cura di Gilberto Corbellini e Chiara Lalli, Bologna, Il Mulino, 2016; ampio spazio viene dedicato al concetto di "dignità" e alle sue declinazioni in rapporto al genere umano e animale, con opportune distinzioni tra il piano morale e scientifico.

³² Cfr. D. BUZZATI, *Bestiario*, cit.

Ritengo particolarmente significativi *Ansie di un cane di bordo* e *Agonia e morte di un povero cane*, in quanto riflettono con crudo realismo (a tratti difficile da sostenere a livello emotivo) l'enorme discriminazione tra la prospettiva umana e quella animale: tanto il cane vive la propria esistenza in funzione del padrone, tanto quest'ultimo non dimostra l'intelligenza emotiva per ricambiare quanto dovrebbe, o potrebbe; costringe a guardare 'negli occhi' le conseguenze delle nostre azioni, a prendere atto della mole di dolore di cui ci rendiamo causa.

Nel primo racconto si legge:

Che ridicole pretese, direte: è mai possibile che un uomo anteponga un cane ai propri amici, per esempio, alla famiglia? No, io non volevo dir questo. [...] Eppure mi sento straniero. Mi accorgo che per lo stesso padrone io rappresento una distrazione, un gioco, ma che il suo animo è altrove.

«Avanti, fatti in là» mi ha detto senza alcuna dolcezza. [...] Ed io sto ad aspettarlo per ore, col cuore che batte [...]. Mi sento brutto, infelice, debole più che mai.³³

Percepriamo con chiarezza la prospettiva delle specie: l'uomo è fondamentalmente poco sensibile alle 'voci' che più apprezza (o disprezza in misura minore, come gli animali domestici), e totalmente sordo verso tutto ciò che svaluta; per la natura, la convivenza col genere umano è vincolo inalienabile, primo condizionale da accettare per sopravvivere sulla Terra; quella di cani, gatti, topi *et similia* è, in altri termini, una condanna che rende pazienza e resilienza doti darwiniane di autoconservazione.³⁴

³³ Ivi, pp. 69-70.

³⁴ ALESSANDRO MEZZENA LONA, *Da una cara bestia a un'altra: il mondo dolcemente degli animali*, in «Il Piccolo», n. 195, 20 dicembre 1991; l'autore approfondisce l'amore di Buzzati per gli animali al netto dei pregi e dei difetti che ciascuna specie denota, rimarcando la "pazienza" necessaria a un rapporto squilibrato e impari.

Agonia e morte di un povero cane è un atto di denuncia – tra rabbioso sarcasmo e risentimento – della tossicità della presenza umana sul pianeta: emergono le inutili convenzioni, le esasperate burocrazie che rendono tanto mortificante e alienante l’esperienza quotidiana:

[...] c’era tra i binari un cagnolino bianco e nero morto. [...] Ora la bestiola ferita è al canile dove è curata, ma dove, dato il tempo trascorso, entro qualche giorno finirà nella camera a gas se il suo proprietario non si farà vivo. [...] Un cronista del «Corriere» è corso subito [...], ma è arrivato troppo tardi. [...] Però, intendiamoci, non c’è da fare tragedie.³⁵

I toni ravvisati sono perfettamente accostabili al dramma della dogana di Milano citato in precedenza; in tratti come questo, l’asprezza della prosa dovuta al crudo realismo dei fatti diventa francamente difficile da affrontare sul piano emotivo.

Quello umano è un *modus operandi* veicolo di dolore, violenza e discordia che si presenta come una vera e propria sfida alla natura: la pretesa di un dono (la vita) già ricevuto e preteso nuovamente, a cui si somma il cieco e sadico bisogno di un dominio scevro di rispetto o riguardi.

I.3 Buzzati giornalista: dalla visione alla cronaca della realtà

Il rapporto tra Dino Buzzati e il giornalismo è duraturo e proficuo: nei quarant’anni di carriera che intercorrono fra gli esordi e le ultime cronache, l’Italia muta considerevolmente sul piano economico, sociale e culturale.

³⁵ D. BUZZATI, *Il Bestiario*, cit., pp. 176-177.

Ho ritenuto opportuno il recupero di alcuni frammenti di attività giornalistica: il piano narrativo può restituirne in larga parte la visione del mondo, ma la prospettiva filtrata dagli articoli consente di percepirne la capacità analitica e l'onestà intellettuale.

La cronaca nera e giudiziaria ha caratterizzato la maggior parte della sua produzione,³⁶ pur molto eterogenea per spunti e oggetti di interesse.

È notevole la capacità di mettere i propri cinque sensi al servizio dell'uomo: casi come quello relativo alla strage di Superga, la diga del Vajont – o altri che ripercorrerò – trasmettono uno dei più potenti messaggi, lasciati dall'autore: mai accontentarsi di una sola prospettiva.

Il mondo ha un senso pur nella sua estrema complessità di analisi e rappresentazione, e il compito del giornalista è proprio quello di rendere il reale usufruibile alla collettività; l'intimo rispetto per i destinatari dei propri resoconti lo accompagna lungo il corso di tutta la carriera, unitamente a un rigido rispetto della morale richiesta nell'ambiente lavorativo.

L'occhio di Buzzati è estremamente ricettivo, reattivo nel captare i cambiamenti economici, sociali e culturali che lo circondano: assumerò le vicende riguardanti Rina Fort e la strage di Piazza Fontana come estremi non soltanto cronologici ma anche concettuali; la parabola antropologica che propone risalta chiaramente ed è apprezzabile alla lettura.

Oltre ai casi sopracitati, prenderò in considerazione alcuni esempi di cronaca nera e giudiziaria; non ho la pretesa di riassumere o ridurre un'attività giornalistica così vasta ed eclettica, così come sono consapevole del fatto che anche i resoconti di guerra offrano

³⁶ Per una visione ad ampio spettro dell'eclettica attività giornalistica, rimando a: *Cronache terrestri*, a cura di Domenico Porzio, Milano, Mondadori editore, 1972; *Il buttafuoco, cronache di guerra sul mare*, Milano, Mondadori editore, 1992; *Dino Buzzati al Giro d'Italia*, a cura di Claudio Marabini, Milano, Mondadori, 1981; *I fuorilegge della montagna*, a cura di Lorenzo Viganò, Milano, Mondadori editore, 2010.

elementi coerenti; semplicemente, per scelta critica mi limiterò a quelli che ho ritenuto più adatti al contesto.

Nei sotto-capitoli precedenti si è evidenziato come i racconti fantastici siano caratterizzati da una patina scientifica nelle scelte lessicali, e come avvenimenti o azioni surreali vengano contestualizzati secondo i principi delle “cinque W”; ora si noterà invece come gli articoli abbiano in dote un chiaro alone fantastico, riscontrabile nelle digressioni o nelle descrizioni delle atmosfere; la grande capacità di restituire ai lettori una realtà allucinata o il *pathos* per gli aspetti più macabri di un delitto non inficia mai la sua rigida tendenza all’oggettivazione.

Il mondo secondo Buzzati appare diverso rispetto a come è in realtà: appare surreale, irrazionale, illogico e cinico, ma è sempre dotato di un senso e di un fine ultimo; in quest’ottica, la sua attività di *reportage* non si delinea solamente come strumento interpretativa, ma come lavoro propedeutico a una ricerca che definirei sociale e antropologica.

La sua dialettica di confronto non prevede presunzione di verità o superiorità morali rispetto al pubblico: è sintomo piuttosto di un costante desiderio di analisi e auto-analisi collettiva.

Ivo Prandin descrive così questa attitudine:

Buzzati non si nasconde, non scompare, anzi trasmette per così dire in diretta, il che equivale a dire «io non mi sottraggo ad una cultura, ad un atteggiamento, sono un uomo normale».³⁷

³⁷ IVO PRANDIN, *Buzzati e le catastrofi*, in *Buzzati giornalista: atti del Convegno Internazionale*, a cura di Nella Giannetto, Milano, Mondadori editore, 2000, p. 54.

Una cronaca del quotidiano che, dunque, non sfocia mai in presupposti di superiorità o in atteggiamenti giudicanti: la definirei piuttosto come manifesta dimostrazione della complessità del reale e alla costante molteplicità delle prospettive possibili, di cui è necessario tenere conto in ogni circostanza.

Inizierei questa rassegna proprio dal caso relativo a Rina Fort, se non il più celebre sicuramente tra i più noti resoconti buzzatiani:

Una specie di demonio si aggira dunque per la città invisibile, e sta forse preparandosi a nuovo sangue. L'altra sera noi eravamo a tavola per il pranzo quando poche case più in là una donna ancora giovane massacrava con una spranga di ferro la rivale e i suoi tre figlioletti. Non si udì un grido. Negli appartamenti vicini continuavano, fra tintinnio di posate e stanchi dialoghi, i pranzi familiari come nulla fosse successo.³⁸

Già nell'incipit vengono rispettate in maniera esaustiva le "cinque W", e fornite le coordinate essenziali della vicenda; è straordinaria la capacità di trasportare il lettore nel contesto spazio-temporale, riportando fatti (a cui si presuppone non abbia assistito direttamente) alla dimensione della quotidianità, rendendoli immediati e fruibili.

In tutta l'opera di *reportage* è ravvisabile un denominatore comune: ogni individuo non viene meramente messo a conoscenza di avvenimenti d'attualità; viene spinto a ricordare cosa stesse facendo in quel preciso momento, a interrogarsi sui fattori scatenanti dell'irrazionalità umana, a ricercare dei "perché" che vadano ben oltre quelli proposti dalla nera; in altri termini, viene accompagnato dinanzi a uno specchio, incitato a una lucida constatazione dell'alterità radicale costituita da ogni individuo in rapporto a tutti gli altri.

³⁸ D. BUZZATI, *Un'ombra gira tra noi* in *Dino Buzzati: Cronache terrestri*, cit., p. 121.

Il trasporto emotivo viene sollecitato da un'inconfondibile vena poetica, che amplifica il potere immaginifico del lettore stimolandone empatia, disgusto, orrore in percentuali variabili.

Trovo calzante l'esempio offerto poche righe più avanti:

[...] e invece là tutto era silenzioso e immobile; orribilmente fermi come pietre i quattro corpi di cui il più piccolo seduto sul seggiolone con la testa piegata da una parte come per un sonno improvviso, e fermo ormai anche il sangue i cui rigagnoli, simili a polipi immondi, lucevano sempre meno ai riflessi della lampadina di 25 candele, facendosi sempre più neri.³⁹

Questo breve estratto illustra esaurientemente come il giornalismo buzzatiano si dimostri narrativo, poetico nelle descrizioni e nelle immagini che riporta; è straordinaria anche la prospettiva visiva che viene messa a disposizione, lo sguardo di chi si informa viene letteralmente guidato.

Particolare dopo particolare, ciò che compone la scena viene passato in rassegna: il macabro aspetto dei corpi ritrovati riecheggia associato all'oscurità della notte; la vita della donna e dei tre figli si spegne lentamente, minuto dopo minuto; si affievolisce il bagliore sui loro volti, col sangue che abbandona il proprio rosso vitale e sfocia in un'arida, tenebrosa tonalità vicina al nero.

Interessante ai fini dell'indagine antropologica e della sensibilità umana è anche l'appellativo di "specie di demonio" che viene affibbiato a Rina Fort: l'incomprensibilità di fondo dell'esistenza, l'inconcepibilità dell'origine del male e l'opportuna tendenza a considerare tutte le prospettive possibili non degenerano mai in narrazioni mistificatorie, e

³⁹ *Ibidem.*

si riscontra un perfetto equilibrio descrittivo; istanze di differente natura (psicologica, caratteriale, ambientale, antropologica) possono essere prese in considerazione, ma non concedono mai spazio a enfattizzazioni o minimizzazioni.

Per contrapposizione, è degno di nota un articolo scritto a circa trent'anni di distanza: con *Il male dentro di noi* si riferisce agli avvenimenti di Piazza Fontana, il momento più emblematico e carico di tensione degli "anni di piombo".

Viene presentato il punto di vista di un commissario inviato sul campo a condurre le indagini di rito: il *focus* in questo caso non è il resoconto puntuale di fatti di cronaca (che sarebbero peraltro risultati pleonastici, visto l'impatto sui *media* e sulla memoria culturale collettiva) ma una riflessione tanto semplice quanto profonda, mirata ai meccanismi sociali umani e al loro cronico degenerare:

Subito tutti, nella stretta dello spavento e dell'orrore, si sono chiesti: chi è stato? Chi sono stati? E ciascuno ha subito pensato ai suoi nemici. [...] «Io, augurando la malora a chi la pensava al contrario di me costruiro, di quel demonio, qualche migliaia di cellule, [...] e a poco a poco, odiando, pezzo per pezzo lo abbiamo messo al mondo, e alla fine, odiando odiando, gli abbiamo dato il gelido cervello [...] e con l'astuzia che gli abbiamo dato si è messo a fabbricare la morte.⁴⁰

Al di là del valore storico e documentario della testimonianza,⁴¹ la fotografia compiuta da Buzzati con questo articolo restituisce gli stilemi della deprecabile indole e moralità umana: l'uomo che in molti racconti fantastici non riesce a stabilire un rapporto conciliante e rispettoso con l'alterità naturale e animale, dà prova di non saper misurare

⁴⁰ D. BUZZATI, *La «nera» di Dino Buzzati: crimini e misteri*, in *La «nera» di Dino Buzzati*, a cura di Lorenzo Viganò, Milano, Mondadori editore, 2002, pp. 355-356.

⁴¹ Per approfondimento rimando a GIANNI MORIANI, *Il secolo dell'odio: conflitti razziali e di classe nel Novecento*, a cura di, Venezia, Marsilio edizioni, 1999; viene analizzato il problema dell'odio nelle manifestazioni novecentesche a partire dalle matrici (classiste, razziali, genetiche).

nemmeno se stesso: la società constatata da Buzzati (non soltanto durante gli anni Sessanta e Settanta, ma anche nelle precedenti esperienze come inviato di guerra per il «Corriere della Sera») ⁴² è semplicemente una società dominata nel profondo da istinti primordiali inalienabili, e ineludibili pulsioni di aggressività.⁴³

Questi sono sicuramente candidi esempi della vena giornalistica buzzatiana: un'informazione mai politica né strumentalizzabile, al servizio della collettività e veicolo di una composta morale; denuncia il radicato cinismo che muove ogni azione individuale.⁴⁴

La sua cronaca intende valorizzare una cultura del rispetto in cui crede fermamente, un ipotetico *status quo* in cui regna l'armonia e l'uomo si relaziona con gli altri elementi della natura in modo conciliante.

Buzzati stesso ritiene di non aver “fatto abbastanza” a livello concreto, né sul piano politico né sul piano sociale: probabilmente anche per questa ragione si legge una certa ammirazione per Paola Del Carradore, maestra, che in *Il tremendo incubo di Rho* sventa una tragedia terroristica annunciata; il suo improvviso, irrazionale e dirompente atto di coraggio è la chiara antitesi di quel peccato originale contestato, e la reificazione dell’“imperativo kantiano”.

⁴² Cfr. *Cronache dall'inferno della guerra*, in *Dino Buzzati: Cronache terrestri*, cit.

⁴³ Faccio riferimento alla teoria freudiana sulla genesi dei conflitti e sulle dinamiche relazionali collettive, le quali sarebbero regolate dal continuo alternarsi di pulsioni aggressive e pulsioni legate al sadismo, originate in un'area contigua a quella sessuale; per approfondimento rinvio a *Freud: tre saggi sulla sessualità*, trad. it. di Jean Sanders, Leonardo Breccia e Delia Agozzino, La Spezia, Club del libro fratelli Melita, 1981 (Lipsia, 1905).

⁴⁴ Cfr. *Dino Buzzati: un autoritratto: dialoghi con Yves Panafieu*, cit.; nella sezione relativa all’“Imperativo kantiano”, alcune considerazioni dell'autore vertono proprio sull'importanza sociale del dolore che quotidianamente viene provocato nel mondo, e sull'impellente necessità di diminuirlo con ogni mezzo possibile; individua nel peccato originale, nella competizione e nell'ignoranza (riferendosi principalmente al popolo italiano, differenziandolo dall'Inghilterra e dai paesi scandinavi) le matrici del dolore stesso.

Non tratto singolarmente per dovere di sintesi tutti gli articoli costituenti il ciclo di Rina Fort;⁴⁵ mi limito semplicemente a evidenziare come questa serie di *faits divers* contengano tutti i motivi legati alla pulsionalità umana: l'autore distoglie l'attenzione dei lettori dal bieco odio per l'assassina e la accompagna alla considerazione di prospettive differenti, valorizza la composta dignità dei familiari della donna uccisa, ricorda a tutti che i giudici conducono una vita anche al di là delle aule di un tribunale.

La visione esistenziale non è evincibile soltanto sul versante della cronaca nera e giudiziaria: l'analisi socio-antropologica condotta contamina anche l'ambito sportivo: affascinato dalle pratiche in quanto manifestazioni culturali, si dedica principalmente al ciclismo senza negare al contempo considerazioni al golf, o al mondo del calcio.

La passione per il mondo ciclistico – maturata fin dalla giovane età e testimoniata da *Non tramonterà mai la fiaba della bicicletta* – gli ha permesso di familiarizzare con gli aspetti più tecnici del settore, e di appropinquarsi con una buona dose di consapevolezza al resoconto in venticinque articoli del *Giro d'Italia*.⁴⁶

Di questa raccolta prenderò in considerazione due articoli: *I derelitti del "tempo massimo"* e *Un nonno un po' pazzo pedala sulla scia dei campioni*; entrambi consentono di ritrovare in Buzzati un interesse per gli umili, la rivalutazione dell'insuccesso nella propria dignità (non contemplato dall'arrivismo più tipicamente moderno) e un apprezzamento per la manifesta volontà di autodeterminazione.

È costante, tanto negli articoli e nei romanzi quanto nei racconti fantastici, la presenza di un orgoglioso, determinato e commovente attaccamento alla vita: la sconfitta in

⁴⁵ Cfr. Rina Fort e l'eccidio di Via San Gregorio, in *La «nera» di Dino Buzzati: crimini e misteri*, cit.; Buzzati abitava a pochi passi dal luogo del delitto, e fu tra i primi giornalisti a giungere sul posto per redigerne un articolo di cronaca nera.

⁴⁶ Cfr. *Dino Buzzati al Giro d'Italia*, a cura di Claudio Marabini, Milano, Mondadori editore, 2018.

quanto tale è resa gravosa dal valore simbolico e dalle implicazioni sociali, ma è proprio quando si realizza il senso della propria esistenza e la finitezza delle proprie azioni che non si ha nulla da rimproverarsi.

È in quest'ottica che il *Giro d'Italia* – e tutto lo sport per estensione, in quanto prodotto culturale – si eleva a metafora di vita: lo strenuo tentativo di oltrepassare le leggi della fisica (e in questo caso, dell'invecchiamento) di Vito Ceo è lo stesso che viene prodotto dal tenente Giovanni Drogo ormai in fin di vita, ed è il medesimo compiuto dalla *mosca resistente*.⁴⁷

L'ironica descrizione dell'anziano suscita un filo d'ilarità:

Ceo ha moglie, due figli e una nipotina – che cosa ne dice? «Quella è grossa, mangia e beve» risponde lui, estraendo di tasca misteriosi documenti unti e bisunti a dimostrare la qualità di ciclista veterano. [...] Un Don Chisciotte trasferitosi nel corpo di un Sancho Pancia. Giura che riuscirà a farcela fino a Milano. E pedala, pedala lentamente.⁴⁸

L'articolo prosegue illustrando la pervicacia di Vito ma soprattutto, nel finale, l'umana compassione verso chi non ce l'ha fatta, verso chi è stato deluso:

E il nonno? Ancora, e sono le nove, non si è fatto vivo. [...] Dobbiamo immaginarlo sconfitto e umiliato, boccheggianti rudere che un pietoso autocarro trasporta come una masserizia verso casa? O possiamo credere nella vittoria del cuore semplice sulla esosa malvagità degli anni? Mi pare di scorgerlo nel cuore del negro bosco che avanza barcollando, goffo, ridicolo ed eroico. Coraggio, vecchio Ceo.⁴⁹

⁴⁷ *La mosca resistente*, in *Dino Buzzati: Bestiario*, a cura di Claudio Marabini, cit., pp. 113-116.

⁴⁸ *Dino Buzzati al Giro d'Italia*, a cura di Claudio Marabini, cit., p. 44.

⁴⁹ *Ivi*, p. 46.

La dolcezza della prosa buzzatiana ritornerà similmente anche negli atti conclusivi del *Deserto dei Tartari*, ma si rivolge per estensione a ogni individuo; idealmente ed emotivamente, monta in sella a una bicicletta e offre il proprio sostegno, affiancamento all'uomo che percorre il proprio destino, attimo dopo attimo, con calorosa fratellanza.

A livello terminologico e retorico, i due finali risultano perfettamente accostabili; nel *Deserto* si legge infatti:

[...] se il suo *coraggio* non fosse un'ubriacatura? [...] e fra pochi minuti, fra un'ora, egli dovesse tornare il Drogo di sempre, *debole e sconfitto*? [...] *Farà in tempo*, Drogo, a vederla o dovrà andarsene prima?⁵⁰

Di carattere più iperbolico è *I derelitti del "tempo massimo"*: trascorrono giorni, mesi, addirittura anni o generazioni dal momento in cui sono arrivati "i primi" al traguardo dell'ultimo derelitto, alla terza volta in cui chiede informazioni sulla corsa nessuno sa più nemmeno cosa sia il Giro d'Italia, oggetto evanescente, ricordo lontano e sopito.

Lo scorrere del tempo si dimostra ancora una volta cinico tritacarne: si sa che a un certo punto della vita, più o meno imprevedibile e imprecisato, accelererà bruscamente e con moto centripeto renderà mistero tutto ciò che compone la realtà circostante.

Menzionerei infine la cronaca riguardante la strage di Superga: in essa si rinviene anche lo sguardo curioso e perplesso con cui guarda al rapporto tra alcuni sport e il sentimento popolare (si può dire che, tutto sommato, egli ne prenda un po' le distanze):

Avrebbero avuto altrettanto dispiacere i bambini e gli animi semplici di tutta Italia se l'aereo fracassatosi a Superga fosse stato carico di scienziati illustri? No, sia detto sinceramente. [...] val la pena, per una prestazione simile, farne dei superuomini [...]

⁵⁰ D. BUZZATI, *Il Deserto dei Tartari*, Milano, Mondadori editore, 2021, p. 214.

[...] Nella mediocre vita delle grandi città essi portano ogni domenica un soffio di fantasia [...].⁵¹

Buzzati descrive in questa circostanza il calcio e pare non comprenda a fondo le ragioni di tanta animosità, concitazione, furore con cui fasce di popolazione di ogni età se ne interessino.

È evidente il tentativo di ricercare le spiegazioni nella natura dell'animo umano stesso: un animo incline al *pathos*, suscettibile a narrazioni romanzate che prevedano nette linee demarcative tra vincitori e vinti, gloria e vergogna; fatica probabilmente a constatare un'importanza sociale dedicata allo stesso, che ritiene eccessiva e smodata.

