

Studi buzzatiani

Rivista del Centro Studi Buzzati

Studi buzzatiani

Rivista del Centro Studi Buzzati

fondata da NELLA GIANNETTO

Direttore

BIANCA MARIA DA RIF

Comitato direttivo

FABIO ATZORI · DELPHINE BAHUET-GACHET · MARIE-HÉLÈNE CASPAR
STEFANO LAZZARIN · PAOLO CONTE · ILARIA CROTTI

Direttore responsabile

ELDO CANDEAGO

Redazione

PATRIZIA DALLA ROSA · MANUELA GALLINA · ELEONORA ROSSI
SILVIA ZANGRANDI

Segretaria di redazione

PATRIZIA DALLA ROSA

Comitato scientifico del Centro Studi Buzzati

FABIO ATZORI · ALMERINA BUZZATI · ILARIA CROTTI
PATRIZIA DALLA ROSA · BIANCA MARIA DA RIF · SERGIO FRIGO
STEFANO LAZZARIN · GIOVANNI PUGLISI · MAURIZIO TREVISAN
GIOVANNI TRIMERI

*

«Studi buzzatiani» is an International Peer-Reviewed Journal.
The eContent is Archived with *Clockss* and *Portico*.

*

Indirizzare manoscritti, libri per recensione, segnalazioni a:

Redazione di «Studi buzzatiani»,
Centro Studi Buzzati
Via Luzzo n. 13, 32032 Feltre (BL),
tel. 0439-885331,
infocentrostudi@buzzati.it

*

Autorizzazione del Tribunale di Belluno n. 9/96 del 31 luglio 1996.

Studi buzzatiani

Rivista del Centro Studi Buzzati

fondata da
Nella Giannetto

ANNO DICIANNOVESIMO · 2014



FABRIZIO SERRA EDITORE

PISA · ROMA

Amministrazione e abbonamenti :
FABRIZIO SERRA EDITORE
Casella Postale n. 1, succursale n. 8, 56123 Pisa,
tel. +39 050542332, fax +39 050574888, fse@libraweb.net

Uffici di Pisa : Via Santa Bibbiana, 28, 56127 Pisa
Uffici di Roma : Via Carlo Emanuele I, 48, 00185 Roma

I prezzi ufficiali di abbonamento cartaceo e/o Online sono consultabili presso il sito Internet della casa editrice www.libraweb.net

Print and/or Online official subscription rates are available at Publisher's web-site www.libraweb.net.

I pagamenti possono essere effettuati sul c.c.p. n. 17154550 oppure tramite carta di credito (*Visa, Eurocard, Mastercard, American Express*)

*

A norma del codice civile italiano, è vietata la riproduzione, totale o parziale (compresi estratti, ecc.), di questa pubblicazione in qualsiasi forma e versione (comprese bozze, ecc.), originale o derivata, e con qualsiasi mezzo a stampa o internet (compresi siti web personali e istituzionali, academia.edu, ecc.), elettronico, digitale, meccanico, per mezzo di fotocopie, pdf, microfilm, film, scanner o altro, senza il permesso scritto della casa editrice.

Under Italian civil law this publication cannot be reproduced, wholly or in part (included offprints, etc.), in any form (included proofs, etc.), original or derived, or by any means: print, internet (included personal and institutional web sites, academia.edu, etc.), electronic, digital, mechanical, including photocopy, pdf, microfilm, film, scanner or any other medium, without permission in writing from the publisher.

*

Proprietà riservata · All rights reserved
© Copyright 2014 by Associazione Internazionale Dino Buzzati
e Fabrizio Serra editore, Pisa · Roma.

Fabrizio Serra editore incorporates the Imprints Accademia editoriale, Edizioni dell'Ateneo, Fabrizio Serra editore, Giardini editori e stampatori in Pisa, Gruppo editoriale internazionale and Istituti editoriali e poligrafici internazionali.

www.libraweb.net

ISSN 1124-6286
ISSN ELETTRONICO 1724-1839

Studi buzzatiani

Anno diciannovesimo · 2014

Sommario

SAGGI E NOTE

- BRUNO MELLARINI, *'Ogni volta più in là'. Il viaggio, il mito e l'altrove nei primi racconti di Buzzati (parte seconda)* 00
- ROSANNA MAGGIORE, *Dialogo tra Buzzati, Leopardi e la luna. Strategie ironiche ed eloquenti in alcuni articoli di argomento lunare* 00
- SARA DALLABRIDA, *La soluzione semantico-sintattica delle omissioni argomentali in alcuni racconti di Buzzati* 00
- ROBERTA COGLITORE, *Le Pipe e gli Orsi, il Poema e i Miracoli: declinazioni del dispositivo letterario-pittorico nelle opere doppie di Buzzati* 00

TESTIMONIANZE E INTERVISTE

- ILARIA MORETTI, *Antonella Morassutti, prima Telefonista buzzatiana. Conversazioni sul teatro* 00

BIBLIOGRAFIE

- MANUELA GALLINA, *Bibliografia della critica buzzatiana per gli anni 2010, 2011, 2012 e integrazioni per l'anno 2009* 00

RECENSIONI

- ROBERTA COGLITORE, *Storie dipinte. Gli ex voto di Dino Buzzati (Giulio Iacoli)* 00
- PATRIZIA DALLA ROSA, *Lassù... laggiù. Il paesaggio veneto nella pagina di Dino Buzzati (Davide Papotti)* 00
- DINO BUZZATI, *Le storie dipinte*, a cura di L. Viganò (Roberta Coglitore) 00
- SERENA MAZZONE, *Oltre l'immaginazione lo sguardo: il teatro di Dino Buzzati (Edoardo Esposito)* 00
- «Alla fine... una riga si potrà salvare». *Dino Buzzati (1902-1972) quarante ans après*, «Prismi» n. 12 (Giulio Iacoli) 00
- SARA TERESA RUSSO, *Viaggio agli inferi del tempo. Il teatro di Dino Buzzati (Silvia De Min)* 00

SEGNALAZIONE

Dino Buzzati, *Chroniques terrestres*, traduction Delphine Gachet 00

ABSTRACTS

Riassunti in italiano a cura degli autori e della redazione 000

Abstracts in English by Valentina Polcini 000

Résumés traduits en français par Delphine Bahuet-Gachet 000

Traducción al español a cargo de María Beatriz Cóceres 000

Zusammenfassungen in deutscher Übersetzung von Eva Maria Vöhringer 000

Saggi e note

‘Ogni volta più in là’. Il viaggio, il mito e l’‘altrove’
nei primi racconti di Buzzati
(parte seconda)

BRUNO MELLARINI

1. ALLA RICERCA DEL MITO PERDUTO: *IL RE A HORM EL-HAGAR*

L'APPASSIONATO interesse per il mondo e la storia dell'antico Egitto – interesse che Buzzati condivise con l'amico Arturo Brambilla e di cui sono testimonianza i numerosi riferimenti nelle lettere e nelle cartoline che i due amici si scambiarono fin dagli anni liceali – si era da subito accompagnato, come dimostra un testo epistolare pubblicato da Massimo Depaoli,¹ all'invenzione di un alfabeto convenzionale elaborato a partire dal modello dei geroglifici egizi. Un alfabeto che assumeva la funzione di privilegiata chiave d'accesso, di *medium* essenziale per avvicinarsi alle antichità egizie, per calarsi ancora di più in quel mondo remoto che, ammantato di mistero e di esotiche lontananze, non poteva che esercitare una profonda e irresistibile fascinazione nei confronti dei due adolescenti (lo stesso Buzzati, in età matura, rievcherà questa esperienza e questa passione definendola come una vera e propria «follia».²

Ed è un mondo, si badi, cui Buzzati tornerà sempre con nostalgia e grato ricordo, soprattutto quando si sentiva maggiormente oppresso dal grigiore della «turpe Milano»,³ ma anche dalla fatica e dalla mediocrità di un lavoro di cui andava scoprendo il carattere alienante. Si veda al riguardo il brano seguente, tratto da una lettera (resa disponibile da Depaoli) del 12 settembre 1930:

Se ancora tu dovessi andare via, eccomi allora aggrappato con affanno al lavoro giornaliero, a prendere passione per quelle cose, il cui

¹ Si tratta, più precisamente, di una cartolina postale risalente al marzo 1920. Cfr., a questo proposito, M. DEPAOLI, *Il figlio della notte. Lettere inedite di Dino Buzzati ad Arturo Brambilla*, «Autografo», n.s. 23, giugno 1991, pp. 50-67: 50-51.