Le personali considerazioni di natura sportiva vengono però soppiantate ancora una volta dal primato dell'umanità, di una sensibilità di percezione degli eventi che va sempre molto al di là del mero reportage informativo:

[...] non si stancavano di chiedere ciò che pareva sacrosanto: poter entrare nell'obitorio [...]. Ma sacrosanto non era ciò che esse volevano. E benedetta è stata la fermezza delle guardie che non le hanno lasciate passare. [...] i vostri campioni non si trovano fra quelle lugubri tavole [...]. Se mai provate a sfogliare il quaderno del ragazzino che stamattina si appartava in afflizione, là forse li ritroverete, su quelle innocenti pagine.⁵²

⁵¹ D. BUZZATI, *I caduti di Superga*, in *Cronache terrestri*, cit., p. 129.

⁵² Ivi, pp. 130-131.

I.4. Logico o insensato? Buzzati e Kafka: due visioni a confronto

La questione legata al rapporto tra Buzzati e Kafka è annosa, estremamente complessa da sviscerare e ricca di sfumature, tant'è vero che le posizioni assunte nel panorama della critica risultano tuttora molto vivaci ed eterogenee.⁵³

È evidente una certa contiguità di temi e interessi, particolarmente evidente al paragone tra alcuni racconti o sezioni di romanzi; proverò a tracciare similitudini e differenze nelle due visioni filosofico-esistenziali;⁵⁴ prima di passare al confronto diretto, è doveroso ricordare come l'autore non sopportasse affatto di essere accostato all'autore boemo: è celebre la sua reazione di rifiuto e fastidio in più interviste.⁵⁵

Franz Kafka si colloca da un punto di vista gnoseologico in un'area contigua a quella buzzatiana: il punto di riferimento è un kantismo radicale, inasprito da un rifiuto categorico delle certezze hegeliane della modernità; nel *Deserto dei Tartari*, così come in molti articoli e racconti, questa prospettiva categorica non trova spazio.

Indubbiamente il parallelo sussiste, soprattutto sul piano tematico e stilistico; è altresì certo che lo scrittore bellunese lesse parte dell'opera kafkiana: lo ammise egli stesso.⁵⁶

Rigetta categoricamente il paragone, soprattutto per il carattere speculare e univoco con cui la critica letteraria tende a presentarlo; ciò nonostante, un'affinità di fondo è rinvenibile con ragionevole oggettività.

⁵³ Sono previsti per l'anno corrente due sedi di discussione in cui critici e studiosi proveranno a fare il punto della situazione, tracciando ulteriori e più precise coordinate nel rapporto che lega Buzzati a Kafka: un primo momento avrà luogo il 2-3 maggio 2024 a Merano; una seconda tappa di discussione sarà tenuta dall'Università di Parma il 20 e 21 giugno, con un convegno di due giorni intitolato *Kafka oggi*.

⁵⁴ Sarebbe interessante approfondire anche le divergenze nell'utilizzo e nella distribuzione dei tempi verbali, oltre a rintracciare le costanti sintattiche e lessicali.

⁵⁵ Faccio riferimento all'intervista citata in precedenza con Yves Panafieu e a quella pubblicata in «Il Tempo», 1962.

⁵⁶ Cfr. D. BUZZATI, *Un autoritratto: dialoghi con Yves Panafieu*, cit.

Si prendano in considerazione due dei più celebri racconti buzzatiani, ovvero *Sette piani* e *I sette messaggeri*; il primo è definibile come tipicamente kafkiano: la parabola esistenziale di Giuseppe Corte è accostabile a quella vissuta dall'uomo di campagna o a quella del personaggio K; le vicende sono caratterizzate non soltanto da un alone di mistero e imperscrutabilità sovrasensibile (come avviene, del resto, in molti racconti buzzatiani) ma anche da un vorticoso senso di angoscia.

Le motivazioni addotte per giustificare il suo graduale passaggio dall'ultimo piano a quello più basso sono irrazionali a sufficienza da apparire assurde e inverosimili, più che opera del caso o della sfortuna.

Così si articola il confronto con il dottore:

«Ebbene, le pongo la questione in termini molto chiari. Se io, colpito da questo male in forma anche tenuissima, capitassi in questo sanatorio [...] mi farei assegnare spontaneamente [...]. Mi farei mettere addirittura al...»

«Al primo?» suggerì con un forzato sorriso il Corte.

«Oh no! Al primo no!» rispose ironico il medico.⁵⁷

In questo passo l'atmosfera è allucinata: a tutti – lettore e protagonista *in primis* – è chiaro quale sarà l'epilogo della vicenda; lo stesso Giuseppe Corte, con velata ironia, pare voler invitare il proprio destino e il medico che ha di fronte a cambiare il proprio atteggiamento doppiogiochista; non è lui, però, a dettare le regole.

Il piano narrativo è speculare a quello di *Davanti alla legge*: nel primo il protagonista giunge a varcare un ingresso che mai avrebbe voluto vedere, col presentimento che quel piano di ricovero fosse predisposto proprio per lui; nel secondo l'uomo di campagna muore

⁵⁷ ID., *Sette piani*, in *Dino Buzzati: Sessanta racconti*, Milano, Mondadori editore, 1995, p. 46.

senza riuscire a contrattare col guardiano un accesso alla porta che desidera ardentemente; nonostante l'attesa durata per tutta una vita e una porta dedicata a lui, non raggiunge il proprio fine.

Ragionamenti simili possono essere condotti fra altri due racconti, ovvero *I sette messaggeri* e *Un messaggio dall'imperatore*.

Le trame sono basate sul medesimo espediente narrativo, ovvero la presenza di un messaggio che non potrà mai essere recapitato al destinatario; la struttura narrativa è molto simile, ma dal confronto emerge una prima discriminante di pensiero: in Kafka infatti si assiste a un paradigma della negazione, reso esplicito da scelte semantiche e retoriche.

La catena anaforica costituita dalla sequenza di congiunzioni avversative lascia intendere una condizione di impossibilità, che nonostante i tentativi induce a un effetto paralizzante; le motivazioni, la determinazione dell'individuo e il carattere valoroso del messaggero non hanno alcuna rilevanza:

Ma la folla è così enorme; e le sue dimore non hanno fine. Se avesse via libera, all'aperto, come volerebbe! [...] Ma invece come si stanca inutilmente! [...] c'è ancora da attraversare tutti i cortili; e dietro a loro il secondo palazzo e così via per millenni [...] Ma tu stai alla finestra e ne sogni, quando giunge la sera.⁵⁸

Il paradigma della narrazione si manifesta sul piano sintattico anche con la ricorrenza di avverbi di negazione, e sul piano semantico con riferimenti assolutizzanti:

Dovrebbe aprirsi un varco scendendo *tutte* le scale; e anche se ci riuscisse, non si sarebbe a *nulla* [...], e anche se riuscisse a precipitarsi fuori dell'ultima porta – ma questo *mai* e poi *mai* potrà avvenire – c'è *tutta* la città imperiale davanti a lui [...].

⁵⁸ FRANZ KAFKA, *Un messaggio dell'imperatore*, in *Franz Kafka: tutti i racconti*, a cura di Ervino Pocar, trad. it. di Ervino Pocar, Milano, Mondadori editore, 2013 (Praga, 1917), pp. 216-217; i corsivi sono miei.

*Nessuno riesce a passare di lì [...].*⁵⁹

Un racconto metaforico, dunque, che assume la negazione come fondamento e la eleva a condizione dell'essere umano.

Nel racconto buzzatiano, l'epilogo è il medesimo: ciò che diverge sono i connotati della parabola esistenziale, e soprattutto il sentimento che la guida:

Tutti e sette mi hanno servito con una tenacia e una devozione che difficilmente riuscirò mai a ricompensare. [...] va, Domenico [...]. Porta il mio ultimo saluto alla città dove io sono nato. Tu sei il superstite legame con il mondo che un tempo fu anche mio. [...] molte cose sono cambiate [...]. Ma è pur sempre la mia vecchia patria.⁶⁰

Se dovessi scegliere un solo termine per riassumere il distacco tra le due concezioni della realtà, opterei per “legame”, perché è proprio nella presenza di quest'ultimo che trova rifugio la quotidianità buzzatiana.

Un messaggero sperimenta una vita alienante *in toto*: non ha moti interiori che lo sospingano nel proprio peregrinare; se si guarda attorno non trova amicizie, affetti o ricordi lontani; tutto è distorto, inaccessibile e malevolo; il personaggio kafkiano non ha rapporto con una natura di cui non si sente parte e che viene vista solo come parte di un ingranaggio cosmico che permane staticamente avverso.⁶¹

⁵⁹ *Ibidem*; i corsivi sono miei.

⁶⁰ D. BUZZATI, *I sette messaggeri*, in *Sessanta racconti*, cit., p. 10-12.

⁶¹ La visione kafkiana della natura è accostabile al concetto leopardiano di “natura matrigna”; l'autore praghese ha un sentimento di negatività nei confronti della natura, ne percepisce un'avversione in quanto elemento cosmico. Per approfondimento rimando a GASPARE POLIZZI, *Io sono quella che tu fuggi: Leopardi e la Natura*, a cura di, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2015.

La parabola del protagonista ne *I sette messaggeri* ha invece un andamento dinamico: pur risolvendosi in un nulla di fatto e nell'inutilità del messaggio, lo straniamento non è congenito, ma il risultato di un percorso.

In apertura di racconto, il narratore in prima persona confida: «Penso talora che la bussola del mio geografo sia impazzita [...] noi in realtà siamo forse andati girando su noi stessi [...]».⁶²

Anche la presenza della bussola è emblematica: probabilmente quando si è messo in cammino il primo giorno, ancora giovane, funzionava; solo col progressivo invecchiamento e con la lontananza dagli affetti essa smette di funzionare; una bussola di cui, metaforicamente parlando, nessun pellegrinaggio kafkiano può disporre.

In Buzzati è forte e intimo il legame con la terra: al di là di ogni irragionevole avvenimento, degli scherzi del destino o degli episodi di irrazionale violenza che possono vedere luce ogni giorno, per lui il mondo è, alla fine, “pur sempre la sua vecchia patria”.

L'universo di Kafka non prevede zone grigie o territori ambigui, fertili per rivalutazioni o ambiguità: la vita dei personaggi permane ‘sotto scacco’ in una realtà quotidiana che confuta senza appello la presenza di un “velo di Maya”.⁶³

Sono numerosi gli esempi testuali percorribili; ad esempio, la vicenda di *Davanti alla legge* muove proprio da questi presupposti:

Ma il guardiano dice che ora non gli può concedere di entrare. L'uomo riflette e chiede se almeno potrà entrare più tardi. «Può darsi [...] ma per ora no.»

Là rimane seduto per giorni e anni. [...] «Tutti tendono verso la legge, come mai in tutti questi anni nessun altro ha chiesto di entrare?» [...] «Nessun altro poteva entrare

⁶² D. BUZZATI, *I sette messaggeri*, in *Sessanta racconti*, cit., p. 9.

⁶³ Faccio riferimento alla concezione schopenhaueriana, secondo cui il genere umano dovrebbe perseguire le tre vie di liberazione per poter eludere, superare il “velo” che nasconde la realtà delle cose; chiaramente, questa proposta ontologica presuppone la sussistenza di una dicotomia tra sostanza conoscibile e intellegibile.

qui perché questo ingresso era destinato soltanto a te. Ora vado a chiuderlo».⁶⁴

I personaggi si addentrano in metaforici e allucinati labirinti senza essere provvisti nemmeno del più misero lumicino; le atmosfere sono dense, cupe, cariche di un surrealismo angosciante e grottesco che sfocia a tratti in forme umoristiche.⁶⁵

Il contrasto tipicamente kafkiano fra il piano onirico e inquietante della narrazione e quello del reale (o ancor meglio, di ciò che potrebbe ritenersi verosimile) genera nel lettore (a maggior ragione se non particolarmente avvezzo alla sua prosa) ilarità, smorzata dal senso di colpa per la tragicità delle situazioni.

Il racconto è dotato di valore metaforico, così come gran parte della sua produzione; sebbene molti spunti si prestino a considerazioni filosofiche, sarebbe errato e riduttivo stabilire un rapporto di univocità fra le metafore rintracciabili e dei rimandi di natura esclusivamente ontologica.

Ciò nonostante, si può associare ragionevolmente la porta a cui tende l'uomo di campagna al noumeno: si comprende con chiarezza l'impostazione con cui lo scrittore praghese pone le figure di fronte al proprio destino.

Le due visioni sono sicuramente accomunate dalla presenza incombente di forze oscure, di un'entità prevalentemente maligna e indecifrabile, così come trovano nel destino umano il tema fondante e il comune denominatore; diverse sono le modalità narrative con cui il rapporto tra l'individuo e il proprio destino si declina; in Kafka, la denuncia del cinico surrealismo e dell'insensatezza delle cose suona più beffarda e tagliente: il raggiungimento dell'obiettivo (rappresentato, in questo caso, dall'accesso alla legge) viene impedito,

⁶⁴ F. KAFKA, *Davanti alla legge*, in *Franz Kafka: tutti i racconti*, cit., pp. 205-206.

⁶⁵ Per approfondimenti in merito alle matrici dell'umorismo kafkiano e ai meccanismi con cui esso si declina rimando a GUIDO CRESPI, *Kafka umorista*, Brescia, Shakespeare and Company, 1983.

ostacolato dallo *status quo* impersonificato nel guardiano; l'allegoria rimarca una condizione di assoggettamento perturbante.

Un discorso differente vale per gli appuntamenti mancati del tenente Drogo: il ruolo narrativo che in *Davanti alla legge* viene ricoperto dal guardiano risulta, nelle vicende della Fortezza Bastiani, sostanzialmente vacante: la dialettica circolare delle evoluzioni mancate non si reifica in un soggetto, luogo o entità giustificatrice; rimane, appunto, soltanto il "deserto".

Un'altra opera kafkiana funzionale al discernimento delle due visioni è indubbiamente *Il processo*: in questo romanzo, il *focus* è rivolto non più al destino in quanto tale, ma al dualismo tra razionalità e surrealismo.

Nel primo capitolo, l'ispettore di polizia chiarisce al protagonista alcuni 'aspetti' in merito alla sua situazione penale:

«[...] lei è stato arrestato, tutto qui [...] certo che lei è stato arrestato, ma questo non le deve impedire di fare il suo lavoro: nessuna delle sue abitudini dovrà trovare intralci.»

«Allora essere in arresto non è poi tanto male» disse K.

«Non ho mai inteso altro» disse questi.⁶⁶

Si ravvisano immediatamente i toni di un'opera che è paradossale fin dal titolo: un processo che di fatto è un non-processo, in quanto non vede mai compimento; un reato che si configura più come non-reato, per colpe attribuite che non vengono mai esplicitate; la narrazione appare, in prima istanza, come un catartico cammino di K. verso la liberazione

⁶⁶ F. KAFKA, *Il processo*, a cura di Ervino Pocar, trad. it. di Ervino Pocar, Milano, Mondadori editore, 1995 (Praga 1925) p. 26.

da un reato imprecisato; si rivela poi, con lo scorrere delle pagine, una progressiva e cupa rassegnazione allo stato delle cose.

Da un punto di vista prettamente gnoseologico, *Il processo* potrebbe essere considerato come un esempio di aprioristico fallimento delle facoltà umane dinanzi al “tribunale della ragione”.⁶⁷

Il secondo elemento chiave per discernere le due *formae mentis* è proprio la “rassegnazione”: un termine che nel vocabolario dei racconti, degli articoli e dei romanzi non è contemplato; nessun animale rinuncia all’idea di recuperare la propria dignità e sovvertire almeno parzialmente l’antropocentrismo; nessun uomo, nel corso di quel processo catartico che è la vita, accetta supinamente lo *status quo*; così vale per Drogo e, come vedremo, anche per Antonio Dorigo ed Ermanno Ismani.

La reazione del Tenente dinanzi al perpetuo mancare dei Tartari consiste nella contemplazione: nonostante le evidenze del nulla di fatto e dei divieti, il suo sguardo rimane pervicacemente rivolto al vuoto e all’attesa.

Con spirito di accettazione e disincanto, non ricorre all’interiorità come mezzo di evasione dal reale; non conosce l’autoinganno, che nei più celebri personaggi kafkiani diventa un essenziale antidoto.

⁶⁷ Faccio riferimento alla teoria kantiana relativa ai presupposti della conoscibilità umana, oggetto di indagine nel corso della Critica della Ragion Pura; rimando a IMMANUEL KANT, *Critica della ragion pura*, a cura di Pietro Chiodi, Torino, Unione tipografico-editrice torinese, 1967 (Königsberg 1781).

CAPITOLO SECONDO

I POLI DELL'ESISTENZA: TEOLOGIA E GNOSEOLOGIA

2.1 *Il Deserto dei Tartari: la dimensione del tempo e il senso dell'attesa*

La presenza o assenza di un'entità sovranaturale è un pensiero fisso per larga parte della composizione buzzatiana; talvolta identificata, denominata specificamente – con espliciti riferimenti a Dio – altre volte proposta in un'ottica più generalizzata e meno vincolante teologicamente, nella più vaga accezione di “entità superiore”; la vita, così intesa, si articola come svolgimento di un continuo processo catartico, in cui la ricerca itinerante di una spiegazione ontologica assume un ruolo di primaria importanza; un mistero – quello legato alla condizione umana – che si rivela tanto più affascinante quanto più si riafferma dialetticamente nella propria inconoscibilità, un fine ultimo che giustifica in sé il più profondo valore dell'esperienza al di là del patimento interiore che inevitabilmente può arrecare.

Nelle sezioni di questo capitolo verranno analizzate le opere che – per varie ragioni, non solamente cronologiche – possono essere considerate come *summa* di un processo di riflessione spirituale, di una produzione letteraria intima e intrepida al tempo stesso.

Vittorino Andreoli nella prefazione a *Dino Buzzati, la fatica di credere* esprime in questi termini il rapporto di Buzzati con la teologia:

Dino Buzzati era un non credente, ma lo era semplicemente perché non è mai avvenuto quell'incontro che, solo, è capace di trasformare un non credente in credente. [...] Tutti gli scritti di Buzzati sono avvolti dalla sacralità, perché il sacro [...] è un suo bisogno, è il tentativo di dare risposta [...] a tutto il mistero che [...] ci spaventa proprio perché lo ignoriamo.¹

Il *Deserto dei Tartari* viene pubblicato nel 1940, mentre *Un amore, Il grande ritratto* e la raccolta dei *Sessanta racconti* vedono la luce a circa vent'anni di distanza, dal 1958 al 1960:² questi dati non servono esclusivamente come meri riferimenti cronologici, ma permettono di identificare con maggiore chiarezza nei vari aspetti una fase di composizione che dalla stagione centrale conduce verso gli anni più maturi; si tratta di una premessa utile e necessaria, che permetterà di sottolineare alcune costanti di pensiero, tematiche e narratologiche.

Una decisa predisposizione all'indagine esistenziale e un interesse per i fondamentali quesiti irrisolti – oggetto della tradizione filosofica fin dalle origini – sono ben evidenti e indubitabili; risulta molto meno immediato, d'altro canto, un inquadramento della sua sostanza narrativa nell'articolato scacchiere di pensatori assumibili come riferimenti; da Pascal a Nietzsche passando per Schopenhauer, Kant ed Hegel, la molteplicità di spunti utili a una collocazione teorica è vasta.

Il *Deserto dei Tartari* si configura innanzitutto come “romanzo dell'attesa”: lo spunto per l'elaborazione della trama nasce in seno all'assunzione di Buzzati presso il «Corriere della Sera»;³ una stesura iniziata proprio nella ‘fortezza’ di Via Solferino mentre aspetta di

¹ VITTORINO ANDREOLI, *prefazione*, in LUCIA BELLASPIGA, “Dio che non esisti ti prego”: Dino Buzzati, *la fatica di credere*, Milano, Ancora edizioni, 2006, pp. 11-15.

² Cfr. D. BUZZATI, *Opere scelte*, Milano, Mondadori editore, 1998.

³ Ivi, pp. 58-59.

imbarcarsi per Addis Abeba come inviato speciale, e conclusasi nel giugno del 1940 dopo una gestazione resa frammentata dal conflitto.

Un romanzo certamente non autobiografico, ma dalle evidenti tracce autoreferenziali – come definito concordemente dalla critica – che si snoda in un infinito susseguirsi di “attese disattese”: si riscontrano in apertura di romanzo, con il lungo viaggio che conduce il tenente Drogo alla Fortezza Bastiani; nei primi giorni di ambientamento, in cui il protagonista viene dipinto come “diverso dagli altri” per sottolineare che il suo destino non ripercorrerà la parabola di tutti i suoi predecessori e omologhi; emergono successivamente anche nel momento in cui fa ritorno in città, ma percepisce che “qualcosa è cambiato” e, senza riuscire a fornirsi delle spiegazioni, sente il bisogno di ritornare alla Fortezza.

Sono moltissime le circostanze accomunate dalla dimensione dell’attesa; una parabola narratologica che «si serve più ancora dell’attesa del lettore che dell’atteggiamento del protagonista».⁴

La dimensione del tempo è quindi assolutamente pregnante, e lo dimostra la ricorrenza assidua di sostantivi o avverbi che forniscono coordinate cronologiche: in un romanzo che supera le duecento pagine si evincono oltre novanta occorrenze della parola “tempo”, oltre ottanta per avverbi come “sempre” e “mai”;⁵ una cadenza sospinta anche dallo stile retorico adottato, ricco di riprese anaforiche o epifore.

In una parabola narratologica che illude costantemente il lettore di divenire lineare – confermandosi invece continuamente ciclica – lo scorrere degli anni è soltanto un elemento della profonda riflessione: a esso si accompagnano le dicotomie tra vita e morte,

⁴ GIULIO SAVELLI, *Una struttura del destino in Buzzati*, Baltimora, Johns Hopkins University Press, 1993, p. 127.

⁵ Cfr. D. BUZZATI, *Il Deserto dei Tartari*, cit.

euforia e disillusione:⁶ è proprio alla luce di ciò che si vuole tentare di collocare filosoficamente la visione buzzatiana dell'esistenza.

Egli non si riferisce mai esplicitamente a Schopenhauer, né riprende concetti che ne riguardino la visione filosofica, ma è indubbia una certa contiguità, affinità di pensiero col filosofo tedesco; nello specifico, sono proprio i concetti come la Volontà di vivere e la visione dell'amore (per la quale rimando al sotto-capitolo seguente, in rapporto alla figura di Laide) ad apparire particolarmente calzanti per l'indagine.

Per porre in evidenza alcuni elementi nel *Deserto dei Tartari*, recupererei a scopo propedeutico il concetto di Volontà di vivere;⁷ sono diversi gli episodi narrativi dai quali emerge una concezione schopenhaueriana della realtà.

Una prima sequenza evidente è rintracciabile nei primi momenti vissuti alla fortezza, in seguito alla lettera di aggiornamento destinata alla madre: nel corso di un lungo flusso di coscienza, viene espressa una concezione complessivamente pessimistica della vita, in cui l'uomo non risulta mai davvero padrone degli eventi:

Fino ad allora egli era avanzato per la spensierata età della prima giovinezza, una strada che da bambini sembra infinita, dove gli anni scorrono lenti e con passo lieve [...], si assapora la vigilia delle cose meravigliose che si attendono più avanti [...]. Chiudono a un certo punto alle nostre spalle un pesante cancello, lo rinserrano con velocità fulminea e non si fa in tempo a tornare.⁸

⁶ Cfr. S. FREUD, *Tre saggi sulla sessualità*, cit; viene approfondito il rapporto tra pulsioni aggressive e pulsioni legate al sadismo, contigue alla sfera sessuale; secondo Don DeLillo, svincolarsi forzatamente dall'influsso di queste pulsioni insite nella natura umana comporta la liberazione di uno stato depressivo latente (cfr. ALESSANDRO CINQUEGRANI, FRANCESCA PANGALLO, FEDERICO RIGAMONTI, *Romance e Shoah*, in *Romance e Shoah: pratiche di narrazione sulla tragedia indicibile*, Venezia, Edizioni Ca' Foscari, 2021).