² «Da bambino, insieme con un mio amico che si chiamava Arturo Brambilla, [...] ci siamo innamorati dell'egittologia. Eravamo in quarta ginnasio. Avevamo tredici anni. È stata una follia. Tutto quello che era Osiride, Iside, Anubis, Orus, eccetera, Ramsete, Sesostri, bastava vederlo e avevamo un senso di emozione quasi fisica. Lui faceva un poema su Orus, io facevo un poema su Anubis e così via»: *Dino Buzzati: un autoritratto. Dialoghi con Yves Panafieu (Luglio-settembre 1971)*, Liancourt-Saint-Pierre, YP Editions, 1995, p. 34.

³ M. DEPAOLI, *Il figlio della notte*, cit., p. 55.

amore spinge senza ritorno nella spaventosa mediocrità. Il cielo di Milano, le sue case, le sue vie, i suoi tram mi appaiono di piombo. Ma il mondo di Nembrotte, di Ezdubar, di Horus, di Anubis, ci visse dentro e ancora, se pur diverso, dovrà rivivere, per la nostra serenità. Preferisco le bambolaggini da studente, che le cure della nostra professione.¹

Tra queste «bambolaggini» rientra, appunto, la creazione di un codice cifrato che, se da un lato non rispetta a pieno i caratteri della scrittura ideografica, dall'altro è stato assemblato con «scrupolo quasi filologico»,² il che ha reso possibile il riconoscimento della chiave di lettura e, quindi, la trascrizione dei testi in cui era stato utilizzato.

Ma, attenzione, tutto questo non si risolve in un gioco, non è un passatempo o un *hobby* intercambiabile come qualsiasi altro. Certo, Buzzati e l'amico Brambilla si interessano delle antichità egizie con quel tanto di superficialità e di improvvisazione che si può facilmente comprendere e perdonare in due studenti ginnasiali, ma anche con l'intuizione profonda di chi riesce a cogliere, pur senza rendersene pienamente conto, il fascino di un mondo in cui si condensano alcuni temi essenziali, dal forte, irresistibile richiamo esistenziale per due adolescenti particolarmente sensibili. Ha dunque ragione Massimo Depaoli, allorché richiama l'attenzione sulla significatività delle scelte e degli interessi culturali del giovane Buzzati, scelte e interessi che si pongono subito al di là della pura e semplice infatuazione, proprio perché adombrano, a ben vedere, le fasi iniziali del costituirsi di un vero e proprio immaginario:

Per un narratore come Buzzati, costantemente fedele ad alcuni temi quali la morte, l'attesa, l'incubo, la deformazione magica del reale, il periodo della giovinezza è quello nel quale va plasmandosi un immaginario, qui calato nelle forme egiziane antiche, poi in altre, cosiddette "nordiche", ma nella sostanza identico.³

Ci siamo soffermati su questi aspetti tutt'altro che marginali della formazione di Buzzati (ma anche dei suoi orientamenti culturali e della sua precoce creatività), perché vi è un racconto, *Il re a Horm el-Hagar*, nel quale gli elementi che abbiamo individuato si ripresentano in una singolare combinazione. Il testo, in effetti, risulta interessante

¹ Ivi, p. 56; in questa e nelle citazioni seguenti i corsivi sono miei.

² ID., *Lingua «familiare»: parola e immagine nelle «Lettere a Brambilla»*, in *Dino Buzzati: la lingua, le lingue*, Atti del Convegno Internazionale (Feltre e Belluno, 26-29 settembre 1991), a cura di N. Giannetto con la collaborazione di P. Dalla Rosa e I. Pilo, Milano, Mondadori, 1994, pp. 65-79: 67.

³ ID., *Il «Fondo Dino Buzzati»*, «Autografo», n.s., 19, febbraio 1990, pp. 101-108: 105-106.

per due ragioni concomitanti, ragioni che ci riportano alle passioni del Buzzati adolescente e, in particolare, alla egittofilia di cui si è detto: a) l'ambientazione egiziana, in una località prossima «al cantiere per gli scavi del palazzo di Meneftah II» (siamo dunque in un sito di evidente interesse archeologico); b) l'insistenza sul tema della decifrazione/traduzione, ripreso e declinato in forme di volta in volta diverse.

Ed è un tema, quest'ultimo, che s'impone fin dalle prime battute del racconto, allorché si rievoca, nella modalità del resoconto analettico, il recente ritrovamento di una stele «uscita dalla sabbia, dopo molti secoli di buio»; una stele che appare subito a Jean Leclerc, il direttore degli scavi di Horm el-Hagar, come «di grande interesse per ciò che rifletteva il regno, finora rimasto oscuro, di Meneftah II». ¹ Il testo dell'iscrizione, che pare riferirsi alla «sottomissione di vari signorotti del Basso Nilo già ribelli», viene tradotto, ma solo fino a un certo punto, dall'esperto (anche se un po' disilluso) Leclerc:

“I re due volte dai nomi del nord e dalle paludi sono venuti a prosternarsi dinanzi al faraone, sua maestà, vita, salute, forza” [...] “e sconfitti lo hanno aspettato alla porta del tempio [...], in mano tenevano corone di fiori ma gli occhi non sono stati pari alla sua luce, le membra ai suoi comandi, le orecchie alla sua voce, le parole allo splendore di Meneftah, figlio di Ammone, vita, salute, forza...”. La notte precedente, al lume di un petromax, la decifrazione non era andata oltre. ²

Ma il problema della decifrazione si pone anche per l'altro personaggio che si incontra nelle prime pagine del racconto: quel conte Mandranico, «vecchio re» in esilio, nonché intenditore e appassionato di archeologia, il quale si esprime in una particolare e incomprensibile loquela, utilizzando un linguaggio bizzarro che non corrisponde a nessuna lingua straniera conosciuta e che necessita, pertanto, di immediata traduzione da parte del barone Fantin, uno degli accompagnatori arrivati al seguito dell'illustre personaggio. Ascoltiamo dunque le prime parole pronunciate dal conte Mandranico, una sequenza di monosillabi e di termini in apparenza privi di significato:

«*Ta scianti cencio tan linciati levo...?*» domandò con voce chioccia il conte Mandranico, aprendo e chiudendo la bocca in modo curioso. Leclerc non capì una parola. Fulmineo, guardò il serio barone chiedendo aiuto. E il barone doveva essere allenatissimo a difficoltà del

¹ D. BUZZATI, *Il re a Horm el-Hagar*, in *Id.*, *Sessanta racconti*, cit., pp. 181-192: 181.

² *Ivi*, pp. 181-182.

genere perché, impassibile, si affrettò a spiegare: «Monsieur le comte desidera sapere da quanto tempo si sono iniziati gli scavi». ¹

In questa atmosfera in cui non mancano segnali di tensione e di crescente inquietudine, come l'improvvisa comparsa di «nuvole strane che salivano dal cuore dell'Africa», si svolge la visita agli scavi, durante la quale Leclerc ricorda i dialoghi che in un tempo immemorabile si svolgevano tra i faraoni e le antiche statue parlanti degli dei:

«dicevano che i re, prima di partire per la guerre, chiedevano consigli a questa statua, una specie di oracolo... se la statua restava immobile la risposta era no... se muoveva la testa era approvazione... Alle volte queste statue parlavano... chissà che voce... i re soltanto riuscivano a resistere... i re perché anche loro erano dei...». ²

È questo il momento di svolta del racconto, il passaggio-cerniera che sposta l'attenzione dal piano della quotidianità a quello dell'irrazionale che gradualmente si insinua, dalla banalità e dall'ordinarietà dei fatti alla dimensione alternativa del 'possibile' e dell'inverosimile, una dimensione che coincide, in questo caso, con l'evocazione del mito, la cui sostanza appare vera e falsa nello stesso tempo.

In effetti, – come ha scritto Luigi Alfieri –, «il mito ci si presenta subito con un volto duplice, ambiguo, sfuggente: la sua definizione 'giusta' è 'non-verità', ma questa stessa definizione è possibile solo in quanto, nell'ambito di realtà a cui di volta in volta ci si riferisce dicendo che qualcosa è un mito, *questo qualcosa si presenta come verità, è creduto vero*. Il mito non è vero per noi (che abbiamo ragione); è invece vero per altri (che sbagliano). È una non-verità che si ostina a dire di essere vera, senza che noi le crediamo». ³

E non vi è dubbio che il racconto buzzatiano giochi proprio sul continuo affiorare di questa «non-verità che si ostina a dire di essere vera»; l'intera vicenda si sviluppa infatti attraverso un filo che percorre il discrimine sottilissimo tra vero e non vero, credibile e non credibile. Si tratta, d'altra parte, di una modalità tipica del 'fantastico', genere che si caratterizza, come è noto, per la tendenza ad accreditare l'inverosimile, a rendere credibile ciò che appare del tutto al di fuori della normalità e della «inalterabile legalità quotidiana». ⁴

Questo gioco di alternative caratterizza, nello stesso tempo, anche gli atteggiamenti e le reazioni dello stesso Leclerc, il quale, dopo aver rie-

¹ Ivi, p. 184.

² Ivi, p. 188.

³ L. ALFIERI, *La 'scienza di ciò che non c'è'*, in *Risalire il Nilo. Mito fiaba allegoria*, a cura di F. Masini e G. Schiavoni, Palermo, Sellerio, 1983, pp. 188-200: 189.

⁴ R. CAILLOIS, *Nel cuore del fantastico*, trad. it. di L. Guarino, Milano, Feltrinelli, 1984, p. 92.

vocato i mitici colloqui con le statue degli dei, si guarda alle spalle con un senso di smarrimento, quasi temendo che l'impossibile si realizzi e che l'inverosimile si manifesti all'improvviso nella sua realtà effettiva («Così dicendo si voltò, nel vago dubbio di aver commesso una gaffe»¹).

È chiaro, d'altra parte, che il confronto vero-falso, credibile-incredibile percorre tutte le pagine del racconto: si pensi, ad esempio, al sorriso pieno di degnazione (ma anche di ironico scetticismo) con cui Leclerc accoglie le parole di un assistente che gli confessa la propria preoccupazione a causa dell'evidente 'inquietudine' degli dei:

Un uomo anziano col *tarbusc* e una lunga tunica bianca avanzò dall'interno del tempio, avvicinandosi a Leclerc e gli parlò in lingua araba, concitato. Leclerc gli rispondeva scuotendo il capo con un sorriso.

«Scusi, che cosa dice?» chiese il tenente Christiani incuriosito. [...].

«Le loro solite storie» fece Leclerc «dice che oggi gli dei sono inquieti... dice sempre così quando le cose non vanno per il loro verso...».²

È da notare, peraltro, come Leclerc rifiuti ogni riferimento mitico-irrazionale (l'inquietudine degli dei di cui parla l'assistente) e come ad esso sostituisca una spiegazione che rientra nell'ordine della logica, scegliendo, di fatto, una lettura del mito come non-verità («c'è un maso che non riescono a spostare, è slittato fuori dalle guide, adesso dovranno rifare l'argano»³). E lo stesso scetticismo viene riaffermato dal conte Mandranico, anche se in termini di maggiore ambiguità: «Sono inquieti... eh... eh...» esclamò, non si capiva in che senso, il conte Mandranico».⁴

Ciononostante, una volta entrato nella cappella funeraria di Thot, il conte proverà ugualmente a interpellare le statue, nella speranza di avviare un dialogo alla maniera degli antichi faraoni, forse anche solo per gioco o per una specie di sfida insensata. Ma è un dialogo, questo, che appare subito difficile se non addirittura improbabile, e ciò a causa dell'evidente inadeguatezza dell'interrogante:

Stava in piedi dinanzi alla statua di Thot e parlava. La voce non giungeva fino a lui ma l'archeologo scorgeva distintamente la bocca che si apriva e chiudeva in quel curioso modo da tartaruga.

Monologava il signor conte? O veramente interpellava il dio come i remoti faraoni? Ma che cosa poteva domandargli? Non guerre da

¹ D. BUZZATI, *Il re a Horm el-Hagar*, cit., p. 188.

² Ivi, p. 186.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

poter combattere c'erano più per lui, non leggi da promulgare, né progetti, né sogni. [...] Buono e cattivo della vita era stato speso fino in fondo. Non gli restavano che dei poveri giorni superflui, proprio l'ultimo pezzettino di strada. Quale ostinazione lo teneva dunque perché osasse tentare gli dei?¹

E inadeguato il conte lo è per davvero, anche perché si presenta come un re senza regno («il suo regno era rimasto di là dei mari, per sempre perduto»),² come un sovrano spodestato, ormai privo di ambizioni e di sogni da realizzare. E tuttavia accade l'imprevisto: nonostante sia stata provocata da un impostore, da un re non più re (o forse proprio per questo), la statua si anima e comincia a parlare, in modo incomprensibile ma senza dubbio minaccioso:

Un suono di legni cavi rotolanti, o di lugubri tamburi, così pressappoco dalla cappella di Thot. E poi si ampliò in un mugolo cavernoso, confusamente articolato, simile, ma ancora peggio, al lamento delle cammelle nel parto. C'era dentro una specie di inferno.³

A questo punto, è chiaro, la statua di Thot non parla certo in onore del re-archeologo;⁴ dal becco mozzo, che si apre e chiude in modo bestiale «formando alla base un ghigno», non possono che uscire «roche maledizioni» dalle «tetre risonanze».

La colpa del conte Mandranico, che immagina – anche se solo per gioco – di potersi sostituire ai «remoti faraoni» e di riprendere un dialogo interrotto, non consiste solo – come scrive Buzzati – nel «tentare gli dei», ma anche nella volontà di guadagnare proditoriamente l'ingresso nel mondo del mito, quasi forzandone gli accessi attraverso l'uso di un linguaggio (non a caso incerto e balbettante) che risulta incongruo e insieme antitetico rispetto alla dimensione a cui si vorrebbe pervenire.⁵

¹ Ivi, pp. 189-190.

² Ivi, p. 189.

³ Ivi, p. 190.

⁴ Cfr. N. GIANNETTO, *Sessanta racconti e una lingua da scoprire*, in *Dino Buzzati: la lingua, le lingue*, cit., p. 46.

⁵ Che il linguaggio costituisca un *medium* essenziale per avvicinarsi alla realtà del mito è dimostrato, tra l'altro, da uno dei racconti più noti della prima raccolta buzzatiana (*Cèvere*), solo che in quel caso l'ostacolo linguistico, rappresentato dalla differenza e dalla novità della lingua utilizzata del dio traghettatore dei morti (una sorta di versione africana del Caronte virgiliano), era in qualche modo superato dalla 'fede' del protagonista, dalla sua disponibilità a credere nell'inverosimile: «Otto remi toccarono il filo dell'acqua, la piroga lentissimamente si mosse e tra le due muraglie arboree io udii alzarsi la voce di Cèvere; era straordinariamente profonda, senza allegria né mestizia, staccantesi a poco a poco dalle miserie della terra. 'Il mio nome è Cèvere' diceva (oh, io non conoscevo certo la sua lingua barbarica, *eppure capivo*)»: D. BUZZATI, *Cèvere*, in *Id.*, *I sette messaggeri*, Milano, Mondadori, 1984, pp. 134-135. Cfr., a questo proposito, N. BONIFAZI, *Teoria del fantastico e il racconto fantastico in Italia: Tarchetti – Pirandello – Buzzati*, Ravenna, Longo, 1982, pp. 150-151.