⁷ Cfr. ARTHUR SCHOPENHAUER, *Il mondo come volontà e rappresentazione*, trad. it. di Paolo Savj-lopez e Giuseppe De Lorenzo, Bari, Laterza, 2020 (Francoforte, 1819); nella concezione del filosofo, la Volontà di vivere è da considerarsi come entità superiore, pensabile ma non conoscibile; per Schopenhauer, concettualmente è accostabile al noumeno kantiano e individua in questa l'entità superiore regolatrice del cosmo.

⁸ D. BUZZATI, *Il Deserto dei Tartari*, cit., pp. 49-50.

Ciò non è chiaramente sufficiente come estratto su cui basarsi: a questa altezza il *topos* è concettualmente ancora limitato alla brevità della vita e alla giovinezza come periodo di massimo splendore e spensieratezza, un motivo ricorrente nella tradizione letteraria; è alle battute conclusive dello stesso capitolo però che si aggiunge:

[...] le giornate si fanno sempre più brevi, i compagni di viaggio più radi [...]. Fino a che Drogo rimarrà completamente solo [...]. Guai se potesse vedere se stesso, come sarà un giorno, lì dove la strada finisce [...] e intorno [...] neanche un filo d'erba, tutto così da immemorabile tempo.⁹

Il tenente Drogo viene pervaso – sin dal viaggio iniziale e dai giorni di ambientamento alla Fortezza – dall'ambigua e oscura sensazione di non essere pienamente padrone del proprio destino; il perpetuarsi di una mancata evoluzione, l'incapacità di mantenere con fermezza le decisioni e le valutazioni sostenute in un primo momento rendono al lettore stesso la sensazione che il destino del protagonista sia, in qualche modo, già stata determinato aprioristicamente come già accaduto a tutti i suoi predecessori,¹⁰ una narrazione che non si limita a esprimere una visione pessimistica dell'esistenza e allude chiaramente a più riprese a un'opera di 'regia' sostenuta da entità superiori.¹¹

Un altro elemento a sostegno da menzionare è nuovamente di natura lessicale: più volte dinanzi a circostanze differenti l'atteggiamento di Drogo viene definito "vano" e si parla della stessa vita umana come una "ostinata illusione".¹²

⁹ Ivi, pp. 50-51.

¹⁰ Cfr. I. CROTTI, *Dino Buzzati*, cit., in cui si insiste sul senso di fatalità e ineluttabilità che caratterizza omogeneamente tutta la narrazione.

¹¹ Non elenco per dovere di sintesi tutte le occorrenze testuali in cui ciò è riscontrabile, e mi limito a riprendere l'apertura del decimo capitolo a p. 69 dell'edizione di riferimento: «Così doveva accadere, e questo forse era già stabilito da molto tempo [...]».

¹² D. BUZZATI, *Il Deserto dei Tartari*, cit., p. 73.

La stessa struttura della trama risulta perfettamente incastonabile nella concezione schopenhaueriana: la vita del protagonista oscilla inesorabilmente tra momenti di noia nella solitudine della propria camera alla Fortezza e momenti di dolore, in cui mediante flussi di coscienza il Tenente realizza la propria incapacità di capitalizzare le situazioni, quasi come se faticasse a rapportarsi con un'inerzia esistenziale che per primo ha tacitamente avvertito, sin dall'inizio della propria avventura.

Il momento nel quale si emblemizza maggiormente la corrispondenza col filosofo tedesco è il finale, in cui Drogo persegue la terza via di liberazione dal dolore:¹³ dopo una vita trascorsa attendendo il confronto coi Tartari, è proprio nel momento in cui l'esercito nemico è alle porte che il protagonista – anche a causa della condizione di malattia e dell'anzianità che lo debilita – riflette sul senso della propria esistenza.

L'avvento della consapevolezza della natura umana nella propria limitatezza, fallacia ed effimero desiderio che si raggiunge con lo stato di ascesi è una delle tre modalità possibili per sottrarsi alla Volontà di vivere:

Povera cosa gli risultò allora quell'affannarsi sugli spalti della Fortezza, quel perlustrare la desolata pianura del nord, le sue pene per la carriera, quegli anni lunghi di attesa. [...] Ma poi gli venne in mente: e se fosse tutto un inganno? Se il suo coraggio non fosse che un'ubriacatura? [...] No, non pensarci, Drogo, adesso basta tormentarsi [...] Il più è stato fatto, non ti possono più defraudare.¹⁴

Se le considerazioni sull'opera buzzatiana risultano semplici in funzione di Schopenhauer e Nietzsche, la questione richiede qualche specificazione aggiuntiva se si

¹³ Cfr. A. SCHOPENHAUER, *Il mondo come volontà e rappresentazione*, cit.

¹⁴ D. BUZZATI, *Il Deserto dei Tartari*, cit., pp. 214-215.

tenta di delineare alcune coordinate gnoseologiche relativamente al kantismo e all'Idealismo.

Il rapporto col “maestro del sospetto”¹⁵ è di semplice definizione: la visione del mondo espressa nella *Parabola dell'uomo folle*¹⁶ rende chiaro come la perpetua ricerca di un senso ultimo esistenziale non possa essere compatibile con la posizione radicale di Nietzsche.

Rispetto al pensiero hegeliano, si può desumere una posizione di sostanziale contrasto e divergenza: la metafisica buzzatiana è ben distante dalla concezione totalizzante e razionalizzante caratteristica del sistema triadico; piuttosto, le modalità secondo cui Drogo conduce la propria esistenza combaciano concettualmente con la filosofia kantiana.

La parabola crescente con cui il Tenente inizia il proprio viaggio alla ricerca del senso ultimo della propria esistenza si arresta proprio entro il perimetro gnoseologico tracciato dal filosofo tedesco: un metaforico pellegrinaggio, in cui a più riprese agogna il diritto di giungere alla conoscibilità del noumeno; talvolta rappresentato dalla presenza o assenza di nebbie in lontananza su cui i personaggi non riescono a concordare mai, talvolta da un'istantanea eccitazione per il rumore dei nemici ormai percepibile che si rivela poi dovuto allo scroscio di un rivolo d'acqua, talvolta dalla cima di un monte da raggiungere nel corso di una perlustrazione; la ricerca della “cosa in sé” nel romanzo è il motivo costante e fondante, e lo stesso potenziale arrivo dei Tartari simboleggia la soglia delle Colonne d'Ercole; una fusione della realtà noumenica con quella fenomenica che, nonostante si faccia attendere per anni tra noia e sacrifici, alla fine non si concede mai.

¹⁵ Cfr. PAUL RICOEUR, *Della interpretazione: saggio su Freud*, trad. it. di Emilio Renzi, Genova, Il Melangolo, 1991 (Parigi, 1965).

¹⁶ Cfr. FRIEDRICH NIETZSCHE, *La gaia scienza*, a cura di Gianni Vattimo, Torino, Einaudi, 1979 (Lipsia, 1882); il filosofo tedesco annuncia l'avvento del totale libero arbitrio per il genere umano, in virtù della “morte di Dio”.

Da un punto di vista meramente ontologico dunque, il pensiero dell'autore risulta perfettamente aderente alla dicotomia kantiana; sul piano teologico invece, la figura da prendere in considerazione è sicuramente Pascal (che Buzzati lesse, peraltro).

I due aspetti maggiormente evidenti – riscontrabili non solo nel *Deserto dei Tartari*, ma in quasi tutte le opere – sono a mio avviso l'ambivalenza del sentimento rivolto alla divinità, e al contempo una solida razionalità di giudizio che rimane sempre concettualmente distaccata dalla fede.

Comune è l'atteggiamento teologico: se a un primo livello dialettico avviene la constatazione della straordinarietà del creato nelle sue molteplici manifestazioni, al livello antitetico corrisponde uno sgomento legato a tutte le irrazionali contraddizioni che smentiscono l'esistenza di una figura divina, più che riprovarla; dal *Deserto* a *Un amore* passando per *Il grande ritratto* e decine di racconti o articoli, i riferimenti a tutto ciò che “Dio sa” sono una costante retorica; anche se non esplicitamente dichiarato, è percepibile il risentimento verso di “Lui” per tutto ciò che accade, e non dovrebbe accadere una volta assunta la sua presenza; nonostante ciò, non smette mai di “credere di poter credere”.

Se lo sguardo lucido e razionale con cui osserva la realtà lo accomuna al filosofo francese, a dividerlo da quest'ultimo è la posizione sulla “Scommessa sull'esistenza di Dio”:¹⁷

Scommettete, dunque, che Dio esiste, senza esitare. [...] Poiché vi è uguale possibilità di guadagno e di perdita, se aveste da guadagnare due vite contro una, potreste scommettere ancora [...]. Ma vi è un'eternità di vita e di felicità. Stando così le cose, quand'anche ci fosse un'infinità di casi, di cui uno solo favorevole, voi avreste

ancora ragione di scommettere [...].¹⁸

Il pensiero dell'autore in merito alla "Scommessa" risulta piuttosto allineato alla schiera di critici ed esponenti della tradizione filosofica che nel tempo hanno tacciato la proposta pascaliana di mero opportunismo.¹⁹

Buzzati interpreta il proprio ruolo da non credente con la massima coerenza possibile, senza lasciarsi contaminare (nemmeno in punto di morte) da istanze emotive.²⁰

L'altro elemento teorico di matrice pascaliana che trovo ravvisabile nel *Deserto* – così come in gran parte della prosa buzzatiana – è il *divertissement*, di cui il tenente Drogo fornisce al lettore una nitida rappresentazione: i tempi delle attese sono sempre scanditi dall'intima necessità di trovare elementi di distrazione su cui concentrare lo sguardo, sia esso un suono che riecheggia in lontananza o un punto indefinito proveniente dalla pianura dei Tartari; un *modus operandi* tipico di chi, ben consapevole della propria finitezza, non vuole mai rinunciare a vedere il fantomatico esercito sopraggiungere.

II.2 L'inconoscibilità nelle relazioni: *Un amore e dintorni*

Nelle sezioni precedenti sono stati analizzati i paradigmi narrativi con cui si declinano inconoscibilità e mistero, dagli animali (perché «non sappiamo cosa c'è dentro»)²¹

¹⁸ BLAISE PASCAL, *Pensieri*, a cura di Adriano Bausola, trad. it. di Adriano Bausola e Remo Tapella, Milano, Giunti editore, 2017 (Parigi, 1954), p. 251.

¹⁹ Per approfondimento rimando a RICHARD DAWKINS, *L'Illusione di Dio: le ragioni per non credere*, trad. it. di Laura Serra, Milano, Mondadori editore, 2007 (Oxford, 2006).

²⁰ Rimando ancora una volta alla V. ANDREOLI, *prefazione*, in L. BELLASPIGA, "Dio che non esisti ti prego": *Buzzati, la fatica di credere*, cit.

²¹ Cfr. C. MARABINI, *Introduzione*, in *Dino Buzzati: Bestiario*, cit.

al destino degli uomini, suddiviso fra gnoseologia e ontologia; l'universo d'indagine buzzatiano comprende anche il genere femminile.

La sussistenza di elementi di continuità fra *Il Deserto dei Tartari* e *Un Amore* è già stata dibattuta dalla critica letteraria; fra le diverse letture possibili del romanzo amoroso, personalmente condivido l'interpretazione di Renato Bertacchini.²²

Sicuramente hanno rilevanza i connotati erotici e sensuali con cui viene descritta la figura di Laide, così come è la relazione tormentata tra i due protagonisti a fungere da base per la non-evoluzione narrativa; ritengo però che la peculiarità principale risieda nella dinamica psicologica di tipo ossessivo, patologico; un aspetto che risulta peraltro tremendamente attuale: la contemporaneità vede dinamiche relazionali fortemente influenzate dalla digitalizzazione, la nuova frontiera offerta dalla comunicazione istantanea ha causato da un lato un appiattimento della componente empatica, e dall'altro un'errata percezione di controllo sociale, che degenera talvolta in manifestazioni ossessive.²³

La riflessione sulle trame dei due romanzi e il confronto degli stessi inducono alla concezione di un infinito generico, di ampio orizzonte: il messaggio che viene comunicato è che tutto nel creato tende all'assoluto, un assoluto che può reificarsi sotto forme differenti.

La ricerca dell'infinito che per il Tenente si concretizza nella costante contemplazione delle lontananze è la stessa che mette in atto Antonio Dorigo quando, dopo il primo incontro con Laide, la confronta con la ragazza che ricorda di aver già visto, in una zona degradata di Milano; *mutatis mutandis*, è lo stesso processo esistenziale che compiono topi, buoi e ciclisti.

²² Bertacchini pone l'accento specificamente sul concetto di "passione come malattia" in cui vede il motivo fondante dell'opera; le sue riflessioni sono raccolte in RENATO BERTACCHINI, *Il favoloso Buzzati*, in GIOVANNA IOLI, *Dino Buzzati*, Milano, Mursia, 1988.

²³ Mi riferisco, ad esempio, a diversi casi di cronaca quotidiana o cronaca nera, in cui il *vulnus* è scaturito proprio dall'incapacità di dominare questa componente emotivo-ossessiva.

Ciò che non è sovrapponibile nei due romanzi è la parabola dei protagonisti: se per il raggiungimento dell'assoluto bellico lo sguardo di Drogo deve rivolgersi sempre "lassù", in direzione dell'orizzonte e delle montagne, nel caso del borghese Antonio la strada da percorrere è direzionata verso il basso, "laggiù" dove c'è il fondale urbano della Milano alienata, nei luoghi in cui risiedono gli istinti più pulsionali dell'uomo.

È probabile che *Un amore* abbia contribuito, in una certa misura, a sdoganare la trattazione degli aspetti più turpi e patologici delle relazioni sentimentali; un discrimine narrativo di cui lo stesso Buzzati è consapevole:

Ho detto alcune cose che nessuno aveva il coraggio di dire prima.

E molta gente si è stupita, [...] scandalizzata per questa crudezza. Ma perché c'è questo? Non perché io abbia cambiato sistema... perché parlando di un amore, se si è sinceri, bisogna dire quelle cose lì. [...] è certo che l'amore, quale è stato trattato dai grandi romanzieri, è un amore del tutto falso.²⁴

Nel processo compositivo buzzatiano, Laide rappresenta la prima incarnazione umana di un'impellente e inconscia necessità, rimasta in buona parte sopita per anni ed esplosa solo nei due grandi romanzi degli anni Sessanta.²⁵

Ciò che è constatabile trasversalmente in tutte le età di composizione è che la donna viene vista come mistero, in tutte le possibili sfaccettature: mistero nella sua capacità di generare irrazionalità e violenza (si pensi ad esempio ai casi di cronaca nera, o alla stessa inerzia distruttrice con cui vengono descritti comportamenti e risposte di Laide, connotate

²⁴ D. BUZZATI, *Un autoritratto: dialoghi con Yves Panafieu*, cit., p. 137.

²⁵ Nella fase compositiva che va dagli esordi fino agli anni Cinquanta, le presenze narrative femminili sono molto più discrete o sotto forma di allegoria, quando non assenti. Per approfondimento rimando a ANTONIO DANIELE, *Ombre femminili in Dino Buzzati: indizi di donne prima di Un amore*, Firenze, Franco Cesati editore, 2018; individua, ad esempio, nella cornacchia del *Barnabo* parte delle funzioni narrative che idealmente potrebbero essere ricoperte da una donna.

da un'ambigua forma di sadismo), nella sua capacità biologica ed emotiva di generare amore materno o di ripudiare la figura maschile, sia un figlio indesiderato o un amante respinto.

Riprendendo solo per un istante il mosaico filosofico che si è tentato di costruire nel sotto-capitolo precedente, il romanzo di Antonio Dorigo funge da valida dimostrazione della tesi proposta: l'uomo è animale e schiavo delle proprie pulsioni, nei termini riferibili alla Volontà di vivere; ciò depone naturalmente a supporto di una concezione schopenhaueriana del sentimento amoroso.²⁶

Il rapporto delle figure maschili buzzatiane nei confronti delle donne annovera – oltre alla componente misteriosa appena citata – un altro cardine concettuale: un sentimento di soggezione (talvolta reso più palese, altre volte meno), che a tratti degenera in conclamato complesso di inferiorità.

È naturale che in una dinamica narrativamente appiattita come quella di *Un amore* ciò risalti con pregnanza, ma sono numerosi gli esempi letterari analoghi rintracciabili nel resto della produzione: si ripensi banalmente alle ultime battute de *I derelitti del "tempo massimo"* analizzato in precedenza:

La sua fidanzata era ad aspettarlo nello stadio, glielo aveva scritto. Anche lei se ne sarà andata ormai o forse è lì, nella folla, a un metro da lui e lo vede e non lo riconosce. Oppure lo ha riconosciuto e si nasconde perché se ne vergogna: una superba ragazza come lei fidanzata all'ultimo degli ultimi. [...] E la fidanzata è a spasso con un altro; o si sarà già sposata.²⁷

²⁶ Mi riferisco nuovamente alla visione proposta dal filosofo tedesco, in cui le pulsioni erotiche e amorose degli esseri umani non sono altro che un mero strumento di autoconservazione nelle mani della Volontà; cfr. A. SCHOPENHAUER, *Il mondo come volontà e rappresentazione*, cit.

²⁷ D. BUZZATI, *Dino Buzzati al Giro d'Italia*, cit., pp. 70-71.

Pur con le dovute proporzioni, è ciò che accade anche ne *Il grande ritratto*, con la ‘donna’ meccanica, robotica rappresentata dal “Numero Uno” (anch’essa generatrice, nelle sezioni finali del romanzo, di violenze improvvise e inaspettate).

L’imperscrutabilità del genere femminile instilla una soggezione che non si riverbera solamente sul piano umano e antropologico, ma anche su quello sociale: gli alter ego di Buzzati disseminati nei romanzi condividono la costante attenzione dell’autore verso il concetto di onore-status e verso i ruoli sociali.²⁸

La presenza di Antonio e Laide pone a confronto in termini dicotomici il ceto borghese e le fasce di popolazione più degradate, la Milano della Scala di fronte alla Milano dei ghetti; come è inevitabile che sia, un contesto narrativo simile inasprisce il sentimento ambivalente e rende palesi le ossessioni più irrazionali, latenti.

Come sottolinea correttamente Antonio Daniele²⁹ sono rinvenibili parvenze femminili già negli esordi letterari, seppur in via metaforica: cita il caso della cornacchia in *Barnabo* e della gazza nel *Segreto del Bosco Vecchio*; reputo il secondo esempio particolarmente esemplificativo.

Al momento in cui il colonnello Procolo con l’ennesimo schiamazzare della gazza perde la pazienza e lascia partire un colpo di fucile verso l’animale, consegue una reazione molto significativa:

«Vigliacco!» gridava la gazza «adesso mi hai ferito gravemente. No che non ti dirò chi ho visto passare stanotte, no che non te lo dico». [...] «Forse è una ferita da niente» osservò il colonnello. «Non importa, non preoccupartene. Del resto un giorno o

²⁸ MICHAEL HERZFELD, *Antropologia: pratica della teoria nella cultura e nella società*, trad. it. di Leonardo Piasere, Firenze, SEID edizioni, 2006 (New Jersey, 2001). Si tratta probabilmente dello studioso che si è dedicato di più al concetto di onore-virtù e onore-status in rapporto alla figura femminile nelle società mediterranee.

²⁹ Cfr. A. DANIELE, *Ombre femminili in Dino Buzzati: indizi di donne prima di Un amore*, cit.

l'altro volevo ben andarmene da questo posto maledetto. [...] Morro è morto. E tu, come età, non scherzi, caro il mio signor colonnello».³⁰

In questo passaggio, nonostante la brevità si rinvengono più motivi femminili, in buona parte sovrapponibili alla personalità espressa da Laide: un'iniziale esplosione di rabbia incontrollata, dall'effetto paralizzante, mortificante, a cui sarebbe difficoltoso replicare; un successivo sdegno, come se con fare offeso e altezzoso si voltasse dall'altra parte; con le due frasi successive la gazza entra nei cinici panni spesso vestiti anche dalla signorina Anfossi, e – quasi come farebbe una *femme fatale* – colpisce verbalmente l'uomo, annichilendone l'autostima e la mascolinità.³¹

Quello riguardante la gazza non rappresenta un caso isolato: gli episodi denotanti uno squilibrio relazionale nel rapporto tra uomo e donna a favore di quest'ultima sono riscontrabili anche al di fuori delle dinamiche comunicative di *Un amore*, oltre i densissimi e interminabili flussi di coscienza di Antonio Dorigo.

Si esaminino un paio di passaggi interessanti ne *Il grande ritratto*, ad esempio; chiaramente vanno tenute in considerazione alcune debite proporzioni, in quanto il sentimento degli uomini può essere, nella circostanza, alimentato anche dall'elemento perturbante; non è chiaro con precisione ai personaggi coinvolti quali siano i limiti potenziali dell'enorme congegno robotico, pertanto pare ovvio il timore di effetti collaterali incontrollabili.

Così si svolge uno scambio di battute fra Laura ed Endriade:

³⁰ D. BUZZATI, *Il segreto del Bosco Vecchio* in *Barnabo delle montagne; Il segreto del Bosco Vecchio: romanzi*, cit., pp. 113-114.

³¹ Rimando nuovamente alle teorie di Michael Herzfeld; la mascolinità non è da confondersi con la virilità; con la prima ci si riferisce infatti a tratti come aggressività, competitività e capacità di riscuotere il gradimento delle donne; con la seconda si intende primariamente la capacità di essere un buon padre e un buon marito.

«Laura, Laura», tenta Endriade, «gli uomini di tutto il mondo verranno ad ammirarti. Tutti parleranno di te. Sarai l'essere più potente della terra. A milioni saranno intorno ad adorarti. La gloria, la gloria, capisci?»

Risponde un ondeggiamento lamentoso.³²

In poche righe, è già possibile cogliere la sproporzione: lo scienziato si rivolge alla donna-robot con un atteggiamento di venerazione; si percepisce anche una visione piuttosto idealizzata della stessa, che sfocia in ossessività (come risulterà sempre più palese, da questo punto in avanti); alla completa subordinazione e prostrazione di Endriade segue una risposta noncurante, stizzita e infastidita; metaforicamente parlando dunque, anche il “Numero Uno” si gira dall'altra parte con superiorità e indifferenza.

Che il parallelo tra le rappresentazioni femminili sia realmente fondato lo dimostra anche una certa contiguità sul piano delle scelte lessicali e di senso di alcune sezioni; nel momento in cui Dorigo conosce Laide, la sua memoria visiva si focalizza principalmente sulle labbra; un tratto fisico apparentemente banale e soggettivo, che ritorna però nelle battute successive de *Il grande ritratto*, quando è Laura a prendere la parola:

Lasciate almeno che possa muovere le labbra. In fotografia le mie labbra riuscivano così bene. *Labbra voluttuose*, avevo. Me lo dicevano tutti.

«Laura, ti supplico», geme Endriade, «cerca di dormire! Quietati! Non lamentarti più così».³³

Anche la scelta aggettivale non è lasciata al caso: il fatto che rimandi esplicitamente a una dimensione sessuale ed erotica consente al lettore una precisa interpretazione metaforica.

³² D. BUZZATI, *Il grande ritratto*, Milano, Mondadori editore, 1981, p. 149.

³³ Ivi, p. 150; i corsivi sono miei.

Il finale del romanzo rende ancora più definito il ritratto della donna come mistero, presenza imperscrutabile ed entità pericolosa, potenzialmente violenta: Laura si scaglia improvvisamente contro Elisa; il dialogo tra le due non palesa soltanto l'incomprensibilità delle azioni, ma sposta anche i limiti del conoscibile entro territori del reale differenti, in cui la presenza femminile rende ancora più difficoltosa la distinzione tra verità e mistificazione:

«Qui c'è il segreto *tuo*. E *mio*.» [...] «Laura. Sul serio. È meglio che torni.» «No.» [...] «Ho ascoltato i vostri discorsi.» «Non hai detto che mi ricordavi?» «No. Non so chi tu sia. Mi hanno insegnato anche a mentire. [...] E *forse* io mento anche adesso. *Forse* è vero che io mi ricordo di te. Ma *forse* non è vero e adesso lo nego. E tu non puoi sapere se sia vero o no».³⁴

Se non si può definire con certezza come scambio di battute più significativo dell'opera, è indubbiamente tra le sezioni più importanti: ora Laura si è rivelata nella propria essenza, scatena mortificazione e orrore.

Il primo concetto che Laura sente il bisogno di specificare è la comunanza della condizione: “quel” segreto nascosto in lei non è una sua esclusiva, appartiene anche a Elisa e rappresenta l'essere femminile nella propria misteriosa essenza.

La catena anaforica costituita dagli avverbi dubitativi conduce il lettore a uno smarrimento ontologico³⁵ che non gli consente di distinguere il piano della realtà da quello della finzione; qualsiasi ipotesi o ricostruzione formulata in precedenza sul “Numero Uno” viene demolita, non è più possibile stabilire se il congegno robotico menta e in che

³⁴ Ivi, pp. 160-162; i corsivi sono miei.

³⁵ Per approfondimento sul concetto di smarrimento ontologico e sulle relative manifestazioni letterarie rimando a BRIAN MCHALE, *Constructing postmodernism*, Londra-New York, Routledge, 1992.

percentuale; il senso di ineluttabilità reso dai crescenti timori di Elisa aumenta in virtù della violenza ingiustificata, qui sotto forma di costrizione fisica.

Dinamiche analoghe si susseguono anche nella non-evoluzione narrativa di *Un amore*: allo stesso modo Laide esprime sprezzo e noncuranza nei confronti di Dorigo, negandogli scuse e riguardi anche in seguito a mancanze di rispetto che apparirebbero inaccettabili a chiunque.

Si rivela così lapidaria ad esempio nel momento in cui Antonio, dopo averla attesa per ore con pazienza spropositata, le esprime una minima e pacata rimostranza:

Fu proprio uno di quei momenti che l'attesa spasmodica cede per stanchezza fisica e gli occhi stanchi non guardano più intorno, che comparve la motoretta di Marcello con la Laide sul seggiolino. «Sono le tre meno venti» disse Antonio. «Be', adesso sono qui» fece lei, sicura di sé, senza raccogliere.³⁶

Il progressivo acuirsi dell'ossessività dell'uomo è scandito anche in questo caso da una sottile, sfumata linea di confine che divide realtà e menzogna, senza che protagonista e lettore abbiano modo di definire dove finisce l'una e inizia l'altra; la giovane prostituta interrompe saltuariamente l'apatica, distaccata inerzia comunicativa che li lega, rendendo ancora più complicata l'individuazione dei suoi reali fini e interessi.

Il sentimento di disagio e il complesso d'inferiorità provati dall'architetto si acuiscono bruscamente quando, ai continui tentativi di rendere Laide "soltanto sua", si sovrappone la scomoda figura di Marcello, che viene presentato nelle vesti di cugino; dal momento in cui compare, la narrazione si sviluppa attraverso un fitto groviglio di piatte (ma scocciate) rassicurazioni, pensieri rabbiosi, senso di annichilimento per averle consentito di

³⁶ D. BUZZATI, *Un amore*, cit., p. 129.

umiliarlo a tal punto; lo stesso Antonio non riesce a capire se Marcello rappresenti un concreto rivale amoroso, o se sia egli stesso il vero “terzo incomodo”.

Nelle sezioni conclusive si assiste a una riflessione sulla lunga e tormentata esperienza, paragonata ai fallimentari tentativi d’approccio giovanili e alle storie vissute da amici, colleghi, conoscenti; alcuni passi dimostrano nuovamente la centralità dei concetti di onore, *status* e mascolinità; delineano infine un ritratto di donna con sfumature leggermente differenti rispetto a quelli visti in precedenza:

Che cosa è stata la Laide se non la concentrazione in una persona sola dei desideri cresciuti e fermentati per tanti anni e soddisfatti mai? Non ne ha mai avuto la forza. Le incontrava, gli sembravano creature irraggiungibili, era inutile pensarci [...].³⁷

Una prospettiva che si potrebbe definire freudiana nell’impostazione, se si considera la figura femminile come destinataria di pulsioni sessuali e desideri radicati nell’inconscio.

Il senso dell’alterità viene restituito non soltanto dal confronto tra generi diversi, ma anche dalla competizione fra uomini: sono frequenti le digressioni focalizzate sulla maggiore o minore nobiltà dei mestieri, sulla rispettabilità sociale, sulla portata delle facoltà economiche di cui ciascuno può disporre; la sensazione è che la professione di architetto, pur garantendo dignità e buona qualità di vita, non sia mai realmente sufficiente.

II.3. *Il grande ritratto*: il futuro dell’umanità tra scienza, tecnologia e metempsicosi

Se si prendono in considerazione singolarmente i romanzi di Buzzati *Il grande ritratto* è stato, probabilmente, quello che ha suscitato una maggiore eterogeneità di opinioni

³⁷ Ivi, p. 257.

nell'accoglienza critica;³⁸ si è tentato di darne un'inquadratura su basi cronologiche e tematiche rapportandolo con *Il Deserto dei Tartari* e *Un amore*; tentativi sicuramente utili alla produzione saggistica e alla riflessione, ma che non hanno ancora portato a conclusioni sufficientemente convincenti da potersi considerare definitive.

Al di là della storia redazionale dell'opera,³⁹ è bene fissare alcuni punti cardine nella visione dell'autore, che possano contribuire a corrette interpretazioni.

A una prima lettura, sono diversi gli interrogativi che potrebbero sorgere: è lecito il dubbio su possibili timori distopici alla base della trama, così come potrebbero rinvenirsi valutazioni di carattere bioetico, o l'intento di trasmettere un chiaro messaggio sul presente; tutti quesiti fondati, a cui è possibile fornire risposte almeno parziali fin da subito; ci si avvale, ancora una volta, dei ricchissimi dialoghi con Yves Panafieu; fra i tanti temi scandagliati dal critico francese, rientra proprio quello del futuro, inteso a breve e a lungo termine; contrariamente a quanto si potrebbe supporre, l'occhio dell'autore non è minimamente interessato ai problemi e alle sfide che riguarderanno la civiltà nel tempo prossimo; dirà addirittura:

Non m'interessa assolutamente. Una volta che sono morto io può venire qualsiasi cosa. Quello che si preoccupa dell'umanità fra duecento anni è un ipocrita, e un cretino [...]. Non può interessare quello che non esiste.

L'uomo che metteva la prima pietra di una cattedrale [...] era interessato a [...] quel pezzo di muro perché quello era una cosa sua!⁴⁰

³⁸ Cfr. FAUSTO GIANFRANCESCHI, *Dino Buzzati*, Torino, Borla, 1967, pp. 64-66; individua in questi il primo romanzo di fantascienza italiano; GENO PAMPALONI, *Modelli ed esperienze della prova contemporanea*, in *Storia della letteratura italiana*, a cura di Emilio Cecchi e Natalino Sapegno, Milano, Garzanti, 2001, p. 441, che contiene una recensione meno entusiasta, così come Maurizio Vitta nella propria edizione (Milano, Mondadori, 1981); ANTONIA ARSLAN, *Invito alla lettura di Buzzati*, Milano, Mursia, 1974; quest'ultima sottolinea, in particolare, la presenza di alcune ingenuità e forzature.

³⁹ FABIO ATZORI, *Buzzati in crisi? Rileggendo il grande (incantesimo) ritratto* in *Dino Buzzati*, a cura di Alvisè Fontanella, Firenze, Leo Olschki editore, 1982 si sofferma proprio su questo aspetto.

⁴⁰ D. BUZZATI, *Un autoritratto: dialoghi con Yves Panafieu*, cit., p.84.

Una prospettiva che, a ben osservare, ritorna soprattutto nelle prime fasi del romanzo, in cui il professor Ermanno Ismani chiede più volte a se stesso e agli altri quale sia “il suo ruolo” nel meccanismo di produzione, che non gli è ancora chiaro.⁴¹

Dunque, nel caso de *Il grande ritratto* non si può rintracciare una vena futuristica, né tanto meno distopica; è però noto e testimoniato l'avvicinamento dell'autore al mondo della cibernetica e agli innovativi studi sull'intelligenza artificiale.⁴²

Uno dei temi principali che la narrazione presenta è il rapporto tra la dimensione tecnologica e le funzioni psicologiche; connubio che secondo Antonia Arslan⁴³ non ha avuto una realizzazione qualitativamente soddisfacente.

Al di là del parallelo sottolineato da Silvia Zangrandi,⁴⁴ che accosta Endriade e Antonio Dorigo nelle rispettive tendenze a una forma di assoluto, ritengo che le due opere possano essere accostate anche sotto un altro punto di vista, non tematico ma strutturale.

Antonella Laganà Gion⁴⁵ sostiene che nel caso del primo il «riscatto del romanzo, povero nel contenuto e discutibile nell'impostazione» avvenga principalmente grazie alla

⁴¹ La poca chiarezza delle situazioni e la difficoltà con cui il professore scopre finalmente la ragione per cui è stato convocato sono da ricondurre a una scatola burocratica quasi grottesca; per quanto il professore e la consorte giungano più in alto e si confrontino con tecnici sempre più autorevoli, per larga parte della narrazione non vengono mai a capo della situazione; nell'assurdità delle “negazioni di verità” che si susseguono, si può rinvenire un motivo tipicamente kafkiano.

⁴² Rimando nuovamente a F. ATZORI, *Buzzati in crisi? Rileggendo il grande (incantesimo) ritratto*, cit; contestualmente al dettagliato *excursus* sulla tradizione dell'opera, fa riferimento anche a più articoli (ad esempio *La diga*, che esce sul «Corriere della Sera» il 30 settembre 1959, il cui legame col *Grande ritratto* è stato approfondito da Patrizia dalla Rosa) che Buzzati scrive a partire dal 1956; a ulteriore e definitiva riprova assume un articolo inserito nel vol. VIII dell'*Enciclopedia della civiltà atomica*, Milano, Il Saggiatore, 1960; in esso si riscontra già un monologo di Endriade che coincide quasi perfettamente. Se gli articoli pubblicati in precedenza avvalorano notevolmente la curiosità cibernetica come una delle matrici del romanzo, la specularità dei due monologhi consente di assumerla a certezza; Buzzati ebbe modo di avvicinarsi all'ambiente di sperimentazione scientifico-tecnologica grazie al fratello Adriano, che lo introdusse allo scienziato Silvio Ceccato.

⁴³ A. ARSLAN, *Invito alla lettura di Buzzati*, cit., pp. 97-98.

⁴⁴ Cfr. SILVIA ZANGRANDI, *Dino Buzzati: l'uomo, l'artista*, Bologna, Pàtron, 2014, cap. III.

⁴⁵ VITTORIO CARATOZZOLO, «E forse io mento anche adesso»: *Il grande ritratto di Dino Buzzati, o dell'inattingibilità del senso*, in «Studi buzzatiani: rivista del centro studi Buzzati», a cura di Nella Giannetto, 1999, A. IV, p. 8.

caratterizzazione di Laura; una considerazione a mio avviso estendibile, *mutatis mutandis*, anche a *Un amore*; certamente sono presenti personaggi secondari e di circostanza, ma la caratterizzazione psicologica di Laide e Antonio è assolutamente pregnante e concorre alla valutazione tendenzialmente più favorevole che negli anni è stata formulata.

Ai fini dell'indagine sin qui condotta, sono tre i temi principali de *Il grande ritratto* che vorrei sviscerare: la presenza della donna (in questo caso dotata di una caratterizzazione più eterogenea rispetto alle giovani prostitute del romanzo precedente), il suicidio e la metempsicosi; quest'ultima, soprattutto in virtù della prospettiva filosofico-esistenziale, non può che essere chiamata in causa.

La prima figura femminile a entrare in scena fin dalle pagine iniziali è Elisa Ismani, moglie di Ermanno; essa permette di apprezzare, ancora una volta, la varietà di sfumature che la sensibilità umana buzzatiana riesce a cogliere e trasmettere in letteratura:

Non fece in tempo a entrare in anticamera che lei, fattasi incontro in grembiule con un cucchiaino in mano [...]. «Non parlare. Lo so già. Ti hanno proposto un lavoro nuovo.» «E come fai a saperlo?» «Oh, uomo mio, basta guardarti in faccia [...] «Quando cosa?» «La partenza.» «Non ne so niente. Io non ho accettato».

«Ma accetterai, figurati se non accetterai. Ci sarebbe solo un caso in cui tu diresti di no, forse.» «Che caso?» «Che tu dovessi andare solo, che io non potessi accompagnarti. Forse».⁴⁶

Questo passaggio lascia intendere, a mio avviso, due elementi importanti: il primo è la valorizzazione dei sensi femminili, di una donna che in quanto tale (e come tutte le altre) ha l'inspiegabile capacità di sentire, percepire prima alcuni pensieri o avvenimenti; una

⁴⁶ D. BUZZATI, *Il grande ritratto*, cit., pp. 28-29.

sensibilità che pare lasciare attonito il marito, indeciso fra un sentimento di incredulità e velata soggezione.

Lo squilibrio relazionale appare anche in questo caso piuttosto evidente: la moglie non dà peso alla vaghezza delle dichiarazioni del marito; sa perfettamente dove ricadrà la scelta finale, e si mostra pure consapevole di rappresentare la *conditio sine qua non* del trasferimento di lavoro; a questa affermazione, ovviamente, non segue una replica ma un tacito assenso.

L'inizio del settimo capitolo offre un ulteriore elemento importante, stavolta di discriminare: la predisposizione di Elisa Ismani nei confronti di una potenziale rivale femminile risulta molto differente rispetto ai modi scontrosi, timorosi e insicuri di Antonio Dorigo verso gli uomini; non dedica pensieri allo *status* sociale di Olga Strobele, e nemmeno lo svantaggio estetico-biologico legato alla giovane età pare crearle disagio;⁴⁷ in questo dunque, la donna si riprova più indipendente sul piano emotivo e più sicura di sé nell'ambito della competizione relazionale:

Elisa Ismani non si formalizzò. Le faceva anzi piacere che una donna così gaia e esuberante venisse su con loro. [...] La gelosia neppure la sfiorò, benché capisse che Olga Strobele dovesse piacere maledettamente agli uomini.⁴⁸

Un ritratto benevolo, quindi; per tutto il romanzo Elisa emerge come personaggio tendenzialmente positivo, capace di offrire a Ermanno quell'amore protettivo e "materno" inconsciamente desiderato.

⁴⁷ Si noti, peraltro, l'ulteriore ricorrenza delle labbra nella descrizione fisica di Olga Strobele; senza giungere a conclusioni assolutizzanti, si può sostenere che sia uno dei tratti fisici più rilevanti nella descrizione estetica del genere femminile.

⁴⁸ Ivi, p. 54.

Non dà mai il minimo accenno di indole violenta e il suo sostegno alle attività del marito è continuo: nonostante ciò, si rinviene nella sua capacità di precorrere i tempi, di conoscere le debolezze emotive di Ermanno e captarne i pensieri una forma di dominanza psicologica; uno squilibrio matrimoniale percepito dall'uomo, che tuttavia non appare in grado di contrastarlo.

Quanto al suicidio e alla metempsicosi, la questione è più complessa: a mio avviso, nonostante quelle che definirei formali smentite di rito⁴⁹ (Endriade in un lungo monologo preciserà: «Io non sono un filosofo»)⁵⁰ e l'apparenza, i temi che tradizionalmente sono oggetto di diatriba ontologico-teologica risultano qui assolutamente fondanti; a riprovarlo sono anche le scelte lessicali e la ricerca terminologica (che, come abbiamo visto nei diversi contesti delle sezioni precedenti, non sono mai lasciate al caso).

Se in precedenza⁵¹ si è notata una certa affinità alla visione di Schopenhauer, in questa circostanza si rinviene invece un motivo di distacco teorico:

[...] la vita ci riuscirebbe *insopportabile*, [...] se ci fosse negata la possibilità di suicidio. Nessuno ci pensa, si capisce. Ma se l'immagina cosa diventerebbe il mondo se un giorno si sapesse che della propria vita nessuno può disporre? Una *galera* spaventosa. Pazzi, si diventerebbe».⁵²

La riflessione di Endriade non riconduce certo al filosofo tedesco, che rifiuta l'atto di togliersi la vita in quanto considerato come implicita e ulteriore conferma della Volontà di vivere.⁵³

⁴⁹ Il romanzo risulta ambiguo in merito ai propri temi chiave fin dal titolo, che rimanderebbe a una sfera più artistica che scientifico-tecnologica.

⁵⁰ Ivi, p. 96.

⁵¹ Mi riferisco principalmente agli elementi di affinità alla filosofia di Schopenhauer che ho analizzato in merito al *Deserto dei Tartari*.

⁵² D. BUZZATI, *Il grande ritratto*, cit., p. 114; i corsivi sono miei.

⁵³ Cfr. A. SCHOPENHAUER, *Il mondo come volontà e rappresentazione*, cit.

L'atto estremo viene contemplato: non è sintomo di deriva morale o una scelta egoistica, ma un'intima possibilità di autodeterminazione; sono i limiti delle scelte opzionabili a costituire la libertà individuale.

Una concezione del rapporto tra vita e morte che acquisisce valore anche grazie alle parole dello stesso Buzzati,⁵⁴ e che lo accosta piuttosto a uno stoicismo specificamente seneciano.⁵⁵

Anche l'interesse per la metempsicosi è piuttosto evidente: non si tratta di una creazione meccanica fine a se stessa, confinata all'ambito scientifico-sperimentale e a chiarirlo è il ricorrente riferimento allo "spirito" del Numero Uno; ecco il reale oggetto del dibattito.

In un confronto tra Endriade ed Ermanno Ismani, il primo si rivolge così al secondo:

«Da molti molti anni, caro Ismani [...] un problema mi ha sempre ossessionato: la cosiddetta luce dello spirito, per formarsi e sussistere, ha strettamente bisogno dell'uomo? [...] Oppure questo fenomeno, interessante direi, può crearsi anche altrove purché trovi un corpo, un organismo, uno strumento, un recipiente adatto?»⁵⁶

È chiara la restrizione del campo d'indagine: gli occhi dello scienziato sono orientati verso le possibilità di reincarnazione dello spirito in un corpo "altro" rispetto alla vita originaria.

⁵⁴ Nei dialoghi con Yves Panafieu, non esprime contrarietà etica relativamente al suicidio; sottolinea solamente il carico di sofferenza e di conseguenze che esso veicola; sostiene che, se questa componente dolorosa fosse neutralizzata dalla chimica (fa riferimento a qualche composto farmaceutico, nocivo e indolore), la percentuale di persone che ricorrono all'atto estremo aumenterebbe sensibilmente.

⁵⁵ Cfr. LUCIO ANNEO SENECA, *Lettere a Lucilio*, testo latino e versione di Balbino Giuliano, Bologna, Zanichelli, 1953; l'atto di togliersi la vita viene presentato, piuttosto, come via liberatoria dalle sofferenze della vita terrena.

⁵⁶ D. BUZZATI, *Il grande ritratto*, cit., p. 92.

La natura escatologica dell'indagine è avvalorata anche in questo caso dal vocabolario utilizzato; l'associazione della dimensione corporea al termine "prigione" incontrato in precedenza rimanda al celebre dualismo platonico; non sorprende inoltre, sulla scia di queste considerazioni, anche l'elenco di appellativi utilizzati da Endriade per designare la funzione del "Numero Uno" in cui compare il termine "Demiurgo".⁵⁷

Si assiste a un tentativo di infondere un soffio vitale a una materia altrimenti inerte; una vera e propria sfida a Dio, se considerata in termini leviani;⁵⁸ il tentativo, evidentemente, non va a buon fine: Laura raggiunge un grado di indipendenza, la sua intelligenza artificiale è capace di raggirare con la menzogna anche i registratori magnetici.

Nonostante l'esito scientificamente soddisfacente, lo scienziato è pervaso da un sentimento di inquietudine, sconforto e frustrazione:

[...] nel complesso era lei, però qualcosa ancora mancava, [...] quella misteriosa essenza che fa ciascuno di noi unico al mondo. Perché fosse veramente Laura, occorreva metterci dentro il veleno, le menzogne, la scaltrezza, la vanità, l'orgoglio, [...] tutto ciò che mi aveva fatto tanto soffrire.⁵⁹

Ritengo inoltre curiosa la discussione dei presupposti che spingono Endriade a darle la possibilità della reincarnazione: dal dialogo con Elisa Ismani emerge un sentimento ambivalente in cui pare si alternino amore e odio; è lecito chiedersi se sia stato sospinto dall'amore, o se possa essere interpretato almeno in parte come un bieco desiderio di

⁵⁷ Nelle dottrine filosofiche antiche, designa la figura di artefice e legislatore dell'universo.

⁵⁸ Cfr. PRIMO LEVI, *Tutti i racconti*, a cura di Marco Belpoliti, Torino, Einaudi, 2015; il tema della "sfida a Dio" ricorre con frequenza in tutte le fasi di composizione leviana, anche se principalmente riscontrabile nelle *Storie naturali* e in *Vizio di forma*; fondamentale è, per l'autore, distinguere le diverse predisposizioni conoscitive: è legittima l'umana tendenza all'indagine, con la scienza come mezzo; ciò non deve tuttavia sfociare in superbia e disconoscimento dei propri limiti, che suonerebbe più come diretta sfida alla divinità (molteplici sono anche i riferimenti contestuali al mito di Prometeo).

⁵⁹ D. BUZZATI, *Il grande ritratto*, cit., pp. 119-120.

vendetta, per la noncuranza e la passione non contraccambiata; al di là del merito (su cui non credo si possa giungere a risposte univoche) pare chiaro che l'interesse scientifico ne *Il grande ritratto* rappresenti un espediente e una metafora, più che un motivo primario di per sé.

Interessante è anche, in ultima istanza, il ruolo del linguaggio; esso viene più volte descritto con connotazioni negative, come “trappola per il pensiero umano” o come “palla di piombo al piede”.

Il carattere grottesco della burocrazia contemporanea è un elemento che si riscontra trasversalmente nella scrittura buzzatiana: talvolta criticata negli articoli, altrimenti oggetto di parodia nel *Deserto dei Tartari*; alla luce di ciò, è lecito supporre che quella di Buzzati possa essere una presa di posizione sulla deriva politico-amministrativa del linguaggio contemporaneo.⁶⁰

Ragionando in quest'ottica, i “numeri” e i “grafici mentali” insegnati con ostinazione al “Numero Uno” rappresenterebbero un tentativo di ovviare a una moderna *confusio linguarum*,⁶¹ l'elaborazione di un sistema comunicativo “al di sopra” di tutte le lingue che possa dunque aggirarne ostacoli e tecnicismi.