A questo proposito il testo non offre molti appigli, ma vi è un passaggio che non lascia dubbi sul linguaggio del conte e, insieme, sulla sua interiore sordità di fronte alle manifestazioni del soprannaturale. «*Ingegnoso: proprio ingegnoso... peccato che force la molla si è rotta... biciognava ciassi tabli cicata...*»:¹ è questa la frase con cui il conte commenta la *performance* del dio, e che Buzzati, ben consapevole della sua importanza, riporta in modo comprensibile e in forma quasi del tutto corretta, a sottolineare, come si diceva, la sordità del personaggio, il suo essere chiuso nella sfera logico-razionale della tecnica (come suggeriscono, a ben vedere, parole quali «molla» e «ingegnoso»).

Nessun dubbio, allora, che sia proprio l'inadeguatezza di questo linguaggio,² la sua incompatibilità con la dimensione mitica, a suscitare l'ira sdegnata degli dei, i quali sono, non diversamente dal drago protagonista di un altro celebre racconto, i custodi e i depositari di quel tempo mitico che può essere dissepolto e riportato alla luce nelle sue vestigia materiali, ma la cui essenza è destinata a rimanere inavvicinabile e in conoscibile, chiusa nella sua alterità assoluta.

Anche in questo caso, come più tardi avverrà nelle tavole del *Poema a fumetti*, il discorso di Buzzati è volto a sottolineare la inaccessibilità del *mythos*, la sua irrecuperabilità da parte dell'uomo moderno, ormai incapace di credere nell'irrazionale, di affidarsi a qualcosa che non rientri nelle maglie dell'evidenza e della legalità quotidiana. È questo il problema del conte Mandranico, che, inconsapevole della distanza insuperabile che lo separa dalla dimensione mitica, si illude, come si è detto, di poterla colmare imitando gli antichi faraoni, ai quali soltanto era concesso il privilegio di dialogare direttamente con gli dei. Di conseguenza, quando il miracolo sembra nuovamente ripetersi con la statua di Thot che comincia improvvisamente a parlare (ma in termini negativi, questa volta: non per comunicare con l'interlocutore, ma per scagliare anatemi e maledizioni), il conte Mandranico, chiuso nella propria meschinità e aridità spirituale, non potrà fare altro che allontanarsi deluso, «sordo ai misteri della vita, così misero da non capire neanche che gli aveva parlato un dio».³

¹ D. BUZZATI, *Il re a Horm el-Hagar*, cit., p. 191.

² Le altre valenze di questo linguaggio quasi incomprensibile sono state messe in luce da Giannetto: «le oscurità di linguaggio del protagonista hanno prima di tutto la funzione di stabilire distanza e connotare superiorità, ma anche quella di simboleggiare, materializzandole, le difficoltà di comunicazione e la mancanza di sintonia che dividono fra loro i personaggi e in particolare contrappongono la sensibilità dell'archeologo all'aridità del re»: N. GIANNETTO, *Lettura de «Il re a Horm-El-Hagar» di Dino Buzzati*, in «*Leggiadre donne...*». *Novella e racconto breve in Italia*, a cura di F. Bruni, Venezia, Marsilio, 2000, p. 254.

³ D. BUZZATI, *Il re a Horm el-Hagar*, cit., p. 191.

Particolare importanza hanno nel racconto i continui riferimenti alla presenza della sabbia del deserto: sabbia che inizia a ricoprire la zona degli scavi staccandosi poco per volta dalle «alte ripe precipitose, calcinate e cadenti» e che si pone come figura del tempo, come emblema della sua azione che, orazianamente, ha il potere di nascondere e insieme di disvelare (come dimostra il ritrovamento della stele di cui si parla all'inizio del racconto) le opere dell'uomo:¹

Leclerc si accorse che tutt'attorno, dalle bruciate ripe, il deserto si muoveva. Piccole frane smottavano qua e là, silenziosamente, simili a bestie guardinghe. In moto concentrico colavano giù per i valloncelli, canali, fessure, di terrazzo in terrazzo, ora fermandosi, poi riprendendo, strisciavano verso il monumento dissepolto. E non c'era un filo di vento.²

Ma questo inarrestabile precipitare della sabbia è anche un richiamo, a ben vedere, alla impossibilità di recuperare il mito arcaico: le frane che sempre più numerose e frequenti incombono sulla zona degli scavi, il reiterato movimento franoso, non sono altro, come abbiamo detto in altra occasione,³ che la rappresentazione allegorica del venir meno di una dimensione – quella del mito e, in generale, della fantasia, del sogno, della proiezione fantastica – che per Buzzati rivestiva, com'è noto, un'importanza eguale, se non superiore, a quella della realtà puramente effettuale (una realtà, quest'ultima, di cui il Bellunese avvertiva tutta l'insufficienza, l'intollerabile e soffocante limitatezza).⁴

Il messaggio (quel messaggio che nel *Poema a fumetti* verrà ribadito da una sfiduciata e disillusa Eura, anche lei figura antimitica e personaggio emblematico della moderna sordità ai richiami e alle suggestioni del mito arcaico)⁵ non potrebbe essere più chiaro: l'uomo di oggi si

¹ «Il fruscio di prima rodeva intorno, misterioso, come se i secoli assediassero lentamente il santuario cercando di riseppezzarlo»: *ivi*, p. 188.

² *Ivi*, pp. 191-192.

³ Sia consentito il richiamo a B. MELLARINI, *Tra favolismo e allegorismo. Ricerca e perdita del mito in due racconti buzzatiani degli anni Quaranta*, «Studi buzzatiani», XIV, 2009, pp. 101-135: 114-118.

⁴ Cfr., a questo proposito, C. TOSCANI, *Guida alla lettura di Buzzati*, Milano, Mondadori, 1987, p. 119: «Buzzati appartiene alla schiera degli intellettuali che considerano l'uomo un animale fantastico, poco propenso alla piatta e avvilita quotidianità in cui si svolge gran parte della sua vita. Non perché egli debba aspirare a uno straordinario destino [...], ma perché ciò che veramente gli spetta, ciò che veramente la sua natura si merita, abita oltre il consueto aspetto del tempo e delle cose».

⁵ Com'è noto, Eura assume nel *Poema* un ruolo che è funzionale alla completa razionalizzazione del mito. Ella, in particolare, decostruisce il mito arcaico negandolo non solo nelle sue componenti di irrealità e di irrazionalità, ma anche nella sua capacità di suggerire un'ipotesi di trasgressione e di superamento dell'ordine dato. La sua è una visione aridamente razionale, che si muove entro i limiti della legalità quotidiana e che determina, in ultima analisi, «l'azzera-

trova davvero in esilio rispetto alla realtà del mito, la quale si offre nel segno di una lontananza e di una estraneità non più superabili, come dimensione che in qualche modo è ancora presente ma che continuamente si sottrae, di fatto, al nostro orizzonte di esperienza: «il mito, – ha scritto Furio Jesi citando Hegel – ammesso per ipotesi che esista, è un qualcosa che l'uomo di oggi non può presupporre “come immediatamente dato dalla rappresentazione”». ¹

Data quindi per scontata l'irrecuperabilità della cosiddetta «mitologia in flagranti», all'uomo moderno non resta altro che misurare la distanza invalicabile che lo allontana definitivamente dalla sfera del mito, riconoscendo l'inaccessibilità di una dimensione 'altra' che gli è definitivamente preclusa: come ha scritto Marisa Bulgheroni nella postfazione a un celebre romanzo di Forster, «la soglia del mito non si varca due volte». ²

L'abisso che separa il conte Mandranico dagli antichi faraoni non poteva essere indicato più chiaramente, e la sua condizione di re in esilio, di sovrano estromesso dal proprio regno, cui si accenna nelle prime pagine del racconto, ³ non è un dettaglio trascurabile in quanto rimanda, come si è detto, alla condizione dell'uomo moderno, allontanato ed esiliato da quel mondo del mito che egli stesso ha contribuito a distruggere, ma per il quale continua a provare una profonda, immedicabile nostalgia.