⁶⁰ Mi riferisco alla più recente ‘tappa’ della questione linguistica, in cui personalità come Pasolini registrano precocemente l'allontanamento dell'italiano d'uso dalle proprie radici letterarie.

⁶¹ Rimando alla ricerca della lingua ideale avvenuta nel corso dei secoli, a partire dalla leggenda babelica ripercorsa da Dante nel *De Vulgari Eloquentia* (trad. e saggi introduttivi di Claudio Marazzini e Concetto Del Popolo, Milano, Mondadori, 1990).

II.4 *Sessanta racconti*: un testamento poetico

Ripercorrere e selezionare le componenti della visione filosofico-esistenziale disseminate nei *Sessanta racconti* risulta un processo difficoltoso, in virtù della vastità di spunti e della grande eterogeneità di sfaccettature rinvenibili.

Non ho la pretesa (utopica) di ridurre a uno schema l'interiorità dell'autore; il proposito è quello di recuperare alcuni elementi particolari per offrire una visione generale del mondo buzzatiano, quantomeno nelle coordinate fondamentali.

La raccolta viene pubblicata per la prima volta da Mondadori nel 1958, ed è considerabile come *summa* poetica dello scrittore; in essa sono racchiusi i temi e gli oggetti d'indagine di una vita, disseminati in raccolte precedenti o successive⁶² soltanto parzialmente.

Interessa per una considerazione preliminare il dato cronologico: considerando i quarant'anni di carriera in cui attività giornalistica e letteraria sono state affiancate, si individua negli anni Cinquanta la fase centrale della produzione; un dettaglio significativo, in quanto utile a spiegare la presenza a questa altezza di temi che vengono gradualmente meno negli ultimi anni.⁶³

L'intreccio di motivi della raccolta è ricco di sfumature differenti, ma sforzandosi di mapparne le coordinate principali potremmo individuare: il senso del tempo (in tutte le sue declinazioni, come attesa o stato d'animo interiore); la sussistenza di un ordine cosmico (talvolta più nell'accezione di un' indefinita forza superiore agli uomini); il ruolo della natura

⁶² Rimando alle seguenti raccolte di racconti: *I sette messaggeri*, Milano, Mondadori editore, 1942; *Paura alla Scala*, Milano, Mondadori, 1949; *La boutique del mistero*, Milano, Mondadori editore, 1968; *Le notti difficili*, Milano, Mondadori editore, 1971.

⁶³ Rimando ancora una volta ai dialoghi con Yves Panafieu, in cui il critico francese pone alcune domande anche in merito al tema della malattia e della morte: «Hai paura della malattia?» «Sì, la malattia mi fa paura.» «Perché?» «Perché è umiliazione.» «E la morte?» «Te lo confesso, mi ha sempre fatto paura. [...] adesso mi spaventa meno di una volta, perché credo di essere un po' più ragionevole».

e la perenne ricerca di riscatto dall'antropocentrismo (o addirittura un vero e proprio sovvertimento dei rapporti di forza); il rapporto dell'individuo (o della collettività) con la religione; la società moderna e i limiti del linguaggio (che degenerano in alcuni casi in palese incomunicabilità); l'occhio di Buzzati è curioso nell'indagare i meccanismi sociali, la loro fragilità e suscettibilità a cause di forza maggiore.

Le atmosfere dei racconti appaiono estremamente sfaccettate, e tracciarne dei comuni denominatori è possibile soltanto parzialmente; certamente a prevalere è ancora il carattere fantastico, talvolta ai limiti dell'assurdità e in altri casi più orientato verso la superstizione.

Per quanto riguarda lo scorrere del tempo, oltre a *I sette messaggeri* (approfondito in I.4) reputo molto suggestivo *Direttissimo*; qui la riflessione trova maggiore profondità, e viene esplicitata:

Con un ritardo di anni e anni accumulati, siamo così di nuovo in viaggio. Ma per dove? Cala la sera [...]. Per dove? Quanto è lontana l'ultima stazione? *Ci arriveremo mai? Valeva la pena di fuggire con tanta furia dai luoghi e dalle persone amate? Dove, dove ho messo le sigarette? [...]* Certo, tornare *indietro non si può più*.⁶⁴

I toni diventano struggenti e malinconici; elevando il tragitto in treno a metafora del capitalistico ritmo di vita contemporaneo, riconduce il dibattito sulla fugacità a posizioni classiche.⁶⁵

L'indubbio valore d'attualità del racconto è dovuto anche all'ambientazione; come nel caso precedente sono assenti toponimi o riferimenti geografici generici, ma la frammentata corsa di un treno riconduce ovviamente a un immaginario urbanistico; il

⁶⁴ D. BUZZATI, *Sessanta racconti*, Milano, Mondadori editore, 1995, p. 397; i corsivi sono miei.

⁶⁵ Alludo principalmente alla celebre contrapposizione teorica in merito allo statuto del tempo, sostenuta in età classica da Orazio e Seneca.

protagonista, dopo aver gestito con superficialità e noncuranza i diversi incontri in corrispondenza delle fermate, realizza con un nodo alla gola la scarsa sensibilità con cui ha disposto dei propri impegni e se ne rammarica.

Nelle ultime righe, lo sguardo del lettore viene accompagnato in rapida successione alle tre istanze temporali (passato, presente e futuro); il senso di inafferrabilità e inconsistenza con cui esse vengono descritte restituisce un'eco vagamente agostiniana.⁶⁶

Allo spazio dedicato al tempo genericamente inteso si affianca una seconda declinazione di significato, più specifica; in molti racconti, lo scorrere dei giorni o degli anni viene proposto in relazione all'anzianità; l'idea che traspare (anche dal *Deserto dei Tartari*) è di una vecchiaia incombente, che sopraggiunge in maniera imprevedibile; pare quasi che Buzzati non concepisca il naturale scorrimento della vita come un processo graduale e costante; l'età infantile appare spesso dilatata, tra sogni e speranze; a un certo punto della vita, per ogni uomo incomberà inevitabilmente un punto di svolta, ineluttabile e non precisato; da quel momento in avanti, si ritroverà vecchio senza nemmeno essersene reso conto.

È il caso ad esempio di *Una lettera d'amore*; un racconto che, con le debite differenze, riporta anche nei *Sessanta racconti* una visione che era già stata espressa ne *Il colombre e altri cinquanta racconti*,⁶⁷ il protagonista, dopo una serie di impegni giornalieri, quasi disconosce una propria lettera amorosa, imputandola a un sentimento giovanile e lontano:

⁶⁶ Rimando alla concezione agostiniana, secondo cui il tempo "in sé" non ha sostanza; esiste solo una sequenza di entità e attività finite *in fieri*; il passato non esiste in quanto non è più, il futuro non esiste dal momento che non è ancora; il presente è inafferrabile e indefinito, dato il suo istantaneo passaggio al passato. Per approfondimento rimando ad AGOSTINO, *Le confessioni*, trad. it. di Carlo Vitali, Milano, Rizzoli, 1985 (Milano 1958).

⁶⁷ Alludo ad esempio al racconto *Cacciatori di vecchi*; due giovani prendono di mira un anziano signore costringendolo alla fuga, salvo poi ritrovarsi inspiegabilmente vecchi dopo aver contemplato una vetrina (ed essere loro stessi oggetto di vessazioni).

Incuriosito, lesse: “Che baggianate, che ridicole idiozie. Chissà quando mai le ho scritte?” si chiese, cercando invano nei ricordi, con un senso di fastidio e di smarrimento mai provato, e si passò una mano sui capelli ormai grigi.⁶⁸

Un altro filo conduttore della raccolta è costituito indubbiamente dall’indagine sociale, in rapporto alla sfera comunicativa e all’elemento religioso; è bene ribadire che non esiste una netta distinzione tra queste nei racconti, pertanto l’ordine con cui le propongo è arbitrario ai fini di una maggior chiarezza espositiva.

La teologia viene rispolverata e sollecitata frequentemente nelle trame: viene posto in evidenza il misticismo, le contraddizioni, l’ipocrisia di presunti credenti e il mero opportunismo specificamente pascaliano cui si è accennato in I.1; questi fattori accomunano *La fine del mondo* e *Il cane che ha visto Dio*.

Nel primo, si assiste a un fenomeno di redenzione di massa: il giudizio universale dista soltanto poche ore o addirittura pochi minuti; per puro istinto auto-conservativo, tutti accorrono a “scommettere” sull’esistenza di Dio cercando di aggiudicarsi i più rinomati confessori a suon di quattrini; viene messa a nudo l’ipocrisia delle genti che ripiegano in una fede di comodo, dei preti che vendono al miglior offerente un biglietto salvifico ovviamente inconsistente.

Simili avvenimenti vengono innescati, nel secondo caso, da un cane: la narrazione illustra un evidente caso di autosuggestione popolare, in cui paure e illusioni si alimentano a vicenda, innescando in poco tempo un radicale cambiamento negli usi e costumi; le voci si rincorrono rapidamente e la convinzione del singolo si amplifica diventando certezza di una comunità intera:

⁶⁸ D. BUZZATI, *Sessanta racconti*, cit., p. 476.

Un cane che ha visto Dio, ne ha sentito l'odore. [...] E gli uomini si guardano l'un l'altro [...]. Fatto è che, dopo secoli di negligenza, la chiesa parrocchiale ricominciò a popolarsi [...]. Anche l'ombra di un cane qualsiasi [...] fa dare dei soprassalti.⁶⁹

È interessante notare anche la scelta del *medium*: alla luce dell'amore di Buzzati per i cani, non sorprende che proprio su Galeone ricada la possibilità di “aver visto Dio”, o quantomeno di “averne sentito l'odore”; gli animali dimostrano spesso un alto livello di sensibilità, possono vantare una connessione con la natura che gli uomini, pur essendo parte del creato, non raggiungono; il loro non è mai un silenzio “vuoto” dovuto alla mancanza della parola, ma è piuttosto contenitore di un messaggio più profondo che necessita di ascolto e interpretazione.

Attinente alla scelta della fede è inoltre *L'uomo che volle guarire*: il racconto narra l'esperienza di vita di un malato che, fra tanti altri immersi nello sconforto, dimostra un incredibile attaccamento alla vita; dopo due anni di preghiere, la malattia arretra lasciando spazio alla guarigione, ma al contempo induce a uno stato ascetico; l'effimera materialità quotidiana non suscita in lui più alcun effetto, ed è questa ragione che gli impedisce di lasciare il lazzaretto.

La narrazione verte sull'eterna e inestinguibile necessità del riscontro divino; si potrebbe sostenere che Mseridon sperimenti la svolta epifanica che Buzzati ricerca per tutta la vita, ma anche assumendo ciò permarrebbero dei dubbi; la fede ha ragione d'essere in quanto tale, e se per sussistere necessita di un riscontro (o un concreto aiuto salvifico, ancor meglio) il rischio di ricadere dialetticamente nell'opportunismo iniziale è piuttosto alto.

Le righe conclusive forniscono un'ulteriore prospettiva interpretativa:

⁶⁹ Ivi, pp. 241-244.

Così hai perso per sempre i desideri. Sei ricco ma adesso i soldi non ti importano, sei giovane ma non ti importano le donne [...]. Eri un gentiluomo, sei un santo, capisci come il conto torna? Sei *nostro* finalmente, Mseridon! L'unica felicità che ti rimane è qui, tra noi lebbrosi, a consolarci [...].⁷⁰

Da questo breve estratto pare emergere una velata critica al mondo religioso, in cui il cinico e ipocrita opportunismo di molti fedeli viene assolutamente ricambiato: la guarigione diventa il prezzo dell'anima e la regressione della malattia prevede come contraccambio una devozione totale.

La comunità viene analizzata attraverso i meccanismi sociali che la regolano, e questo spettro include inevitabilmente anche la trasmissione linguistica; essa viene dipinta di volta in volta con sfumature leggermente differenti, dalla velocità di propagazione all'incomunicabilità generalizzata.

La consegna della bomba atomica che viene narrata in *All'idrogeno* è a mio avviso attuale ed emblematica: l'essere umano dimostra una sorprendente capacità di passare dall'empatia all'autoconservazione, e da questa a becero e deprecabile egoismo; in una situazione agli antipodi rispetto all'incredibile e 'disumano' altruismo dell'*Incubo di Rho* (rimando a I.3), il protagonista vede tutte le persone che lo circondano diventare "alterità":

La gente mi fissava. Mai vidi volti umani stravolti da una felicità così selvaggia. Uno non seppe resistere e scoppiò in una risata che finì in una tosse cavernosa [...] l'Inferno dentro era per me [...]. E gli altri erano salvi. [...] Con che gioia mi guardavano.⁷¹

⁷⁰ Ivi, p. 297; il corsivo è mio.

⁷¹ Ivi, p. 290.

In questa cruda e realistica fotografia del reale, si percepisce un raro motivo ideologico di matrice nietzscheana: il filosofo tedesco nella sua *Genealogia della morale*⁷² confuta l'esistenza dell'altruismo; ritiene che esso non esista fine a se stesso, ma confluisca sempre e comunque nell'opportunismo a causa di interessi individuali, comuni a tutti in percentuali variabili.

Come accennato molto schematicamente all'inizio del sotto-capitolo, un altro motivo fondante è il richiamo a una forza superiore dai connotati più o meno divini, alla sussistenza di un principio regolatore del cosmo che, pur non essendo raggiungibile dai sensi umani, determina la vita di ogni essere vivente.

Si tratta forse dell'elemento più pregnante e trasversale: da *Eppure battono alla porta* e *La canzone di guerra* ad *Appuntamento con Einstein* e *Qualcosa era successo*, passando per *24 Marzo 1958* e *La frana*; il senso di impotenza e l'entità superiore incombono, i regolamenti di conti sono sempre dietro l'angolo.

«Vedo nella vita uomini salvati e condannati per imperscrutabile disegno misterioso»:⁷³ è proprio questo il filo conduttore di molti racconti, dei romanzi e delle esperienze quotidiane.

Le atmosfere di *Eppure battono alla porta* e *Qualcosa era successo* risultano molto simili: trasmettono un senso di inquietudine tipicamente gotico, frutto delle letture di Poe.⁷⁴

Più particolari sono i racconti *Appuntamento con Einstein* e *La canzone di guerra*; nel primo compare la figura del genio filosoficamente intesa, nel secondo aleggia una componente ancestrale (per la quale rimando al prossimo sotto-capitolo, III.1).

⁷² Cfr. FRIEDERICH NIETZSCHE, *La genealogia della morale: uno scritto polemico*, trad. it. di Umberto Colla, Torino, Einaudi, 2012 (Sils-Maria 1887).

⁷³ D. BUZZATI, *Un autoritratto: dialoghi con Yves Panafieu*, cit., p. 88.

⁷⁴ S. LAZZARIN, *Fantasmî antichi e moderni: tecnologia e perturbante in Buzzati e nella letteratura fantastica otto-novecentesca*, cit., p. 25.

L'angelo della morte si avvicina al celebre scienziato per prospettargli il passaggio imminente all'aldilà, ma quest'ultimo chiede (per due volte) una deroga; deve a ogni costo terminare un lavoro "di notevole interesse", e l'opportunità gli viene concessa; allo scadere delle settimane pattuite, si ripresenta dinanzi all'angelo:

«Hai trovato quello che cercavi?» «Sì [...] in certo modo l'universo adesso è in ordine.» «Va, va, vecchia canaglia [...]. «Mi lasci? [...] perché tutte quelle storie?» «Importava che tu finissi il tuo lavoro. Nient'altro. [...] i demoni [...] dicono che [...] le tue prime scoperte erano state di estrema utilità».⁷⁵

La scelta dei due protagonisti non è casuale: vengono messi a confronto un uomo dalle doti intellettive straordinarie e un'entità identificabile con la morte stessa.

Lo sfruttamento del lavoro di Einstein (estorto con l'inganno) riconduce nuovamente alla Volontà di vivere, mentre la concezione del genio che emerge non sembra allineabile a quella di Schopenhauer; per la capacità innata di avvicinarsi all'Assoluto e di coglierne l'essenza, lo scienziato sembra piuttosto di ascendenza schellingiana.⁷⁶

24 Marzo 1958 rappresenta, a mio avviso, uno dei racconti più kantiani della raccolta: verte sul tema del confine, sul celebre superamento delle "Colonne d'Ercole", e la finitudine umana viene messa in risalto dalla paradossalità; si scopre che il Paradiso è collocato appena oltre l'atmosfera terrestre, nonostante l'incredulità e lo sdegno di scienziati e teologi nulla può intervenire sulla frattura, minima ma insanabile.

È corretto menzionare un ulteriore filone di racconti, il cui tema centrale è etologico e antropocentrico: *I topi*, *Vecchio facocero* e *I reziarii* sono validi esempi a testimonianza di

⁷⁵ Ivi, pp. 271-272.

⁷⁶ Cfr. FRIEDRICH SCHELLING, *Sistema dell'Idealismo trascendentale*, a cura di Michele Losacco, Bari, Laterza, 1965 (Lipsia 1809); nel suo Idealismo estetico, l'arte non si riduce più a imitazione ma a creazione ad opera del genio.

una sensibilità umana che contamina tutti i generi compositivi; il primo è un esempio di sovversione dell'antropocentrismo, mentre nei secondi due si riscopre l'elemento giovanile della caccia e il sadismo verso altre forme di vita.

I topi narra le vicende della famiglia Corio, che in breve tempo vede la propria casa infestata dai roditori e successivamente diviene totalmente succube di questi; il ribaltamento dei rapporti di forza è evidenziato anche dalla caratterizzazione dei soggetti, in quanto agli umani viene associata l'amabilità, mentre ai roditori il cinismo:

Un contadino che si è avvicinato [...] dice di aver intravisto la signora Elena Corio, la moglie del mio amico, quella *dolce e amabile creatura*. Era in cucina, accanto al fuoco, vestita come una pezzente; e rimestava in un immenso calderone, mentre intorno grappoli fetidi di topi la incitavano, *avid*i di cibo.⁷⁷

Si percepisce anche un effetto vagamente comico dovuto al carattere paradossale dell'immagine descritta: un'assurdità intenzionale e ricercata, che dimostra con schiettezza esemplare l'insensatezza e l'irrispettosità delle consuetudini umane.

In *Due pesi due misure* si intrecciano temi provenienti da più filoni tra quelli elencati: viene proposta in chiave antropologica l'incoerenza umana, con le piccole contraddizioni quotidiane che ne derivano; a corredo, il racconto fornisce una cruda fotografia dei maltrattamenti animali nella macchina capitalista:

«Su, come ti chiami?» E Franca Amabili trasse dalla borsetta il taccuino. Glielo avrebbe fatto insegnare lei, a quel tanghero, come si trattano le bestie!

Un'ora dopo, col marito e un'amica, sedeva al ristorante. «Due *crevettes* per cominciare?» suggerì il *maitre*, insinuante «o una fettina di salmone affumicato?»⁷⁸

⁷⁷ D. BUZZATI, *Sessanta racconti*, cit., p. 266; i corsivi sono miei.

⁷⁸ Ivi, p. 425.

Buzzati rivela anche un altro aspetto insito nella natura umana, ovvero la tendenza giudicante; un atteggiamento utile e necessario che consente a ogni individuo di muoversi sulla terra, di interpretare la realtà e compiere scelte; nonostante funga da indispensabile strumento di sopravvivenza, comporta come effetto collaterale una propensione sempre minore all'autocritica; è istintiva la ricerca di identificazione in cause ritenute eticamente encomiabili, ma una simile prospettiva di interpretazione della società risulta spesso banalizzante e riduttiva.⁷⁹

Concludo con *La frana* lo sguardo d'insieme alla raccolta; in questo racconto un giovane giornalista deve cimentarsi nel resoconto della calamità appena comunicatagli ma, nel momento in cui inizia la ricerca del luogo esatto in cui si sarebbe verificata, ogni sforzo appare vano.

La rilevanza del racconto non è da ravvisarsi nella trama in sé, quanto piuttosto nelle righe conclusive, banali soltanto superficialmente:

La macchina aveva ormai lasciato le case di Sant'Elmo [...]. Essa scendeva adagio, quasi attardata da una speranza estrema. Fino a che il motore tacque o almeno così parve perché Giovanni udì alle sue spalle, allucinazione forse [...] il principio di uno scroscio immenso che sembrava scuotere la terra [...] e il suo cuore fu preso da un *orgasmo* inesprimibile, stranamente simile alla gioia.⁸⁰

Trovo particolarmente suggestiva l'associazione ossimorica del termine "orgasmo" in relazione a una disgrazia; oltre a richiamare il connubio freudiano tra pulsioni sessuali e

⁷⁹ Mi riferisco a una naturale tendenza a classificare i gruppi sociali secondo i rispettivi ideali di appartenenza; è evidente che un *modus operandi* simile comporti più spesso banalizzazioni e polarizzazioni, piuttosto che restituire la reale complessità degli elementi e delle sfaccettature.

⁸⁰ D. BUZZATI, *Sessanta racconti*, p. 348; il corsivo è mio.

pulsioni di morte,⁸¹ mette in risalto la soffocante presenza umana sul suolo terrestre; l'egoistica ambizione professionale induce l'uomo a sperare nella rottura dell'equilibrio naturale.

⁸¹ Un caso analogo è riscontrabile in THOMAS PYNCHON, *L'arcobaleno della gravità*, trad. it. di Giuseppe Natale, Milano, Rizzoli, 1999 (New York 1973); in questo emblematico romanzo postmodernista, il protagonista ha un'erezione nel punto esatto in cui cadrà il razzo tedesco V2 e l'impatto dello stesso al suolo viene associato a un orgasmo.

CAPITOLO TERZO

I LUOGHI DI BUZZATI

III.1 Fragilità e solitudine: l'uomo e la montagna

Indagherò in questa sezione i termini in cui le ambientazioni proposte dall'autore possono veicolare significati esistenziali; sono consapevole della ricchezza degli studi toponomastici buzzatiani già proposti dalla critica¹ e dell'importanza che i luoghi ricoprono in virtù dell'esperienza di vita dell'autore;² mi sono servito delle letture critiche solo per gli aspetti più funzionali.

Dal mio punto di vista, il concetto più impellente e propedeutico ai fini della chiarezza è questo: nella composizione buzzatiana, le ambientazioni offerte non sono mai di fondamentale importanza in sé e per sé (o meglio, non soltanto); la loro portata si esprime maggiormente nei significati “altri”, simbolici o metaforici che vengono veicolati.

¹ Alludo ai numerosi saggi critici che analizzano le ambientazioni buzzatiane concentrandosi, di volta in volta, su aspetti leggermente differenti; trovo corretto menzionare tra questi: PIETRO BIAGGI, *Buzzati: i luoghi del mistero*, Padova, Messaggero, 2001 (l'autore dedica particolare attenzione ai simbolismi); PATRIZIA DALLA ROSA, *Dove qualcosa sfugge: lingue e luoghi di Buzzati*, in «Studi buzzatiani: rivista del centro studi Buzzati», 1996; FRANCESCO DEMATTÈ, *Il genius loci di Buzzati*, in *La saggezza del mistero: saggi su Dino Buzzati*, a cura di Stefano Mecenate, Empoli, Ibiskos editrice Risolo, 2006.

² L'autore instaura un legame intimo e inossidabile con le montagne bellunesi nel corso della propria infanzia; una “nostalgia” (come egli stesso la definì) che permane per tutta la vita.

Si seguirà dunque un procedimento analitico dialettico, che vede la città come risposta antitetica alla montagna; in terza istanza verranno ripercorsi alcuni racconti ambientati nel deserto, spazio a sé stante nella geografia dell'autore.

Un unico utopistico spiraglio mi rimane nell'avvenire; la possibilità materiale, se non la volontà, di andare a vivere in montagna o campagna. Si capisce che non ne farò mai niente ma il pensare che può rimanere sempre quello scampo eviterà la disperazione.³

In una lettera all'amico Brambilla, esprime in questi termini un vivo desiderio di riconnessione con una natura perduta; la montagna, come si vedrà poco oltre, rappresenta la massima incarnazione del mistero della natura, cela segreti; in essa aleggia un sapere ancestrale a tratti fiabesco, in altri punti di ascendenza nordica.

Il processo di distacco dall'ambiente d'origine, concretizzatosi col trasferimento a Milano, viene rispecchiato già nel citato *Barnabo*: nel momento in cui la polveriera viene attaccata dai briganti, il protagonista sperimenta il carattere paralizzante della possibilità;⁴ come una svolta epifanica, determina un graduale cambio di sentimento nel guardaboschi, che si sentirà sempre più come una sostanza "altra" rispetto alle dinamiche del resto del gruppo.

Assocerei la montagna al sublime kantiano⁵ su basi prevalentemente descrittive, che ritengo sufficientemente solide; il racconto *La frana* (si veda III.4) è solamente uno degli esempi più chiarificatori.

³ D. BUZZATI, *Lettere a Brambilla*, Novara, De Agostini, 1985, p. 205.

⁴ Rimando alla prospettiva filosofica di Kierkegaard, secondo cui la vita quotidiana consiste in un'infinità di scelte assumibili; è impossibile l'astensione dalla scelta, perché implica essa stessa una presa di posizione. Cfr. SOREN KIERKEGAARD, *Enten-eller: un frammento di vita*, a cura di Alessandro Cortese, Milano, Adelphi, 1976 (Copenaghen 1843).

⁵ Il filosofo tedesco esprime il proprio concetto di sublime descrivendolo come una sorta di "piacevole orrore", e lo contestualizza proprio nel rapporto tra genere umano e natura; l'attrazione è istintiva, ma a questa seguono

Il borghese stregato racchiude una delle tante sfaccettature che si recupereranno: la trama consente di capire perché la narrativa sia stata così influenzata dalle sue origini; le insenature montuose rappresentano una *conditio sine qua non*, solo in alcuni territori possono essere ricomposte le fratture fra giovinezza e resto della vita, fra finzione e realtà.

Si assiste a un caso di metanarrazione in cui l'ambiente e la dimensione infantile del gioco creano i presupposti per lo sviluppo di un "mondo entro il mondo"; la verosimiglianza è dovuta proprio all'espedito rappresentato dai bambini, e alla grande facilità con cui l'autore passa da un piano all'altro:

«Ci siamo» bisbigliò il Gaspari. «Adesso io vado avanti con la tavola». Infatti, tenendo l'asse, con le mani, si lasciò lentamente calare in mezzo ai rovi, seguito da presso dai ragazzi. Ma qui il Gaspari si fermò, come assorto [...] "che strana storia" pensava "solo due ore fa ero in albergo, con la moglie e le bambine [...] e adesso in questa terra inesplorata, distante migliaia di chilometri, a lottare con dei selvaggi."⁶

Il gioco fittizio diviene battaglia reale, così come un "innocuo dardo" diventa ferita mortale; è interessante notare come il tentativo del protagonista di accedere alla montagna, al mondo misterioso, fantastico e infantile conduca alla morte come pena del contrappasso; in un simbolismo che conferisce alla giovinezza grande valore (in quanto età migliore della vita, accessibile a pochi – i bambini – e per un periodo limitato di tempo), la montagna assume connotati mistici; morfologicamente e metaforicamente, rafforza il senso di invalicabilità del tempo.

inquietudine e angoscia quando essa dà dimostrazione della propria forza distruttrice mediante le calamità naturali. Per approfondimento rimando a I. KANT, *Critica del giudizio*, a cura di Alberto Bosi, Torino, UTET, 1993 (Königsberg 1790).

⁶ D. BUZZATI, *Sessanta racconti*, cit., p. 167.

Patrizia dalla Rosa⁷ sottolinea correttamente alcuni caratteri identificativi delle popolazioni che abitano le montagne; personalmente, insisterei sul senso di esclusività che sfocia spesso in rigetto; leggendo non soltanto il *Bàrnabo* ma anche molti racconti, la percezione nitida che deriva è quella di individui detentori di un sapere ancestrale, poco disposti alla condivisione dello stesso.

I territori si riflettono spesso sulle predisposizioni caratteriali e comunicative di coloro che li conoscono al meglio, li abitano da secoli e si sono ripetutamente misurati con tutti gli aspetti della natura; in altri termini si potrebbero definire come individui che per deformazione quotidiana hanno imparato a sostenere un costante confronto con l'alterità; appaiono più percettivi nei confronti della realtà noumenica, come se frane, crode e permanenza ad alte quote li avessero forgiati all'imperscrutabilità che li circonda.

Si pensi nuovamente a *L'uccisione del drago*: il medico Taddei non è uno scalatore esperto d'alte quote, né uno stregone, né un guardaboschi; è in grado di percepire i presagi negativi e di ammonire il governatore semplicemente sulla base della propria esperienza empirica; vive lì da sempre e, come avesse una sensibilità olfattiva differente, riesce a presagire pericoli ambientali.

La montagna appare quasi personificata, e soltanto pochi individui riescono a captarne pensieri, malumori, intenzioni:

Al contrario il Taddei scosse il capo a indicare disapprovazione. «Io non ci andrei se fossi in voi» disse recisamente. «Perché? Credete che non ci sia niente? Che siano tutte fandonie?» «Non lo so questo» rispose il dottore. «Personalmente anzi *credo* che il drago ci sia, *benché non l'abbia mai visto*. Ma non mi ci metterei in questo pasticcio.

⁷ Cfr. P. DALLA ROSA, *Incerti confini tra le montagne di Buzzati*, in *Buzzati e il confine*, a cura di John Butcher e Marco Perale, Berlino, Peter Lang, 2022, pp. 37-59.

È di *malaugurio*». [...] «Sono vecchio, caro governatore [...] e ne ho viste».⁸

È suggestiva la scelta del termine “malaugurio”; riconduce direttamente a un’atmosfera superstiziosa, in cui si interrompono i regolari schemi e rapporti di causa-effetto che possono vigere in realtà cittadine o paesane; gli abitanti della montagna dimostrano di avere contezza dello scarto nelle consuetudini tra la propria realtà e quella dei forestieri; in tempi lontani e con modalità imperscrutabili, essi sono stati non solo capaci di comprendere la natura, ma anche di comunicare con essa.

Nel momento in cui la carrozza decide di ignorare i moniti del medico e di proseguire nel proprio tragitto, Gerol e i compagni di spedizione persistono nella leviana sfida a Dio accennata in precedenza (si veda III.3); in questo caso non si tratta di pretesa gnoseologica, ma più precisamente di oltraggio alla natura in uno spazio che quest’ultima reputa proprio, e che viene sovrinteso da uomini in vece di guardiani; alla profanazione di un perimetro sacro seguirà poi la pretesa di un dominio ontologico, con l’uccisione del drago.

Come anticipato in III.4, i *leitmotiv* buzzatiani spesso non risultano così scissi, anzi; specialmente nelle forme prosastiche brevi, giungono a intrecciarsi; ne *Il tiranno malato* l’interesse etologico e la presenza di un’entità regolatrice del cosmo sono caricate di un’accezione leggermente differente, proprio in virtù dell’ambientazione montuosa; se è vero che i regolamenti di conti sono sempre dietro l’angolo, è altrettanto vero che il misticismo (sacrale, a tratti) della montagna si rende strumento a disposizione di un giudizio universale pronto a irrompere in ogni momento:

Poi, di colpo, il *silenzio*. Da una parte il mastino che si risollevara con fatica [...].
Che cosa li aveva sbaragliati quando già stavano assaporando il sangue e la vittoria?

⁸ D. BUZZATI, *Sessanta racconti*, cit., p. 84; i corsivi sono miei.

Perché si ritiravano? Il mastino tornava a far loro paura? Non il mastino Tronk. Bensì una *cosa informe e nuova* che dentro di lui si era formata e lentamente da lui stava espandendosi come un alone infetto.⁹

Si noti come, in questa circostanza, l'immaginario venga ricondotto nuovamente a un misticismo vagamente gotico; il racconto si conclude con la morte del mastino, ma ad attirare l'attenzione del lettore è la *suspense*, sono i connotati trascendentali che i pur semplici avvenimenti stanno assumendo.

Della breve sezione riportata, è sicuramente significativo l'uso del termine "silenzio", ricorrente nella descrizione delle atmosfere montuose ed elemento di contrapposizione al frastuono e al caos cittadino; assumendo in prestito per un istante il lessico e la logica proprie della linguistica, si potrebbero associare la quiete delle alte quote, il carattere schivo e introverso di guardaboschi e comunità locali a una generalizzata comunicazione non-verbale; caos, ritmo frenetico e logorante, alienazione e brusio tipico delle grandi città a una comunicazione verbale; in entrambi i casi si giunge a un'incomunicabilità di fatto che Buzzati denuncia per tutta la vita, ma nel caso della montagna essa deve essere ricondotta a una frattura ancestrale; nelle realtà urbane, è piuttosto il risultato di sovrappopolamento e competizione.¹⁰

Anche la descrizione della morte imminente non è banale a livello lessicale: "cosa nuova e informe" rende l'immagine di un'entità indefinita, di un mutamento in atto; i tre

⁹ Ivi, p. 443; i corsivi sono miei.

¹⁰ Cfr. KONRAD LORENZ, *Gli otto peccati capitali della nostra civiltà*, trad. it. di Lucia Biocca Marghieri e Lore Fazio Lindner, Milano, Adelphi, 1974 (Altenberg 1973); il celebre etologo tratta con questo saggio i principali "mali" che le società occidentali hanno sviluppato e che rischiano, al contempo, di causarne la distruzione; oltre al sovrappopolamento (con riferimento biblico al peccato originale), egli denuncia anche lo sviluppo e la diffusione su scala mondiale delle armi atomiche, l'ostilità che risulta dagli eccessivi sfruttamenti della terra, dalla smodata pretesa di piegare la stessa ai propri schemi e bisogni.

cani aggressori si allontanano da Tronk, rivelando ancora una volta la maggior sensibilità animale verso il trascendentale.

Ripercorrerei ora alcune tappe degne di nota nel *Segreto del Bosco Vecchio*; senza soffermarmi sul parallelo dantesco già abbondantemente sviscerato dalla critica,¹¹ si notano ulteriori motivi significanti di cui la montagna (o il bosco, in questo caso) viene investita.

Emerge fin dalle battute iniziali il tema fondante del romanzo, che lo accomuna alla *Famosa invasione degli orsi in Sicilia*: il rapporto tra incorruttibilità e corruttibilità, seppur declinato con forme narrative leggermente differenti.

A mio modo di vedere, la vita quotidiana del bosco e delle creature che lo abitano è accostabile a uno stato di natura¹² lockiano: esso non è organizzato secondo strutture gerarchiche, né presenta parvenze di funzioni politiche; è un regno incontaminato in cui regna una pace spontanea, per la flora e la fauna non è necessaria l'istituzione di un apparato burocratico.

Così viene narrato l'avvento dei bruchi, simbolo del tentativo di rottura di un equilibrio naturale:

In tutto il Bosco Vecchio per alcuni giorni fu un gran fermento di battaglia. [...] Qualche bruco, da principio, *presunse* di opporsi alle icneumoni, impegnando una furibonda lotta. Ma ben presto tutti si convinsero che [...] non c'era possibilità di

¹¹ Alludo all'associazione della montagna all'elevazione spirituale, alla catarsi, in contrapposizione alle presenze "demoniache" rinvenibili nei contesti urbani.

¹² Rimando alla contrapposizione giusnaturalista sostenuta nel corso del Seicento da Hobbes e Locke, che propongono due differenti interpretazioni dello stato di natura: per il primo si tratta di una dimensione non auspicabile in cui, in assenza di qualsiasi istituzione o regolamentazione politica, regnano le egoistiche ragioni individuali; per Hobbes l'uomo è per indole portato a desiderare perennemente, e da ciò scaturisce l'inalienabile conflittualità umana. Differente la prospettiva lockiana: lo stato di natura non rappresenta di per sé un pericolo, in esso non è presente alcuna forma di subordinazione o violenza; tuttavia la socialità degli uomini è condizione necessaria ma insufficiente a una convivenza pacifica; per questa ragione ritiene auspicabile l'instaurazione di una forma di governo che possa sovrintendere gli interessi individuali. Per approfondimento rimando a NORBERTO BOBBIO, *Thomas Hobbes*, Torino, Einaudi, 1989; THOMAS HOBBS, *Il Leviatano*, trad. it. di Gianni Micheli, Milano, BUR, 2011 (Oxford 1651); JOHN DUNN, *Il pensiero politico di John Locke*, trad. it. di Biancamaria Fontana e Pasquale Pasquino, Bologna, Il Mulino, 1992 (Cambridge 1979).

scampo [...]. Gli abeti, non più divorati dai bruchi, si illusero che il flagello fosse terminato per sempre [...].¹³

Il forte carattere identitario e di esclusività che permea i luoghi montani e forestali viene assorbito come per osmosi non solo dalle comunità umane, ma anche da piante e animali; nel momento in cui l'integrità ambientale viene messa in pericolo o anche una sola componente viene minacciata, è apprezzabile alla lettura una reazione compatta da parte degli altri esseri viventi; il valore sacrale dello spazio e dei rapporti interni viene dimostrato anche dalle scelte lessicali e metaforiche rinvenibili poco oltre:

Il bruco aveva compreso la situazione. Introdotte nei corpi dei vermi *devastatori*, le uova di icneumone si erano schiuse ed erano nati piccolissimi bruchi. [...] i *vandali* non sospettavano di nutrire così anche le bestiole vegetanti nel loro seno. Era giunta l'*espiazione*. [...] la *moria* non durò poco. Nel bosco vecchio si fece un gran *silenzio*.¹⁴

Il primo dato evidente è quello terminologico: la gravosità della situazione viene resa mediante un gergo religioso, più specificamente biblico; per l'immaginario del lettore che si imbatte in queste pagine, può risultare abbastanza istintivo l'accostamento alle piaghe d'Egitto.¹⁵

Ricostruendo gli episodi secondo una dialettica triadica, si può identificare: una tesi (ovvero lo stato di natura originario, incontaminabile); un'antitesi (rappresentata dai bruchi in questa circostanza, ma il romanzo presenta diversi casi analoghi ad opera del Colonnello) in cui si tenta di corrompere lo *status quo*; una sintesi, in cui immancabilmente viene

¹³ D. BUZZATI, *Il Segreto del Bosco vecchio*, in *Barnabo delle montagne, Il Segreto del Bosco Vecchio: romanzi*, cit., pp. 192-193.

¹⁴ Ivi, p. 195; i corsivi sono miei.

¹⁵ Mi riferisco in particolare all'invasione delle rane; secondo la tradizione rabbinica, queste ultime entrarono nei corpi degli egizi, ritenuti colpevoli.

ristabilito l'ordine, e al frastuono della "battaglia" si sostituisce nuovamente il silenzio; «e il Bosco Vecchio rimase solo, sfrangiato qua e là, ma *libero e purificato*: dovunque una gran calma, propria di convalescenza».¹⁶

III.2 La città: il fascino di un meccanismo perverso

Come parzialmente anticipato in I.3, l'autore capta con grande precocità i cambiamenti che investono le grandi città italiane durante il boom economico; la sua scrittura incantata e allucinata rappresenta una delle migliori fotografie istantanee di cui poter disporre.

Il legame con la metropoli¹⁷ è molto forte e travagliato al tempo stesso; i personaggi e gli *alter-ego* restituiscono fedelmente i colori, le atmosfere dei non-luoghi¹⁸ milanesi, l'inafferrabile fermento quotidiano, i crimini; nella prosa, Milano diventa un vero e proprio spazio teatrale in cui si muovono attori differenti ogni giorno; con sguardo lucido (e a mio avviso, secondo una prospettiva antropologica),¹⁹ restituisce al lettore una panoramica sociale di grande attualità.

La definizione migliore che adotterei è senz'altro "meccanismo perverso"; le "caliginose" vie urbane rappresentano il cuore pulsante cittadino, catalizzano l'attenzione

¹⁶ Ivi, p. 196; i corsivi sono miei.

¹⁷ Nei propri racconti e romanzi, il riferimento urbano è rappresentato sempre da Milano; a volte esplicitato con l'uso dei toponimi, in altri casi silente e implicito ma altrettanto evidente sulla base delle descrizioni.

¹⁸ Rimando alla teoria sulla modernità elaborata da Marc Augé; egli individua nei non-luoghi (bar, stazioni, metropolitane *et similia*) degli spazi socialmente disfunzionali, concausa concreta di distruzione delle relazioni sociali; per approfondimento rimando a MARC AUGÉ, *Nonluoghi: introduzione a una antropologia della surmodernità*, trad. it. a cura di Dominique Rolland Milano, Elèuthera, 2009 (Parigi 1992).

¹⁹ A riprova di un interesse antropologico, citerei Zygmunt Bauman: i suoi studi sulla "società liquida" illustrano il medesimo ventaglio di attitudini di massa denunciato dalla prosa buzzatiana; rimando in particolare a ZYGMUNT BAUMAN, *Paura liquida*, trad. it. di Marco Cupellaro Roma-Bari, Laterza, 2008 (Cambridge 2006); ID., *Liquid modernity*, Cambridge, Polity, 2012.

implicando, al contempo, un sentimento di inquietudine ravvisabile con sostanziale continuità.

Al cambiamento del luogo corrisponde un cambiamento della lingua, come già ampiamente constatato dalla critica:²⁰ se nel caso della montagna i luoghi reali fungono da modello su cui basare corrispettivi fantastici, con la città la descrizione di un mondo che non attende diventa il punto di partenza per rivelarne gli aspetti più reconditi e misteriosi; da un punto di vista puramente figurativo, assocerei l'atmosfera caliginosa milanese – così ricorrente in *Un amore* e nei racconti – al “velo di Maya” schopenhaueriano citato in precedenza; è proprio andando oltre le apparenze quotidiane e le ambiguità di una città capitalista, fautrice delle nuove forme di benessere, che si ha modo di giungere faccia a faccia con “i mostri”.

La presenza demoniaca (pur con denominazioni e accezioni leggermente differenti) è un'esclusiva delle descrizioni urbanistiche, chiaramente tangibile:

«E il diavolo è per te gioco culturale, umorismo sarcastico, incarnazione dell'angoscia, o autentica e originale presenza?» «Ma io spererei che fosse un'autentica e originale presenza. Però più che altro è un personaggio simbolico, mi sembra. [...] Il diavolo è *l'altro se stesso* insomma, il tentatore [...]. In questo senso esiste realmente.²¹

Considerazioni interessanti, anche in virtù dei casi affrontati in I.3:²² la montagna delineata nei romanzi e racconti ha connotazioni ambivalenti, ne viene riportata l'atmosfera

²⁰ Alludo soprattutto alle posizioni espresse da Marie Helen Caspar e Patrizia Dalla Rosa, a cui si deve parte degli approfondimenti lessicali e toponomastici; nonostante la mancanza di elementi sufficienti a stabilire una posizione unanime, è da registrare una sostanziale concordanza in merito alla frammentazione del linguaggio nelle città buzzatiane; per approfondimenti rimando a P. DALLA ROSA, *Dove qualcosa sfugge: lingue e luoghi di Buzzati*, in *Studi buzzatiani: rivista del centro studi Buzzati*, Pisa-Roma, Istituti editoriali e poligrafici internazionali, 2004.

²¹ D. BUZZATI, *Un autoritratto: dialoghi con Yves Panafieu*, cit., p. 92; il corsivo è mio.

²² Il caso di Rina Fort e quello relativo alla strage di Piazza Fontana sono probabilmente i più eclatanti.

magica e suggestiva, pur con un alone di mistero legato a una componente fantastico-ancestrale vagamente inquietante; differentemente, gli spazi urbani sono oggetto di descrizioni prevalentemente negative; della città viene apprezzato il dinamismo, la vitalità metropolitana, mentre gli altri aspetti (sociali, architettonici) appaiono in prevalenza come perturbanti, alienanti.

La peste motoria condensa molti tratti emblematici e tipicamente cittadini: emerge il ruolo del panico nella gestione delle questioni di ordine pubblico;²³ l'istintiva irrazionalità che colpisce indistintamente gli uomini, nei momenti in cui si sentono in pericolo; l'inalienabile egoismo umano, causa di "una gran meschinità"; la suddivisione fortemente classista impartita dal nuovo capitalismo; la presenza di un destino comune a tutti gli esseri viventi, che trascende ogni attività e sfugge a qualsiasi tentativo di controllo.

I racconti ad ambientazione urbana illustrano perfettamente, a mio modo di vedere, la contemporanea illusione di massa generata dal sistema economico: un modello in cui l'individuo benestante ha la sensazione di poter fare fronte alla miseria umana, alle vicende ineluttabili grazie alle ingenti disponibilità.

È in questo senso che le classi sociali dipinte dai racconti buzzatiani fungono da artificio narrativo e rappresentano un momento dialettico attraverso cui il destino comune dell'umanità ha modo di riaffermarsi:

Si trattava di una grossa Rolls-Royce nera, già *veterana*, ma di aspetto superlativamente *aristocratico*. Ne ero orgoglioso. Per la via, anche le più potenti super-sport smarrivano l'abituale *tracotanza* alla comparsa di quel superatissimo sarcofago *trasudante* sangue blu. [...] Insomma, io le volevo bene più che se fosse mia.²⁴

²³ La paura è senz'altro uno dei *leitmotiv* più presenti nell'opera buzzatiana; si pensi ad esempio ai racconti *Paura alla Scala*, *Il cane che ha visto Dio*, *Qualcosa era successo* o *Il crollo della Baliverna*; la contagiosità del panico e la facilità di autosuggestione delle masse sono costanti narrative.

²⁴ D. BUZZATI, *Sessanta racconti*, cit., p. 526; i corsivi sono miei.

La personificazione della vettura è frutto di una scelta retorica e comunicativa molto precisa: l'ambiente cittadino e l'irrazionalità che lo contraddistingue rendono il terreno fertile a un declassamento dell'individuo; il forte valore sociale legato agli *status symbol* viene esasperato e condotto alla propria deriva.