2. LA 'PERSUASIONE' POSSIBILE: UOMO IN AFRICA

Nell'intervista rilasciata a Panafieu durante l'estate del '71, Buzzati ricollega esplicitamente il suo soggiorno in Africa all'esperienza, per lui abbastanza inusuale, della felicità assoluta, da intendersi come momento unico e forse irripetibile di pienezza esistenziale:

mento del mito, ridotto ormai a semplice sogno o favola»: F. LINARI, *La narrativa dal dopoguerra agli anni Settanta. Tra Ulisse e Orfeo*, in *Il mito nella letteratura italiana*, IV, *L'età contemporanea*, a cura di M. Cantelmo, Brescia, Morcelliana, 2007, pp. 459-502: 496. Quanto alla componente di trasgressione riconoscibile nel mito orfico, cfr. G. CENACCHI, *I Monti Orfici di Dino Campana. Un saggio, dieci passeggiate*, Firenze, Mauro Pagliai Editore, 2011, pp. 42-43: «Il mito d'Orfeo vale oggi come l'emblema dell'efficacia della poesia, del suo potere di trasformare il mondo. Grazie al suo canto, Orfeo può farsi spalancare le porte del'Ade, raggiungere l'amata e riscattarla dalle tenebre. Grazie alla poesia, Orfeo può trasformare concretamente la realtà, trasgredire l'ordine divino della vita e della morte piegandolo al suo volere».

¹ F. JESI, *Mito*, Milano, ISEDI, 1973, p. 13.

² M. BULGHERONI, *Postfazione* a E.M. FORSTER, *Maurice*, Milano, Garzanti, 1999, p. 324.

³ «A questo punto il Leclerc d'un subito riconobbe l'ospite: troppo spesso i giornali egiziani avevano pubblicato la fotografia del re straniero che viveva in esilio al Cairo»: D. BUZZATI, *Il re a Horm el-Hagar*, cit., p. 183.

C'è stato un momento solo, nella mia vita, in cui mi sono detto: «Ma adesso, tu non sei felice?... Sì, sono felice»... Così ho dovuto rispondere allora: era in Africa, durante un giro che ho fatto con quel gruppo di cavalleria indigena di cui ti parlavo. Ed era un pomeriggio. Si cavalcava alle falde di una specie di vulcano, in un paesaggio meraviglioso, meraviglioso nel senso africano, cioè di mistero e di solitudine. C'era inoltre un sentimento di benessere fisico, e il gusto, anche un po', dell'avventura, e il piacere di trovarsi con amici. [...]. E io per il momento mi son detto: «Puoi desiderare qualcosa di più?». No. Perché in quel momento ero completamente felice. Quello è l'unico momento in cui io *consapevolmente* sia stato felice.¹

Di questo momento abbiamo, peraltro, una testimonianza buzzatiana ancora più diretta e per così dire immediata, in quanto restituita a caldo, a breve distanza dall'accaduto. Si tratta di una lettera del 25 agosto 1939, scritta ad Addis Abeba e indirizzata all'amico Arturo Brambilla. Ecco il passo che ci interessa in modo particolare, nel quale emerge, ancora una volta, l'assolutezza dell'esperienza vissuta:

Proprio quel giorno [20 luglio], tu forse mi disapproverai, io ho vissuto una delle più belle ore della vita, pari a certi momenti di croda. Mi trovavo infatti in una valletta selvaggia, cavalcante con gli ascari del IV Gruppo squadroni, mentre gli sciftà sparavano dall'alto con i fucili [...]. Nel giro col IV Gruppo mi sono molto divertito, mentre andavo a cavallo in mezzo a certi boschi e boscaglie, sotto al sole, due tre volte mi sono accorto con una certa meraviglia che mi sentivo assolutamente felice.²

Ma vi è un altro elemento – al di là del gusto dell'avventura – che concorre a creare questa felicità così piena (e di cui Buzzati si dichiara del tutto consapevole): l'imporsi, nei giorni passati in Etiopia, di una diversa percezione del tempo, decurtata di quella componente di ansia che è inscindibile, per l'uomo occidentale, dall'esperienza della temporalità. Citiamo, anche in questo caso, dall'intervista rilasciata a Panafieu:

Si vede che c'era anche – e questa è una cosa tipica, pure, dell'Africa – la mancanza di fretta, la mancanza di ansie. Nella vita normale io sono sempre assillato da preoccupazioni molteplici. «Adesso, cosa facciamo?... E fra un'ora?... Questo pomeriggio deve venire quello lì, e poi questa sera devo incontrare quell'altro, e poi domani mattina

¹ Dino Buzzati: *un autoritratto*, cit., p. 51.

² M. DEPAOLI, *Il figlio della notte*, cit., p. 56 e p. 58.

devo partire per Torino, eccetera...». Ora tutto ciò è una cosa che mi angoscia...¹

Ciò che colpisce, in questo brano, è la lucidità con cui Buzzati coglie la tendenza, che come si è detto è propria del mondo occidentale, per cui gli uomini pre-occupano continuamente il futuro (nel senso etimologico, da intendersi come 'occupano prima, in anticipo'), fissando una serie di impegni e di appuntamenti che li proiettano incessantemente in avanti, nell'illusione di garantirsi ciò che, in realtà, appartiene loro solo in virtù di una previsione, di un calcolo e di una determinazione del tutto ipotetici e impossibili da verificare.

Non si possono non ricordare, a questo proposito, le riflessioni proposte da Carlo Michelstaedter ne *La persuasione e la retorica*, il capolavoro filosofico in cui il Goriziano stigmatizzava l'atteggiamento degli uomini i quali perdono il presente – e quindi la vita vera – nel momento in cui puntano tutto sul futuro, sulla necessità della loro 'continuazione', che essi subiscono come un compito e un dovere inderogabile (non diversamente dall'animale che, ingannato dal «dio benevolo», si lascia attrarre dai richiami che lo riportano di continuo a ciò che non è ancora, così da «continuare e non esser persuaso mai»).² Per quanto trasposti nel linguaggio rigoroso – e apparentemente arduo – della meditazione filosofica, i termini della questione sono esattamente gli stessi:

Né alcuna vita è mai sazia di vivere in alcun presente, ché tanto è vita, quanto si continua, e si continua nel futuro, quanto manca del vivere. Che se si possedesse ora qui tutta e di niente mancasse, se niente l'aspettasse nel futuro, non si continuerebbe: cesserebbe d'esser vita.

Tante cose ci attirano nel futuro, ma nel presente invano vogliamo possederle. [...]. Ma l'uomo vuole dalle altre cose nel tempo futuro quello che in sé gli manca: il possesso di sé stesso: ma quanto vuole e tanto occupato dal futuro *sfugge a sé stesso in ogni presente*.³

È anche a partire da queste indicazioni, da queste coordinate offerte dalla riflessione di Michelstaedter, che si può riconsiderare il noto tema della fuga del tempo, un tema che ci appare, più di ogni altro, profondamente e originalmente buzzatiano, anche se si possono indicare, come è stato osservato,⁴ riferimenti e ascendenze facilmente identificabili,

¹ Dino Buzzati. *Un autoritratto*, cit., p. 51.

² C. MICHELSTAEDTER, *La persuasione e la retorica*, a cura di S. Campailla, Milano, Adelphi, 1982, p. 50.

³ Ivi, pp. 40-41.

⁴ Cfr., tra gli altri, V. CARATTOZZOLO, *Miti, letterature e filosofie nel Deserto dei Tartari*, «Testo.

in *primis* in quei testi classici che Buzzati aveva studiato sui banchi del liceo. In effetti, quando nel *Deserto* il narratore interviene per ricordare l'azione distruttiva prodotta dal fluire del tempo («proprio quella notte cominciava per lui l'irreparabile fuga del tempo»),¹ è indubbio che Buzzati scriva avendo in mente il modello virgiliano delle *Georgiche*, dal III libro delle quali riprende l'aggettivo 'irreparabile',² ma è altrettanto chiaro che il modello finisce per essere mascherato, in quanto l'autore ri-codifica e ri-contestualizza la citazione.