Come accennato in apertura di sotto-capitolo, a un cambiamento nell'ambientazione corrispondono modifiche del linguaggio; si noti ad esempio la ricorrenza della vibrante, atta a restituire foneticamente il frastuono, il caos:

Ed ecco il morbo ridestarsi con esacerbata furia. Lo spettacolo di vetture fulminate dalla peste per la via divenne la cosa più normale. Il soffice rombo del motore all'improvviso si increspava e screpolava, frantumandosi in un rovinio frenetico di ferro. [...] Lugubri tonfi e scrosci uscivano allora da quei mostri, finché una sorta di ululato sibilante annunciava l'obbrobriosa fine.²⁵

Non è necessario in questa circostanza l'utilizzo di alcun corsivo, tanto risulta evidente alla lettura la frequenza delle vibranti, a tratti propriamente onomatopeica. La personificazione delle automobili viene accentuata ulteriormente dalla descrizione del male diffuso: il "morbo", "la peste" si propaga con sorprendente rapidità, il primo sintomo della sopraggiunta infezione è una «risonanza cavernosa, come per un intoppo di catarro».²⁶

Ai primi segnali della strage imminente segue lo sguardo socio-antropologico: il panico è generalizzato, i singoli individui dimenticano con rapidità fulminea l'esistenza dei concittadini; nessuno tenta di valutare cosa stia realmente accadendo e quali siano le

²⁵ Ivi, p. 525.

²⁶ Ivi, p. 524.

prospettive concrete; a ciascuno interessa semplicemente accaparrarsi la miglior sorte possibile, con qualsiasi mezzo o costo.

La donna, convinta che la propria auto possa rimanere indenne soltanto perché di lusso, fa emergere la presunzione classista e l'illusione collettiva:

[...] percepii, nell'armonioso fruscio del motore, una breve incrinatura, un aspro grattamento che durò una frazione di secondo. Ne chiesi alla marchesa. «Non ho sentito niente, io» mi disse. «Sta' su di giri, Giovanni, *non pensarci*, questo vecchio catenaccio non ha paura di nessuno».²⁷

È degno di nota a mio avviso anche il suggerimento della marchesa: il fatto di “non pensare” si rivela, a un certo punto della vita, più una necessità che una scelta; il riferimento agli ultimi istanti di vita del Tenente è logico («No, non pensarci Drogo, adesso basta tormentarsi, il più oramai è stato fatto»),²⁸ ma non si tratta chiaramente di due casi isolati; oltre ad alludere al *divertissement*, riassume adeguatamente una filosofia di vita.

Buzzati presenta in questo modo uno dei possibili rimedi alla misera condizione umana: in un ipotetico prontuario di sopravvivenza sulla Terra, la capacità di non rimuginare eccessivamente sull'ineluttabilità sarebbe annoverata in posizione di spicco.

L'azione dell'ordinamento cosmico è perpetua, con la giusta dose di cinismo ristabilisce sempre una forma di giustizia:

E mi legarono alla panca, dopo avermi infilato in una tasca, suprema irrisione, il modulo regolamentare per il “ricovero conservativo”. [...] mi lanciavi nella notte [...] sperando di giungere in tempo. [...] non riuscii a ottenere che sospendessero la distruzione della Roll-Royce. [...] In quell'inferno era impossibile distinguere. [...]

²⁷ Ivi, p. 526; il corsivo è mio.

²⁸ ID., *Il Deserto dei Tartari*, cit., p. 214.

credetti di riconoscere la sua cara voce; un urlo altissimo, straziante, che svanì presto nel nulla.²⁹

Si assiste al terzo momento dialettico: la sintesi, la “cosa in sé” che si riafferma dopo l’*aufhebung*³⁰ rappresentato dalle differenze classiste; le proiezioni, le strutture e i tentativi di intervento dell’essere umano si dimostrano nella propria vacua inconsistenza, e fallisce definitivamente il tentativo di differenziazione ontologica.

Non aspettavano altro affronta, seppur in senso lato, il tema della guerra; la trama del racconto fa leva sulle più bieche pulsioni umane e sulla capacità degli stessi di creare contrasto, aggressione, dolore; recuperando solo per un istante la parabola diacronica di “costruzione” del demonio accennata in precedenza (si veda I.3), si potrebbe riconoscere nella vicenda di Antonio e Anna una sequenza sincronica, una “fotografia istantanea” del processo.

La città è luogo di provincialismi, campanilismi spiccioli utili solo come pretesti; emotività, frustrazione e violenza appaiono come conseguenze fisiologiche destinate a ripresentarsi ciclicamente; la visione della guerra (intesa dunque più genericamente come innata propensione conflittuale) parte dalla constatazione dell’inevitabilità, ma lo sgomento e l’orrore per tutte le cose che «possono succedere in un minuto o due», per tutto ciò che di indicibile può fare l’uomo «in un così piccolo spazio di tempo»³¹ non si associa mai a uno stato di rassegnazione; è costante il tentativo di Buzzati di comprendere a fondo l’animo

²⁹ ID., *Sessanta racconti*, cit., p. 528.

³⁰ Faccio riferimento alla concezione filosofica hegeliana, che prevede l’affermazione dell’Assoluto mediante un sistema triadico; la tesi, dopo essere “uscita” da se stessa per confrontarsi con l’alterità dell’antitesi, ritorna in se stessa e si afferma con concretezza ancora maggiore; ad avvalorare il momento della sintesi è proprio l’*aufhebung*, il “superamento” del confronto. Cfr. FRANCESCA MENEGONI, *Hegel*, Brescia, Scholè, 2018.

³¹ D. BUZZATI, *Sessanta racconti*, cit., p. 357.

umano con propensione alla logica, a tratti ricercando nessi di causa ed effetto; nonostante la tendenza sia inalienabile, ritiene che “assolutamente si debba fare qualcosa”:

Dal bordo della vasca, rispose un urlo bestiale, orribile a udirsi. «Ammazza il mio bambino! Ammazza il mio bambino! Aiuto! Aiuto!». Chi sentiva più il caldo? Il pretesto sembrava meraviglioso. Niente ormai tratteneva il buttare fuori il fondo dell'animo: il sozzo carico di male che si tiene dentro per anni e nessuno si accorge di avere. [...] Che cosa aspettavano le guardie? A passi incerti si erano affiancati al corteo.³²

Il racconto pone il lettore nelle condizioni di doversi confrontare con la propria morale, e di attuare riflessioni sulla morale collettiva; la comune necessità di inveire contro un capro espiatorio, di convogliare tutti i mali della società e le frustrazioni verso un unico responsabile emerge con un'eco vagamente manzoniana; di fatto, viene concretizzata una progressiva disumanizzazione che culmina nelle righe conclusive; l'essere umano (rappresentato da Antonio e Anna) è stato costretto a uno stato di totale umiliazione, lasciato inerme, in balia di una folla che non sembra ancora appagata, pare desiderare un'atrocità sempre maggiore.

Il problema dei posteggi è un ulteriore interessante caso di rappresentazione urbanistica, interessante per più ragioni: in esso si amalgamano alla perfezione un umorismo tipicamente kafkiano e un'effettiva dose di realismo; in altri termini, risulterebbe una situazione talmente assurda da suonare comica, se soltanto non fosse così verosimile e attuale; la *routine* implica una contrazione della dimensione temporale e spaziale, e la vita si dimostra come un'esperienza di forte derealizzazione:

La città è fatta di cemento e di ferro, tutta a spigoli duri che si innalzano a picco

³² Ivi, pp. 357-359.

e dicono: qui no, qui no. Di ferro bisogna essere anche noi per viverci [...]. Con la miserabile ansia degli schiavi [...] dove troverò un posto per mettere la mia? [...] incalzano da dietro cateratte di camion e furgoni chiedendo via libera con barriti orrendi.³³

Il centro della città è luogo di continuo fermento, di spostamenti convulsi e atteggiamenti nevrotici; la lotta si dirada leggermente spostandosi verso le periferie, i personaggi più abbienti si illudono di poter ottenere benefici e privilegi facendo leva sul classismo.

Ritengo particolarmente significative le righe conclusive del racconto, in quanto esemplificatrici di un passaggio dalla dimensione spaziale, sensibile, empirica alla dimensione interiore:

È quasi *sera*. Io ho perso una giornata di lavoro. Forse mi aspetta il licenziamento, non ne posso più dalla stanchezza. Eppure sono *libero*, finalmente! Saltello, una strana leggerezza è nelle membra, accenno a passi di danza. Evviva! Mi volto indietro, l'utilitaria è in fondo, piccolissima, uno *scarafaggetto* addormentato nel grembo nudo del *deserto*.³⁴

Innanzitutto è d'obbligo una considerazione sulla vena descrittiva: è incredibile la capacità di associazioni figurative con cui l'autore riesce a stimolare l'immaginazione del lettore, consentendogli di immergersi visivamente nella scena riportata; stavolta le luci notturne non trovano più il proprio riflesso nei macabri rigagnoli di sangue del caso Rina Fort; si infrangono sulla carcassa del veicolo abbandonato, come fosse il corpo di un insetto.

³³ Ivi, pp. 447-449.

³⁴ Ivi, p. 453; i corsivi sono miei.

Degne di nota in ottica esistenziale sono soprattutto le scelte lessicali: non è un caso che al calare del sole, al lento sopraggiungere della notte (e conseguente fine della giornata lavorativa) venga associato uno stato di benessere psicofisico e agognata rilassatezza, quasi come fosse un momento catartico.

Anche l'utilizzo del termine "deserto" veicola un peso specifico; con questo espediente lessicale, Buzzati consente il passaggio da luogo empirico a luogo interiore rendendolo perfettamente comprensibile, e il messaggio è chiaro: l'Inferno, i mostri e i demoni invisibili ma presenti che popolano vie, case, mezzi pubblici non vengono generati dalle palazzine, dall'ambiguità delle caligini o dalla conformazione urbana in sé; la loro ragione d'essere ha radici piuttosto nell'animo umano; sono stili di vita, modalità di adattamento e sopravvivenza a rendere la città quel meccanismo perverso riscontrabile ogni giorno.

Questa interpretazione trova elementi a sostegno nelle stesse battute finali: un pubblico ufficiale rincorre e incalza contrariato il protagonista, che resta tuttavia impassibile e prosegue la propria marcia liberatoria dal logorio della vita moderna; la carcassa della macchina è ora definitivamente abbandonata a se stessa, e la complicata accessibilità degli spazi pubblici è oramai un lontano ricordo; egli è un uomo liberatosi dalla schiavitù.

L'*alter-ego* buzzatiano adotta uno stato ascetico: sovraccaricato dallo stress, dall'ansia e da parte di una nevrosi collettiva che inevitabilmente investe anche lui, sceglie la via del totale distacco emotivo dalla realtà; accetta di disinteressarsi completamente di tutto ciò che nei giorni o minuti precedenti lo avrebbe angosciato, e riscopre il piacere di una vita libera, scevra da superflue ed evitabili costrizioni sociali.

Il *Viaggio agli inferni del secolo*, infine, conferma la sostanziale coincidenza tra metropoli moderna e inferno, rivela una contiguità tra ciò che la percezione degli uomini

riteneva entità autonome, ovvero realtà urbana e Inferno; con un sottile umorismo kafkiano, una redazione giornalistica scopre che la porta di ingresso sarebbe situata nella metropolitana milanese; nulla di etereo, distante e inconoscibile dunque, ma un mondo interno a quello conosciuto che diventa esperibile.

Nella realtà parallela e allucinata dell’“Inferno della porta accanto” la visione schopenhaueriana trova ulteriori elementi a sostegno con la presenza delle diavolesse, e del loro sadico disporre delle vite umane come fossero bambole di pezza.

In questo racconto straordinario Buzzati amalgama la vena descrittiva propria del giornalismo alla dimensione fantastica, calata con verosimiglianza tale da rendere difficile al lettore la distinzione tra i due mondi:

Vidi finalmente la bambina che sedeva, piangendo, col coniglio morto sulle ginocchia. Ma poco dopo la mamma, chissà con quali pietosi espedienti, glielo portò via [...]. Ora non corre più sui prati e tra i fiori [...]. Certo non è più la graziosa bimba di prima, le labbra, quando sorride, hanno agli angoli una piccola piega dura.³⁵

È proprio questo l’obiettivo finale: la parabola narrativa inizia con un’atmosfera surreale e allucinata, che non viene più percepita come tale quando, gradualmente, il mondo terreno e l’Inferno vengono posti a paragone sulla base delle reciproche oscenità.

Realtà e finzione giungono alla coincidenza: ciò che si è sempre creduto soltanto immaginabile, come un Iperuranio, è in realtà sensibile e così vicino alla vita di tutti i giorni; viene confermata in questo universo fantastico l’esistenza di una Volontà di vivere, che genera una quantità enorme di dolore; sulla base dei connotati surreali e illogici con cui viene

³⁵ D. BUZZATI, *Viaggio agli inferni del secolo*, in *Il Colombre e altri cinquanta racconti*, Milano, Mondadori editore, 1966, p. 449.

descritta la deriva di disumanizzazione raggiunta, ritengo che questo sia uno dei racconti in cui lo stile kafkiano è maggiormente percepibile.

Il cinismo, una mancanza di empatia assurda e annichilente inducono il protagonista a vacillare in merito alla ricerca di un senso, di un fine ultimo delle cose; la riflessione, rivolta espressamente ai potenziali lettori nelle (bellissime) righe conclusive, non lascia spazio a fraintendimenti; con disarmante semplicità poetica, viene esemplificata la condizione esistenziale comune:

Ora mi si chiederà di rettificare, poiché all'inferno non possono esistere bambini. Invece ce ne sono, e come. Senza il dolore e la disperazione dei bambini [...] come potrebbe esserci un Inferno *comme-il-faut*? E poi, a me stesso che ci sono stato, non è ben chiaro se l'Inferno sia proprio di là, o se non sia invece ripartito fra l'altro mondo e il nostro. [...] mi domando anzi se per caso l'Inferno non sia tutto di qui, e io mi ci trovi ancora, e che non sia solamente punizione, che non sia castigo, ma semplicemente il nostro misterioso destino.³⁶

Il degrado e l'alienazione delle metropoli moderne pongono il protagonista di fronte al dubbio esistenziale: se il surreale è tanto, così come il dolore, forse la ricerca di un senso non ha più ragione di proseguire, perché tanta illogicità è di per sé sufficiente a confutare la sussistenza di una logica prima.

III.3 Il deserto: un luogo metafisico

È opportuna una considerazione iniziale: nel trio costituito dai tre luoghi di riferimento, le ambientazioni desertiche si collocano in un'area certamente più contigua a

³⁶ Ivi, p. 449.

quella della montagna (come riprovano alcune scelte lessicali su cui mi soffermerò a breve), ma sono da considerare sostanzialmente autonome; in altri termini, i deserti rinvenibili nei racconti non sono sovrapponibili alle realtà urbane o a quelle montuose sul piano simbolico; essi sono caratterizzati in prima istanza da una forte dilatazione temporale: i cosiddetti “tempi morti” diventano più frequenti, i piani e le azioni dei personaggi vengono frammentati e resi macchinosi da tappe regolari o eventi imprevisi; una scansione dei ritmi quotidiani assolutamente peculiare, che (come si vedrà) viene riflessa dall’impostazione sintattica, con una netta prevalenza dell’ipotassi; i segni d’interpunzione – che erano a tratti assenti nei flussi di coscienza di Dorigo o nelle sequenze descrittive delle vie milanesi – ritornano marcatamente in questi contesti ambientali.

Il deserto, analogamente alla città e alla montagna, veicola un duplice significato: dal punto di vista territoriale implica una distanza fisica, a cui consegue una dilatazione cronologica e un cambiamento nella percezione del tempo interiore; da un punto di vista prettamente filosofico esso simboleggia un’area di confine, un limite, così come avviene nel *Deserto dei Tartari*; circoscrive i punti di contatto o vicinanza con l’alterità, delinea la separazione fra una realtà pre-*logos* e *logos* (o fra conscio e inconscio, in termini freudiani).

Il protagonista de *Il problema dei posteggi* opta per la via ascetica e il distacco dal mondo terreno; concetti non estranei a Buzzati stesso, che nel corso della carriera da giornalista ebbe modo di conoscere approfonditamente anche la cultura orientale;³⁷ tra le molteplici accezioni correlate, rientra quindi anche una maggior propensione alla meditazione e all’analisi introspettiva.

³⁷ Cfr. D. BUZZATI, *Cronache terrestri*, cit.

Ritengo *Le mura di Anagoor* il racconto adatto per iniziare considerazioni più puntuali, tracciare i motivi più costanti e sottolineare lievi divergenze.

Il racconto narra il viaggio del protagonista in una località del Tibesti, alla quale viene accompagnato da una guida indigena; il primo aspetto da sviscerare è relativo al connubio tra geografia e metafisica, che a questa altezza – dopo aver considerato *Il Deserto dei Tartari* e diversi racconti, come *I sette messaggeri* – può essere ritenuto come volontario e non più frutto di una metafora isolata; l'esigenza di orientamento, costante e costellata di mappe e bussole rispolverate, rende l'associazione più esplicita al livello lessicale e simbolico.

I mezzi e gli strumenti di orientamento sviluppati dall'uomo rivelano un'incompatibilità di fondo rispetto alla materia da indagare; nella fattispecie, la città di Anagoor non è indicata sulla mappa geografica:

Egli rispose: «È una città grande, ricchissima e potente ma sulle carte geografiche non è segnata perché il nostro Governo *la ignora, o finge di ignorarla. Essa fa da sé e non obbedisce. Essa vive per conto suo e neppure i ministri del re possono entrarvi. Essa non ha commercio alcuno con altri paesi, prossimi o lontani. Essa è chiusa. Essa vive da secoli entro la cerchia delle sue solide mura.*³⁸

La catena anaforica costituita dal pronome personale rende immediatamente un marcato senso di alterità, con un programmatico elenco di usi, costumi e politiche che elevano la città a modello, paradigma; anche la scelta verbale è da considerare: il fatto che una comunità o un'élite non dimostri contezza della mistica realtà urbana, potrebbe essere

³⁸ ID., *Sessanta racconti*, cit., p. 385; i corsivi sono miei.

ricondotta metaforicamente all'illusione di un Assoluto raggiungibile, o alla chiara volontà di ignorare la propria possibilità di accedervi (e di conseguenza, la propria finitezza).

La fase centrale del racconto è soggetta a una paradossalità kafkiana e l'atmosfera nei pressi delle mura ricorda certamente le vicende del *Castello*, o del racconto *Davanti alla legge* (si veda I.4); anche in questo caso la condizione di accesso è legata a un'attesa incerta e potenzialmente eterna, con una sola sostanziale differenza: in questo caso, seppur "distantissimi" sono molti gli ingressi ed è numerosa la folla che si raduna all'esterno della cinta muraria, a indice di una parabola esistenziale e di un *logos* che trascendono ogni individualità.

Magalon indossa i panni di un esotico Virgilio e contestualizza agli occhi del protagonista i comportamenti di viandanti, donne e beduini già sul posto da tempo; è facilmente comprensibile la ragione della loro sosta prolungata, così come farebbero dei compagni di Purgatorio per cause di forza maggiore:

Molta gente era lì in attesa. Beduini sparuti, mendicanti, donne velate, monaci, guerrieri armati fino ai denti, perfino un principe con la sua piccola corte personale. «Battono» disse la guida «affinché quelli di Anagoor, udendo i colpi, vengano ad aprire. È infatti generale persuasione che se non si bussa nessuno mai aprirà».³⁹

La frase con cui si conclude questo breve paragrafo racchiude il senso di un'esistenza: l'*alter-ego* di Buzzati non sa, né potrà mai sapere chi o cosa si celi all'interno di Anagoor; il genere umano è destinato a interrogarsi in merito per l'eternità, l'immaginario del protagonista e del lettore potrebbero spaziare dalle rappresentazioni religiose a un

³⁹ Ivi, p. 387.

ipotetico Valhalla; l'atto stesso di impegnare tutta la vita continuando a bussare, tuttavia, testimonia lo iato con la visione kafkiana entro cui vige un'incrollabile speranza.

Riemerge successivamente anche un interesse per le suggestioni di massa, nella fattispecie più in un'ottica mistica che specificamente religiosa; il protagonista si confronta con la propria guida ed esprime i propri dubbi riguardo le aspettative degli astanti, oltre a esprimere perplessità sulla fondatezza delle leggende della città; i dubbi sollevati convogliano progressivamente in una chiara confutazione diretta nel momento in cui si solleva il tanto vociferato fumo; la scientificità argomentativa è propria di un navigato giornalista d'inchiesta:

Era evidente l'entusiasmo. Come se quei poveri fumi fossero la cosa più meravigliosa del creato. [...] l'apparizione dei fumi non significava affatto una maggiore probabilità che quella porta si dovesse aprire [...]. Secondo: tanto schiamazzo [...] avrebbe, semmai, dissuasione [...] dell'aprire [...]. Terzo: quei fumi, di per sé, non dimostravano neppure che Anagoor fosse abitata. [...] non poteva trattarsi di un casuale incendio?⁴⁰

Sul piano prettamente metaforico, accosterei il "misterioso" fumo proveniente dall'interno delle mura alle ombre sagomate del celebre "mito della Caverna"⁴¹ platonico: l'uomo, ancorato alla propria esperienza sensibile e impossibilitato a cogliere la realtà noumenica, tende a interpretare il fenomeno secondo rapporti di causa ed effetto che possano farlo coincidere il più possibile con la "cosa in sé".

Nella sezione conclusiva del racconto, ritornano alcuni motivi umoristici tipicamente kafkiani: la guardia aggiunge elementi circostanziali assurdi, relativi ad esempio all'unico

⁴⁰ Ivi, p. 388.

⁴¹ Cfr. PLATONE, *La repubblica*, a cura di Giuseppe Lozza, Milano, Mondadori editore, 1990, libro VII.

uomo entrato ad Anagoor che la leggenda annoveri; un viandante sarebbe passato per di lì per caso, senza necessità né aspettative particolari avrebbe varcato la soglia di una piccola porta, trascurata dalla maggior parte dei pellegrini.

È suggestiva infine la reazione degli astanti ai preparativi del protagonista di rinunciare al prolungamento dell'attesa, dopo ben ventiquattro anni: «Un minimo di pazienza, diamine! Tu pretendi troppo dalla vita».⁴²

Un altro racconto estremamente caratterizzante è *L'inaugurazione della strada*: la struttura narrativa risulta piuttosto simile a quella de *I sette messaggeri* e *Un messaggio dell'imperatore*; tuttavia, alcuni elementi si prestano a una comparazione con le circostanze urbanistiche o montane discusse precedentemente.

Il ritmo compassato della vita desertica viene rispecchiato dalla prevalenza ipotattica, oltre a un linguaggio fortemente figurativo; Buzzati ricorre ancora una volta a espressioni più o meno onomatopeliche:

I cavalli furono costretti a un passo molto *lento* e le carrozze cominciarono a *traballare scricchiolando* nonostante la loro solida struttura. Faceva molto caldo e nell'atmosfera *ristagnante* erano *sospesi* umidi vapori.⁴³

Al di là della speranza, perseveranza e ostinazione che caratterizzano il viaggio verso una meta tipicamente tanto distante quanto più i sensi umani ne percepiscono l'avvicinamento, il principale oggetto di discriminazione ravvisabile è il ritrovamento dell'umanità, paradossalmente stimolato da una solitudine sempre maggiore: in un ritmo infinitamente meno angosciante e opprimente rispetto a quello urbano, la respirazione non è

⁴² D. BUZZATI, *Sessanta racconti*, cit., p. 389.