Non solo: se si considera il significato letterale di 'irreparabile' («a cui non si può porre riparo»³), diviene poi inevitabile tornare alle pagine di Michelstaedter e, in modo particolare, alla sua meditazione sul terrore provocato dal pensiero della morte:

Di fronte al tempo che viene lento inesorabile, egli si sente impotente come un morto a curar la sua vita, e soffre ogni attimo il dolore della morte. Questo dolore accomuna tutte le cose che vivono e non hanno in sé la vita, che vivono senza persuasione, che come vivono temono la morte.⁴

E non è forse vero che anche Drogo, il protagonista del *Deserto*, posto anch'egli «di fronte al tempo che viene lento inesorabile», è figura dell'uomo che non può «curar[e]» la propria vita, e che diviene, di conseguenza, la vittima predestinata del divenire, di quella temporalità che è illusoriamente ciclica ma che si dispiega, in realtà, nelle misure inesorabili della progressione lineare.⁵ Si rilegga, al riguardo, l'*incipit* del cap. xxiv del romanzo:

Il tempo intanto correva, il suo battito silenzioso scandisce sempre più precipitoso la vita [...]. “Ferma, ferma!” si vorrebbe gridare, ma si capisce ch'è inutile. Tutto quanto fugge via, gli uomini, le stagioni, le nubi; e non serve aggrapparsi alle pietre, resistere in cima a

Studi di teoria e di storia della letteratura e della critica», n.s., xxiii, 43, gennaio-giugno 2002, pp. 137-166: 147.

¹ D. BUZZATI, *Il deserto dei Tartari*, in Id., *Opere scelte*, a cura di G. Carnazzi, Milano, Mondadori («I Meridiani»), 1998, p. 48.

² «Sed fugit interea, fugit irreparabile tempus, / singula dum capti circumvectamur amore»: P. VIRGILIO MARONE, *Georgiche*, introduzione, traduzione e note di M. Ramous, Milano, Garzanti, 2001, pp. 130-131.

³ Cfr. F. SABATINI, V. COLETTI, *Dizionario Italiano – DISC*, Firenze, Giunti, 1997, *ad vocem*.

⁴ C. MICHELSTAEDTER, *op. cit.*, p. 59.

⁵ Sulla presenza nel *Deserto* del tempo circolare della natura in opposizione a quello lineare dell'uomo, cfr. I. GALLINARO, *Morire in locanda. Drogo e i suoi padri*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2007, pp. 27-29: 27: «il *Deserto* si potrebbe definire un romanzo autunnale, in cui l'alternarsi delle stagioni è sottolineato soprattutto attraverso le nevi, che azzerano il tempo e lo spazio facendo perdere ogni punto di riferimento».

qualche scoglio, le dita stanche si aprono, le braccia si afflosciano inerti, si è trascinati ancora nel fiume, che pare lento ma non si ferma mai. Di giorno in giorno Drogo sentiva aumentare questa misteriosa rovina, e invano cercava di trattenerla.¹

Ci fermiamo qui, avvertendo che questo discorso, lungi dal costituire una digressione, rappresenta al contrario la premessa indispensabile per leggere in tutte le sue sfumature un racconto come *Uomo in Africa*, pubblicato da Buzzati nel 1940 sul secondo numero della rivista «Primato».²

Ora, ciò che colpisce nel testo è innanzitutto la duplicità di soluzioni con cui si definisce il rapporto personaggio-tempo: da una parte, come risulta dalla sequenza di apertura, il protagonista sembra vivere in una dimensione sospesa, connotata da una sostanziale indifferenza nei confronti della temporalità, da cui riesce a non farsi schiacciare («Sdraiato su una poltrona, consumava le ore, spesso solo, senza alcuna possibile conclusione»),³ dall'altra, invece, si ripropone anche per lui il tema dell'inesorabile incalzare del tempo, un tema che viene restituito attraverso la personificazione dei giorni e degli anni pronti a 'scavalcare' un soggetto che appare privo di ogni difesa di fronte al loro attacco:

Gli anni lo avrebbero scavalcato, lui non sarebbe stato più buono di tenere il loro passo infernale e sarebbe rimasto indietro, tra la polvere della strada, fermo, guardando i suoi vecchi compagni sparire nel fondo.⁴

Una situazione, come si vede, del tutto analoga a quella descritta in un passo del cap. XXI del *Deserto dei Tartari*:

intanto gli altri sopraggiungono, avidamente si contendono il passo per essere i primi, sopravanzano di corsa Drogo, senza neppure curarsene, lo lasciano indietro. Lui li guarda scomparire nel fondo, perplesso, preso da insoliti dubbi: e se avesse veramente sbagliato? Se lui fosse un uomo comune, a cui per diritto non tocca che un mediocre destino?⁵

Il racconto evidenzia, peraltro, una tessitura attentissima anche per quanto riguarda le forme dei tempi verbali. A grandi linee, si può osservare una netta dominanza nella prima parte del testo dell'imperfetto, il tempo che concorre a definire, come è noto, lo sfondo della narrazione, il quadro di riferimento all'interno del quale si svolge la vicenda.⁶

¹ D. BUZZATI, *Il deserto dei Tartari*, cit., p. 184.

² ID., *Uomo in Africa*, «Primato. Lettere e arti d'Italia», a. I, n. 2 (15 marzo 1940), pp. 18-20.

³ Ivi, p. 18.

⁴ *Ibid.*

⁵ D. BUZZATI, *Il deserto dei Tartari*, cit., p. 159.

⁶ Cfr. H. WEINRICH, *Tempus. Le funzioni dei tempi nel testo*, trad. it. di M. P. La Valva e P. Rubini, Bologna, il Mulino, 2004, pp. 129-133 e pp. 162-166.

Ed è un quadro, questo, che insiste da un lato sulla immutabilità di una situazione in apparenza priva di sviluppi (quella del protagonista, che si dichiara a più riprese desideroso di andarsene dall'Africa, ma che è in realtà trattenuto e bloccato dalla propria inerzia, dalla velleità dei propri propositi),¹ e, dall'altro, sul profilarsi di un destino che pare già segnato, almeno nella prospettiva del narratore collettivo, quel 'noi' che osserva e giudica la vicenda dell'enigmatico Bondini:

Lo vedevamo già ripiombato nell'apatia di prima, ciondolante nei vestiboli degli alberghi, in attesa che l'Africa si accorgesse ancora una volta di lui, sia pure per poco, e gli aprisse la porta. Intanto gli anni passavano (quaggiù più veloci che mai), tra qualche tempo la sua giovinezza sarebbe finita. Bondini, o Bondrini che fosse, si sarebbe trovato solo, senza uno scopo di vita, nel mezzo dell'Africa, col suo generico desiderio di tornare in Italia e nient'altro.²

Ma le assonanze con il *Deserto* finiscono qui; innanzitutto perché la tematica della fuga del tempo assume nel racconto una coloritura del tutto particolare, e se Drogo, ignaro e inconsapevole di fronte al passare dei giorni,³ poteva configurarsi come una vittima predestinata,⁴ ben diversa è la condizione di Bondini, un uomo che, dopo aver tagliato «gli imbelli fili della nostalgia [che] lo tenevano legato alle spalle»,⁵ finisce per apparire agli Italiani della colonia in una luce di superiorità, quale esempio di piena e invidiabile autorealizzazione:

Nei precedenti incontri ci era parso (senza pensare male di lui) che ogni volta avesse sceso un gradino, sempre più in basso, verso la miseria dell'animo. Adesso non più, adesso risultava un uomo armonizzato col mondo, per guardarlo stavolta noi dovevamo alzare gli sguardi.⁶

D'altra parte, se si legge il testo con attenzione, si può notare come cambi, rispetto al *Deserto*, la percezione del tempo, la modalità sog-

¹ «Non parlava quasi mai di sé, o lo faceva in tono di pessimismo scherzoso. Si accomunava tuttavia con molti altri nel desiderio, ripetutamente espresso, di poter ritornare in Italia. [...]. E quanto più intenso si manifestava il desiderio di partire, tanto più riusciva enigmatica l'incapacità sua a staccarsi dalle poltrone dell'atrio»: D. BUZZATI, *Uomo in Africa*, cit., p. 18.

² *Ibid.*

³ «Drogo [...] non lo sapeva, non sospettava che la partenza gli sarebbe costata fatica né che la vita della Fortezza inghiottisse i giorni uno dopo l'altro, tutti simili, con velocità vertiginosa. Ieri e l'altro ieri erano uguali, egli non avrebbe più saputo distinguerli [...]. Così si svolgeva *alla sua insaputa* la fuga del tempo»: D. BUZZATI, *Il deserto dei Tartari*, cit., p. 72.

⁴ «come nella tragedia ed all'opposto della commedia i presupposti del finale sono insiti nell'*incipit*; tutto tende ad un esito preconstituito che trascende il libero arbitrio individuale: lo spazio decisionale lasciato alle singole esistenze è pressoché nullo rispetto alla potenza di un maligno e fatale destino»: I. CROTTI, *Dino Buzzati*, Firenze, La Nuova Italia, 1977, p. 26.

⁵ D. BUZZATI, *Uomo in Africa*, cit., p. 19.

⁶ *Ibid.*

gettiva che ne registra l'inesorabile fluire. E se rimane, da una parte, la presenza incombente di Chronos, il tempo che scorre precipitoso, che travolge e dissolve le cose nella sua corsa inarrestabile, dall'altra sembra delinearci la possibilità di una temporalità distesa ed armonica, una temporalità che non precipita il soggetto nell'angoscia, ma che determina, al contrario, sentimenti di serena e tranquilla accettazione:

Sì, anche nelle solitudini dell'Africa, sulle foreste, sui monti corrosi, sopra le steppe e paludi, il tempo continua a passare, come in ogni parte del mondo, *ma è un pensiero che non fa male*. Andare lontano o no, il conto tornerà lo stesso, si sarà pure sempre arrivati il giorno che qualcuno ci toccherà lievemente una spalla avvertendoci che il gioco sta per finire.¹

È da notare, tra l'altro, come questa visione pacificata del tempo abbia un riscontro preciso nella biografia buzzatiana, almeno per quanto riguarda il periodo del soggiorno africano; vi è infatti, nella lettera che Buzzati scrive a Brambilla nell'agosto del '39, una frase estremamente significativa in cui emerge una riflessione (ma anche una testimonianza) che si può leggere in parallelo a quella che abbiamo appena citato. Si tratta di una consonanza davvero sorprendente, e tale da evidenziare un vero e proprio corto circuito tra dato biografico e trasposizione letteraria del vissuto:

La fuga del tempo *invece di procurare pena qui è motivo di gioia*, ogni giorno ammazzato è un progresso, perché negarlo?²

E anche se la formulazione che si legge nel racconto risulta, per effetto della litote («un pensiero che non fa male»), alquanto attenuata rispetto a quella che troviamo nella lettera, è chiaro che la sostanza non cambia: durante la permanenza in Africa Buzzati ebbe modo di esperire una temporalità del tutto diversa, indubbiamente 'altra' rispetto ai canoni della cultura e della tradizione occidentale (quella tradizione che, come è noto, ha identificato l'uomo con la dimensione stessa della temporalità, al punto da farne due entità inscindibili).³

Non sarà sbagliato, allora, pensare che Buzzati abbia trasposto nella vicenda di Bondini non solo la propria esperienza africana, ma anche, e soprattutto, questa scoperta di un tempo nuovo e diverso, sottratto

¹ *Ibid.*

² M. DEPAOLI, *Il figlio della notte*, cit., p. 58.

³ Cfr. M. ELIADE, *Il mito dell'alchimia*, a cura di F. Garlato, Roma, Avanzini e Torraca, 1968, p. 192: «l'uomo delle società moderne ha finito per assumere il Tempo non solamente nei suoi rapporti con la Natura, ma anche nei suoi propri confronti. Su un piano filosofico, egli si è riconosciuto essenzialmente, e addirittura in maniera unica, un essere temporale, costituito dalla temporalità, votato alla storicità».

al predominio dell'ansia, al bisogno ossessivo della continua pre-occupazione del futuro.

È l'idea stessa del tempo, inteso come proiezione in avanti e progettualità esasperata, scandita in base ad obiettivi e mete da raggiungere, ad entrare in crisi: Bondini, che trascorre gran parte delle sue giornate ciondolando indifferente «nei vestiboli degli alberghi»,¹ è colui che riesce, in qualche modo, a sottrarsi all'inganno della temporalità, a disinnescare quella smania, quella tensione compulsiva che ci proietta continuamente in avanti,² in una dimensione che di fatto non ci appartiene e su cui, come si è detto, non è possibile accampare diritti.

Gli uomini, che credono in tal modo di poter controllare la vita, di fatto la perdono, visto che è il presente – come scriveva Michelstaedter – l'unico vero possesso dell'uomo, la sola dimensione certa e intangibile che non rientra nelle disponibilità della morte:

Chi vuol aver un attimo solo *sua* la sua vita, esser un attimo solo persuaso di ciò che fa – deve impossessarsi del presente; *vedere ogni presente come l'ultimo*, come se fosse certa dopo la morte: *e nell'oscurità crearsi da sé la vita*. A chi ha la sua vita nel presente, la morte nulla toglie;³

Non sarà un caso, allora, che a questa riscoperta del presente corrisponda una progressiva riduzione dei desideri, un ridimensionarsi dei progetti, una riconsiderazione e una selezione attenta delle mete da raggiungere; è come se Bondini, 'avendo' la propria vita nel presente, avesse rinunciato del tutto a realizzarsi nel futuro, fino al punto di respingere l'atteggiamento degli altri uomini, impegnati a dare un senso alla vita con la fissazione di scadenze e di obiettivi da conseguire. La reazione degli altri, rappresentata nel racconto dalla voce del narratore collettivo, non potrà essere che di sconcerto; non è facile, in effetti, comprendere le ragioni che determinano i comportamenti di Bondini, dapprima ossessionato dal desiderio di fare ritorno in Italia, in seguito appagato da una permanenza le cui prospettive sono tutt'altro che certe:

Mano mano che l'Africa si andava impadronendo di lui e della sua vita, i desideri di Bondini parevano ridurre progressivamente il loro respiro. Una volta era il ritorno in Italia ad apparirgli l'unica speranza. Poi fu l'Asmara che risplendeva alla mente sua [...]. Oggi niente più di Diredaua bastava ad appagare i suoi sogni mondani. Ch'egli

¹ D. BUZZATI, *Uomo in Africa*, cit., p. 18.

² «Il senso delle cose, il sapore del mondo è solo pel continuare, esser *nati* non è che voler continuare: gli uomini vivono per vivere: per *non morire*»: C. MICHELSTAEDTER, *op. cit.*, p. 69.

³ *Ivi*, pp. 69-70.

si fosse veramente dimenticato l'esistenza dell'Europa, dell'umanità diversa ed immensa, accalata tra meravigliosi palazzi [...] lungo strade fiammeggianti tutta notte di candide luci? [...]. Oppure si era compiuta una sempre maggiore rinuncia, un fondo mutamento d'animo, lui stesso inconsapevole?¹

È da notare, inoltre, che anche in questo caso si ha un preciso riscontro nella lettera a Brambilla dell'agosto '39, precisamente in un passo dove Buzzati confessa il suo progressivo estraniarsi non solo rispetto all'Italia, ma anche rispetto al mondo e alle passioni di sempre, sentite ormai come qualcosa di remoto e di non più essenziale alla sua esistenza:

Gli è certo che qui ad Addis Abeba io mi vado allenando alla soppressione degli antichi desideri. Al golf, alle montagne, a Callot, a Illa, a San Pellegrino, al mio libro (a cui voglio bene), finisco a pensarci con sempre minore dispiacere. Cose di un mondo antico e irraggiungibile.²

L'Africa viene così a porsi come luogo del desiderio, come dimensione alternativa in cui «si potrebbe organizzare una vita, degna veramente dei sogni che si facevano da ragazzi».³

Va detto, d'altra parte, che l'Africa offre non solo un'esperienza di esotismo, di lontananza e disorientamento spaziale, ma anche – e soprattutto – un'esperienza di armonia ritrovata, di perfetta corrispondenza tra l'anima individuale e l'anima del mondo, sicché, mentre in Italia (o in qualsiasi altro paese dell'Occidente) la fuga del tempo non può essere altro che motivo di angoscia, in quanto vissuta sullo sfondo degli obiettivi e delle mete da raggiungere, essa diviene una realtà del tutto naturale per l'uomo che riconosca, al di là della sua finitezza, il proprio appartenere a una dimensione più vasta, ove le cose confluiscono e convivono armonicamente. Non sarà un caso, allora, che di Bondini si metta in evidenza, quale tratto caratterizzante (e che ritroveremo anche nella conclusione del racconto)⁴ «il bonario sorriso degli uomini vicini alla natura».⁵

La dimensione vera di Bondini, a questo punto, non potrà che essere quella dell' 'altrove'; e mentre si farà sempre più remoto il mondo degli uomini «che portano cravatte e si fermano al bar»,⁶ il mondo della civilizzazione insomma, ma anche della piatezza e della mediocrità borghese, si andrà gradualmente affermando la prospettiva di una vita integralmente 'africana', da condurre in «una specie di capanna fatta

¹ D. BUZZATI, *Uomo in Africa*, cit., p. 19.