⁴³ Ivi, p. 372; i corsivi sono miei.

più condizionata da ansia e nevrosi; essa può dunque dilatarsi e predisporre uno spazio di nuova comunicabilità emotiva; meschinità ed egoismo vengono relegate a una posizione di secondo piano quando non assenti; l'indagine introspettiva consente uno sguardo più lucido verso azioni e persone; si creano le condizioni necessarie affinché i pensieri, le emozioni e le azioni altrui possano essere almeno parzialmente comprese; ecco dunque che il conte Mortimer dimentica la struttura gerarchica della società, il privilegio, il classismo; rimasto volontariamente solo e deciso ad affrontare il proprio destino fino in fondo, gratifica chi è rimasto al suo fianco e l'ha accompagnato, vedendo dinanzi a sé semplicemente esseri umani.

I racconti *Ombra del sud* e *Il re a Horm-el-Hagar* sono poi particolarmente dimostrativi dal punto di vista stilistico: in questi sono concentrate tutte le avvisaglie sintattiche e fonetiche delle nuove ambientazioni.

Il primo risulta di trama appiattita, con una non-evoluzione narrativa *de facto*: in esso sono condensati il misticismo, l'inafferrabilità e la possibile presenza di figure ontologicamente superiori; l'aspetto escatologico si basa nuovamente su un "imperscrutabile disegno divino"; lo sfondo di riferimento è in prevalenza teologico, talvolta riconducibile alla Bibbia, in altre circostanze alla cultura egizia.⁴⁴

Come anticipato, il racconto è degno di nota principalmente per l'aspetto stilistico: l'atmosfera desertica viene infatti restituita anche dal punto di vista fonetico, con una

⁴⁴ Cfr. D. BUZZATI, *Lettere a Brambilla*, cit. Dagli scambi epistolari si evince una certa passione per la cultura egizia; oltre all'indubbio fascino architettonico, ciò che pare attirare l'attenzione dell'autore è ancora una volta l'aspetto comunicativo: oltre agli sperimentalismi con un alfabeto geroglifico inventato (si veda *Il re a Horm-el-Hagar*) assume grande rilevanza il culto dei morti tipico dell'antica civiltà. Nonostante possa sembrare assurdo a una prima istanza, i popoli autoctoni delle montagne e gli egizi che un tempo si dedicavano a mummificazione e costruzione di piramidi dimostrano di essere accomunati da un fattore: entrambi hanno saputo rendere familiarizzare con il misticismo, hanno sviluppato (entro certi limiti e modalità) un canale comunicativo che consente loro di comunicare con il trascendente (e privandolo, di conseguenza, della totale incomprendibilità).

notevole frequenza d'uso della sibilante e delle fricative labiodentali (sia sorde che sonore); grazie a questi espedienti la percezione del compassato movimento di uomini e animali, dell'atmosfera sabbiosa, stantia e polverosa, delle calde folate risulta molto più nitida al lettore:

Tra le case pencolanti, le balconate a traforo marce di *polvere* [...] gli aliti della sozzura annidata in ogni interstizio, sola in mezzo a una via io vidi a Porto Said una figura strana. [...] Attraverso i veli della *polvere* [...] non riuscivo a fermare l'attenzione su alcuna cosa, come succede nei sogni. [...] Si andava allontanando tra le buche *polverose* sempre con quel suo passo d'orso, senza che nessuno gli badasse e l'insieme suo, in quella strada e a quell'ora, pareva concentrare in sé con straordinaria intensità tutto il mondo [...].⁴⁵

Ho evidenziato in corsivo la ricorrenza del termine “polvere”, che in questi racconti è spesso accompagnato o sostituito da sabbia, sporcizia o pulviscolo.

Di questo racconto è interessante anche la conclusione, che verte nuovamente sulla capacità di “avere coraggio” di fronte a determinate situazioni, di saper accettare l'ignoto con atteggiamento propositivo e conciliante, abbandonando frustrazione o inquietudine; una virtù che l'*alter-ego* di Buzzati in questa circostanza ammette candidamente di non avere; il “coraggio” dunque viene visto come attitudine a fronteggiare a viso aperto la propria sorte, ma anche come massima espressione possibile dell'empatia umana e spiccata sensibilità d'animo; quasi come fosse il reale ago di una bussola, conduce ogni individuo fino al compimento della propria esistenza, ultimo baluardo tra le impervietà e gli ostacoli quotidiani.

⁴⁵ D. BUZZATI, *Sessanta racconti*, cit., p. 53; i corsivi sono miei.

CONCLUSIONI

Il primo spunto ricavabile che vorrei sottolineare è probabilmente di natura teologica: Buzzati stesso si definisce come “non credente”, dal momento che sostiene di non aver mai vissuto un’epifania rivelatrice, in tal senso; su queste basi, è curiosa (e a tratti pure contraddittoria, all'apparenza) la ricerca di un riscontro divino che permea con costanza la sua produzione; dopo aver analizzato criticamente articoli di cronaca, racconti e romanzi, personalmente rinvengo una sorta di velato rimpianto; pur rimanendo fedele alla propria oggettività, pare che soffra la mancata possibilità di cambiare orientamento; la percezione nitida che la lettura lascia è di un’incredibile voglia di fede, come se la scoperta di un Dio fondatore dell’universo fosse sempre dietro l’angolo, potenzialmente, in attesa di essere documentata con dovizia di particolari.

Emerge con chiarezza il contrasto fra razionalità ed emotività: l’autore dimostra grande autoconsapevolezza e capacità di analisi interiore; non soltanto ha capito la propria necessità, ma ha anche individuato lucidamente quali situazioni o circostanze acuiscono la sua insofferenza.

Di fronte all’efferata violenza di un omicidio o alla manifesta follia delle azioni umane, non cede mai all’insensatezza dell’esistenza come postulato; la sensazione che ne deriva è quella di un sottile gioco psicologico: talvolta inorridito, in altre circostanze

sconcertato o sconfortato, pare quasi che Buzzati tenti di stimolare la controparte all'emissione di un *feedback* mediante la psicologia inversa.

Buzzati crede fermamente nel senso, nel *logos*, nella sussistenza di un disegno più grande, e l'intimo dialogo con Dio è la condizione necessaria e indispensabile per coglierlo, e proprio in questo individuo un motivo di curiosità; una ricerca condotta con spirito fin troppo determinato per essere operata da un non credente; pur non vedendo una divinità egli sembra percepirne la presenza, talvolta con l'udito (si veda *Il Deserto dei Tartari*) o con l'olfatto; se non sono prove sufficienti per giungere alla dimostrazione empirica, sono senz'altro sufficienti allo stabilimento di un inossidabile legame interiore basato a tratti su affetto, risentimento, delusione, paradossale fiducia.

Un secondo elemento di riflessione conclusiva è racchiuso indubbiamente nelle figure femminili, così complesse e sfaccettate da risultare di difficile rappresentazione; pur evitando assolutizzazioni, il rapporto con le donne si sviluppa in maniera prevalentemente impari: da un racconto o da un romanzo all'altro possono variare sfumature e accezioni con ragazze dall'atteggiamento accogliente e accomodante o più introverso, o ancora violente; tuttavia, ciò che pare ravvisabile trasversalmente è una condizione di sostanziale inferiorità, una mancanza di controllo delle situazioni o di dominio delle insicurezze più o meno celata.

Il genere femminile racchiude per Buzzati il mistero della vita nella propria interezza: capace tanto di donare amore quanto di generare dolore, in grado di apportare razionalità in situazioni quotidiane o di mortificare terribilmente l'animo degli uomini; l'autore non si capacita di come Rina Fort possa essere donna esattamente come Elisa Ismani; constata la coincidenza delle due personalità sul piano biologico e avverte una sensazione destabilizzante; è evidentemente portato a chiedersi quali meccanismi psicologici o fattori sociali intervengano nel corso della vita, facendo di una ragazza un angelo o un mostro; in

seguito alle analisi critiche effettuate, individuo nel genere femminile l'elemento di maggior pertinenza schopenhaueriana, con convinzione ancora maggiore.

Reputo degna di nota inoltre la spiccata sensibilità antropologica: i ritratti societari offerti (soprattutto da articoli di giornale e racconti) rappresentano uno dei lasciti culturali più importanti; è sorprendente (e desolante) constatare nella società odierna diversi tratti comportamentali che nella sua scrittura sono proposti sotto forma di iperbole, per trasmettere un chiaro messaggio di prospettiva.

Non poteva certamente prevedere i termini di sviluppo tecnologico a cui si è assistito negli ultimi trent'anni, né tanto meno come questi avrebbero influenzato la dimensione comunicativa, in concomitanza delle ripercussioni pandemiche; ciò nonostante, la follia che illumina gli occhi di Rina Fort alberga oggi in numerosi casi di cronaca nera; la violenza degli esseri umani ai danni degli animali è statisticamente aumentata; il capitalismo classista ha assunto connotati ancor più esasperati e grotteschi, elevando i meccanismi identitari e gli *status symbol* a bisogno primario da soddisfare.

Sollecitato da Yves Panafieu sul tema del futuro, Buzzati replica convinto del fatto che, semplicemente, “non esisterà”; proprio sulla base di questa prospettiva categorica, ritengo che i meccanismi della società odierna comprovino il “viaggio” agli inferni del secolo; ciò che era paradossale, ironico e assurdo è divenuto quotidiano, abituale, a misura d'uomo; l'effetto è svilente.

Vorrei dedicare un'ultima considerazione all'aspetto giornalistico: in un mondo in cui quasi nulla può essere considerato come oggettivo, con una realtà virtuale che amplifica a dismisura il dibattito, il contrasto, la contraddizione, l'attività cronachistica diviene sempre più complicata, attaccabile; considero il giornalismo buzzatiano straordinario, da questo punto di vista: la sua penna descrittiva e colorita al contempo riesce ad accostare soggettività

e oggettività, due estremi di un dualismo inconciliabile; la capacità di ricerca terminologica e scelta di immagini figurative dona al lettore una prospettiva individuale, che consente di immedesimarsi in una scena e viverla come se si fosse presenti; al tempo stesso, senza remore o convenienti diplomazie, non indietreggia minimamente sul piano dell'onestà intellettuale e ogni valutazione risulta sempre ben argomentata nel contesto.

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA GENERALE E CRITICA SU DINO BUZZATI

AGOSTINO, *Le confessioni*, trad. it. di Carlo Vitali, Milano, Rizzoli, 1985.

ALIGHIERI DANTE, *De Vulgari Eloquentia*, trad. e saggi introduttivi di Claudio Marazzini e Concetto Del Popolo, Milano, Mondadori, 1990.

ALLEGRI FRANCESCO, *Gli animali e l'etica*, Milano-Udine, Mimesis edizioni, 2015.

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

ATZORI FABIO, *Buzzati in crisi? Rileggendo il grande (incantesimo) ritratto in Dino Buzzati*, a cura di Alvise Fontanella, Firenze, Leo Olschki editore, 1982.

AUGÉ MARC, *Nonluoghi: introduzione a una antropologia della surmodernità*, trad. it. a cura di Dominique Rolland Milano, Elèuthera, 2009 (Paris 1992).

BAUMAN ZYGMUNT, *Paura liquida*, trad. it. di Marco Cupellaro Roma-Bari, Laterza, 2008 (Cambridge 2006).

ID., *Liquid modernity*, Cambridge, Polity, 2012.

BELLASPIGA LUCIA, *“Dio che non esisti ti prego”*: *Dino Buzzati, la fatica di credere*, Milano, Ancora, 2006.

BERTONI CLOTILDE, *Letteratura e giornalismo*, Roma, Carocci Editore, 2015.

BOBBIO NORBERTO, *Thomas Hobbes*, Torino, Einaudi, 1989.

CAGNO STEFANO, *Antivivisezionismo scientifico*, in *La questione animale*, a cura di Silvana Castignone e Luigi Lombardi Vallauri, Milano, Giuffrè, 2012.

CARATOZZOLO VITTORIO, «*E forse io mento anche adesso*»: *Il grande ritratto di Dino Buzzati, o dell'inattingibilità del senso*, in *Studi buzzatiani: rivista del centro studi Buzzati*, a cura di Nella Giannetto, DBS edizioni, 1999, A. IV.

CINQUEGRANI ALESSANDRO, PANGALLO FRANCESCA, RIGAMONTI FEDERICO, *Romance e Shoah: pratiche di narrazione sulla tragedia indicibile*, Venezia, Edizioni Ca' Foscari, 2021.

CORBELLINI GILBERTO, LALLI CHIARA, *Cavie? Sperimentazione e diritti animali*, Il Mulino, Bologna, 2016.

CRESPI GUIDO, *Kafka umorista*, Brescia, Shakespeare and Company, 1983.

CROTTI ILARIA, *Dino Buzzati*, Firenze, La nuova Italia, 1977.

DALLA ROSA, PATRIZIA, *Dove qualcosa sfugge: lingue e luoghi di Buzzati*, Pisa; Roma: Istituti editoriali e poligrafici internazionali, 2004.

EAD., *Incerti confini tra le montagne di Buzzati*, in *Buzzati e il confine*, a cura di John Butcher e Marco Perale, Berlino, Peter Lang, 2022.

DANIELE ANTONIO, *Ombre femminili in Dino Buzzati: indizi di donne prima di Un amore*, Firenze, Franco Cesati, 2018.

DAWKINS, RICHARD, *L'Illusione di Dio: le ragioni per non credere*, trad. it. di Laura Serra, Milano, Mondadori editore, 2007 (Oxford 2006).

ECO UMBERTO, *Sei passeggiate nei boschi narrativi: Harvard University, Norton lectures 1992-1993*, Milano, edizioni tascabili Bompiani, 2005.

DUNN JOHN, *Il pensiero politico di John Locke*, trad. it. di Biancamaria Fontana e Pasquale Pasquino, Bologna, Il Mulino, 1992 (Cambridge 1979).

FREUD, SIGMUND, *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio*, trad. it. di Silvano Daniele, Torino, Bollati Boringhieri editore, 1991.

ID., *tre saggi sulla sessualità*, trad. it. a cura di Jean Sanders, Leonardo Breccia e Delia Agozzino, La Spezia, Club del libro fratelli Melita, 1981 (Leipzig 1905).

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

HERZFELD MICHAEL, *Antropologia: pratica della teoria nella cultura e nella società*, trad. it. di Leonardo Piasere, Firenze, SEID edizioni, 2006 (Hoboken 2001).

HOBBS THOMAS, *Il Leviatano*, trad. it. di Gianni Micheli, Milano, BUR, 2011 (Oxford 1651).

IOLI GIOVANNA, *Dino Buzzati*, Milano, Mursia, 1988.

KAFKA FRANZ, *tutti i racconti*, a cura di Ervino Pocar, trad. it. di Ervino Pocar, Milano, Mondadori editore, 2013.

ID., *Il Processo*, a cura di Ervino Pocar, trad. it. di Ervino Pocar, Milano, Mondadori editore, 1988 (Frankfurt 1925).

KANT IMMANUEL, *Critica della ragion pura*, a cura di Pietro Chiodi, Torino, Unione tipografico-editrice torinese, 1967 (Konigsberg 1781).

ID., *Critica del giudizio*, a cura di Alberto Bosi, Torino, UTET, 1993 (Konigsberg 1790).

KIERKEGAARD SOREN, *Enten-eller: un frammento di vita*, a cura di Alessandro Cortese, Milano, Adelphi, 1976 (Copenhagen 1843).

LAZZARIN STEFANO, *Tecnologia e perturbante in Buzzati e nella letteratura fantastica ottonevicesca*, Roma, Fabrizio Serra, 2008.

LEVI PRIMO, *Tutti i racconti*, a cura di Marco Belpoliti, Torino, Einaudi, 2015.

LORENZ KONRAD, *Gli otto peccati capitali della nostra civiltà*, trad. it. di Lucia Biocca Marghieri e Lore Fazio Lindner, Milano, Adelphi, 1974 (Altenberg 1973).

MARABINI CLAUDIO, *Dino Buzzati al Giro d'Italia*, Milano, Mondadori, 1981.

MARTINEZ GARRIDO, ELISA, *Riflessioni critiche sul dolore, sulla pietà e sugli animali in Dino Buzzati in Testo: studi di teoria e storia della letteratura e della critica*, Pisa-Roma, Fabrizio Serra editore, 2012.

BRIAN MCHALE, *Constructing postmodernism*, Londra-New York, Routledge, 1992.

MELLARINI BRUNO, *Il mito e l'altrove: saggi buzzatiani*, Pisa; Roma, Serra, 2017.

MENEGONI FRANCESCA, *Hegel*, Brescia, Scholè, 2018.

MEZZENA LONA, ALESSANDRO, *Da una cara bestia a un'altra: il mondo dolceamaro degli animali*, in «Il Piccolo», n. 195, 20 dicembre 1991.

MORAVIA ALBERTO, *Storie dalla Preistoria*, Milano, Bompiani, 2017 (1982).

MORIANI GIANNI, *Il secolo dell'odio: conflitti razziali e di classe nel Novecento*, Venezia, Marsilio edizioni, 1999.

NIETZSCHE FRIEDRICH, *La gaia scienza*, a cura di Gianni Vattimo, Torino, Einaudi, 1979 (Leipzig 1882).

ID., *La genealogia della morale: uno scritto polemico*, trad. it. di Umberto Colla, Torino, Einaudi, 2012 (Sils-Maria 1887).

GENO PAMPALONI, *Modelli ed esperienze della prova contemporanea*, in *Storia della letteratura italiana*, a cura di Emilio Cecchi e Natalino Sapegno, Milano, Garzanti, 2001.

PASCAL, BLAISE, *Pensieri*, a cura di Adriano Bausola, trad. it. di Adriano Bausola e Remo Tapella, Milano, Giunti editore, 2017 (Paris 1954).

PRANDIN IVO, *Buzzati e le catastrofi*, in *Buzzati giornalista: atti del Convegno Internazionale* a cura di Nella Giannetto, Milano, Mondadori editore, 2000.

PYNCHON THOMAS, *L'arcobaleno della gravità*, trad. it. di Giuseppe Natale, Milano, Rizzoli, 1999 (New York 1973).

POLIZZI GASPARE, *Io sono quella che tu fuggi: Leopardi e la Natura*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2015.

RICOEUR, PAUL, *Della interpretazione: saggio su Freud*, trad. it. di Emilio Renzi, Genova, Il Melangolo, 1991 (Paris 1965).

SALZANO TERESA, *Analisi pedagogica dell'opera di Dino Buzzati*, Lecce, Pensa Multimedia, 2009.

SAVELLI GIULIO, *Una struttura del destino in Buzzati*, Baltimora, Johns Hopkins University Press, 1993.

SHELLING FRIEDRICH, *Sistema dell'Idealismo trascendentale*, a cura di Giuseppe Semerari, trad. it. di Michele Losacco, Bari, Laterza, 1965 (Tubingen 1809).

SCHOPENHAUER ARTHUR, *Il mondo come volontà e rappresentazione*, trad. it. di Paolo Savj-
lopez e Giuseppe De Lorenzo, Bari, Laterza, 2020 (Frankfurt 1819).

SENECA LUCIO ANNEO, *Lettere a Lucilio*, testo latino e versione di Balbino Giuliano, Bologna, Zanichelli, 1953.

SIPIONE MARIALUIGIA, *Sdraiarsi fra gli animali per salvarsi: Il Bestiario di Dino Buzzati*, in *La detection della critica: Studi in onore di Ilaria Crotti*, a cura di Ricciarda Ricorda e Alberto Zava, Venezia, Edizioni Ca' Foscari, 2020.

VIGANÒ LORENZO, *I fuorilegge della montagna*, Milano, Mondadori editore, 2010.

ZANGRANDI SILVIA, *Dino Buzzati: l'uomo, l'artista*, Bologna, Pàtron, 2014.

OPERE DI DINO BUZZATI PRESE IN ESAME

Cronache terrestri, a cura di Domenico Porzio, Milano, Mondadori editore, 1973.

Le notti difficili, Milano, Mondadori editore, 1979.

Barnabo delle montagne in *Barnabo delle montagne; Il segreto del Bosco Vecchio: romanzi*, Milano, Mondadori editore, 1979.

Il grande ritratto, Milano, Mondadori editore, 1981.

Lettere a Brambilla, Novara, De Agostini, 1985.

Il Colombre e altri cinquanta racconti, Milano, Mondadori editore, 1989.

Bestiario, Milano, Mondadori editore, 1991.

La boutique del mistero, Milano, Mondadori editore, 1992.

Il buttafuoco: cronache di guerra sul mare, Milano, Mondadori editore, 1992;

Un autoritratto: dialoghi con Yves Panafieu, edizione speciale del convegno di Feltre, 1995.

Sessanta racconti, Milano, Mondadori editore, 1995.

Opere scelte, Milano, Mondadori editore, 1998.

La «nera» di Dino Buzzati, a cura di Lorenzo Viganò, Milano, Mondadori editore, 2002.

I fuorilegge della montagna, a cura di Lorenzo Viganò, Milano, Mondadori editore, 2010.

Un amore, Milano, Mondadori editore, 1963.

Il deserto dei Tartari, Milano, Mondadori editore, 1940.

RINGRAZIAMENTI

Giunto alla conclusione di questo percorso universitario quinquennale, sento il forte desiderio di ringraziare alcune persone che, per ragioni logicamente differenti, sono state di fondamentale importanza; il supporto pratico ed emotivo che ho ricevuto è estremamente significativo, e di ciò sono profondamente grato.

Ringrazio i miei genitori, per il sostegno morale ed economico che non è mai stato lontanamente posto in discussione; un appoggio totale, incondizionato e privo del minimo dubbio che ha accompagnato ogni fase di questo lungo viaggio; gli ultimi due anni si sono rivelati particolarmente complicati a causa di alcune sfortunate circostanze; ho dato davvero tutto ciò che avevo e forse un po' di più; spero che il compimento di questi studi possa rendervi felici e fieri dopo difficoltà e sacrifici, che possa essere un giorno di grande gioia.

Ringrazio Jessica, per rappresentare molto: uno spirito guida, un'amica, una confidente, la voce della coscienza nei momenti di difficoltà che ci sono stati e molto, molto altro ancora.

Ringrazio Lorenzo, grande amico che questa bellissima esperienza mi ha portato; esempio positivo tanto sul piano dello studio quanto sul piano umano; la tua amicizia mi ha insegnato molto, mi ha spinto a pretendere di più da me stesso e mi ha trasmesso attitudini differenti.

È stato un enorme piacere condividere questi cinque anni con te.

Ringrazio Arianna B. e Arianna M., per esserci da sempre, e continuare ad esserci.

Ringrazio Renata Bernardi, semplicemente la miglior professoressa che potessi sperare di incontrare nella mia carriera scolastica; mi spiace solo di non averla apprezzata quanto avrei dovuto in quegli anni, ma molto di ciò che ho portato in questa tesi e della persona che sono diventato è frutto del Suo straordinario lavoro; se oggi termini come “dualismo”, “dicotomia”, “trascendente”, “logos” o molti altri hanno un significato e li vedo nella vita di tutti i giorni, significa che sono stato uno studente fortunato.

Ringrazio alcuni colleghi di lavoro, chi si è sempre interessato di un mondo che non era suo, chi si è adoperato per offrirmi un cambio turno anche in condizioni oggettivamente complicate; se sono arrivato fino a qui, devo esserne grato anche a voi.

Se mi è concesso, ci terrei infine a ringraziare i professori Zava e Acciarino: il primo per la dedizione e l'infinita disponibilità con cui ha seguito la stesura delle mie tesi, in triennale e in magistrale; il secondo, per avermi dato l'opportunità di svolgere un'attività sostitutiva di tirocinio interessante, stimolante, che mi ha permesso inoltre di conciliare gli impegni universitari con l'attività lavorativa.