² M. DEPAOLI, *Il figlio della notte*, cit., p. 58.

³ *Ibid.*

⁴ «E accentuò il suo sorriso, pacificato, senza la più lontana amarezza»: D. BUZZATI, *Uomo in Africa*, cit., p. 20.

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ivi*, p. 19.

di canne e di fango»,¹ immagine emblematica non solo della rinuncia all'Italia (e quindi all'Occidente), ma anche di uno stato esistenziale in cui il tempo appare sospeso, cristallizzato in un eterno presente che ne annulla lo scorrimento:

Essa sorgerà ai limiti del deserto, là dove finiscono i piccoli cespugli spinosi, né farà ombra, pendendo sopra di lei a perpendicolo, ignara di pietà, la massa incandescente del sole. E l'uomo che l'abita sarà lui ancora, Bondini o Bondrini, come voi preferite.²

La fuga del tempo (che anche in questo caso viene definita «irreparabile»,³ come poi avverrà nel *Deserto dei Tartari*) avrà corso solo per gli altri, per il narratore collettivo e per il gruppo di coloni al quale egli si rivolge. Diversa, invece, è la situazione di Bondini, personaggio che sembra essersi affrancato dalle lusinghe e dagli inganni della temporalità occidentale, quella temporalità che acquista senso – come si è detto – nella misura in cui si riempie di progetti e desideri da realizzare. Per Bondini, uomo 'persuaso' che identifica la vita con il possesso di sé nel presente, sembrano annullate le ansie, le attese piene di timore, le aspettative dubitose di chi affida la propria realizzazione all'incertezza (e quindi al non essere) del futuro. Venuto meno ogni «desiderio di fuga», superata (e anzi del tutto annullata) ogni tentazione di preoccupare il futuro, non rimane altro che la vita vera, l'accoglimento del presente nella sua inesauribile e intangibile ricchezza, nel suo 'vuoto' soltanto apparente. A riguardo si veda il brano seguente, tutto costruito sulla polarizzazione tra imperfetto (che troviamo nella prima frase) e passato prossimo/presente, i tempi commentativi che definiscono la condizione 'attuale' del personaggio:

Qualche cosa di provvisorio ed ansioso era in lui, una volta, e adesso è scomparso. Non più ragione di tormentarsi. [...]. L'attesa è finita, la porta famosa si è aperta da un pezzo e lui ha potuto entrare. Ha oltrepassato la soglia e gli è parso per un momento di essere stato tradito, di avere sprecato la vita, che al di là non ci fosse nulla, nessuno ad attenderlo, soltanto una specie di vuoto immobile e caldo. Eppure spento è il desiderio di fuga, stanchi i futili sogni, abbandonata la via che avrebbe dovuto condurre alla grande occasione.⁴

Ed è qui, in ultima analisi, che si può cogliere la vera dimensione del viaggio, il significato che esso assume per il protagonista del racconto:

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*

³ «Per la terza volta lo dimenticammo, per la terza volta la sua immagine fu travolta dalla mille altre sopraggiungenti, e noi ce n'andammo per diversa strada (senza tener testa neppure noi all'irreparabile fuga del tempo)»: *ibid.*

⁴ *Ibid.*

un significato che non rimanda all'esistenza avventurosa che l'Africa potrebbe offrire, almeno secondo la vulgata dell'esotismo più facile e superficiale,¹ ma che si ricollega, piuttosto, alla negazione di ogni possibile avventura.

La «sempre maggiore rinuncia»² di Bondini si dispiega, alla fine, in tutta la sua gamma di significati: isolato sugli altopiani, bloccato a causa delle piogge e impossibilitato a ricevere rifornimenti, il personaggio rappresenta perfettamente, per così dire, il concretizzarsi di un sogno africano alla rovescia; un sogno in cui all'avventura si sostituisce la quiete, la tranquilla, imperturbabile accettazione dell'esistente, e, soprattutto, la possibilità di una vita diversa, non più tormentata dall'attesa del domani e dal desiderio del futuro, dai «futili sogni» che, come si è detto, proiettano l'uomo di continuo in avanti, alienandolo da sé e obbligandolo a perdere il presente, l'unica dimensione in cui la vita può effettivamente realizzarsi.

Verrebbe da chiedersi, a questo punto, se la «ricerca della propria alterità»³ costituisca davvero il centro del racconto, il punto focale in cui si concentrano le tensioni e il non detto di una storia solo in apparenza semplice e lineare. In effetti, tutta la dinamica psicologica di Bondini (una dinamica, si badi bene, volutamente ridotta ai minimi termini, più adeguata a un personaggio-idea che a un personaggio-uomo, e tutta giocata sul motivo ricorrente della irrisolutezza) non appare tale da giustificare una lettura di questo tipo, conducendo, tutt'al più, alla verifica di una incertezza di fondo, al rivelarsi di un' *impasse* esistenziale, di una incapacità di autodeterminazione che ritorneranno quali elementi connotativi anche in altri personaggi buzzatiani.

Ciò che Bondini scopre, allora, non sarà un 'altro sé' ma, piuttosto, un'altra realtà, un mondo altro che si sostituisce a quello abituale non perché rappresenti una fuga nell'esotico, ma perché sembra offrire, come abbiamo visto, nuove e diverse coordinate spazio-temporali. E se alla fine, interrogato sulle prospettive della sua futura esistenza, Bondini non saprà dare che una risposta piuttosto vaga (ma comunque una risposta che pare escludere l'eventualità di un rientro in Italia)⁴ ciò è dovuto, se non a un vero e proprio 'superamento' della soglia,⁵ perlo-

¹ Cfr. D. COMBERIATI, *art. cit.*, p. 81.

² D. BUZZATI, *Uomo in Africa*, cit., p. 19.

³ Cfr. D. COMBERIATI, *art. cit.*, p. 88.

⁴ «Gli chiedemmo: – E in Italia? Quando pensi di tornare in Italia? – In Italia? – fece lui con un certo stupore [...]. Sì, in Italia. Tornerai bene in Italia una volta o l'altra! – Chi lo sa? – disse, sereno. – Non so proprio. Che cosa ci andrei a fare oramai?»: D. BUZZATI, *Uomo in Africa*, cit., p. 20.

⁵ Si veda, a questo proposito, l'interpretazione di Comberiat: «a ben guardare, neanche tale "uomo in Africa" del titolo riesce davvero a varcare la soglia. Ci si avvicina, questo sì, si può an-

meno al compiersi del viaggio, o al chiudersi di una sua fase essenziale, nel senso che il personaggio, dopo aver a lungo vagheggiato la possibilità del ritorno, finisce per riconoscere nella permanenza in Africa una concreta prospettiva di vita, nel segno, come suggerisce l'immagine della capanna «fatta di canne e di fango», di una ritrovata purezza ed essenzialità (il che, se vogliamo, offre una soluzione ancora una volta incerta, ma senz'altro preferibile a quella del ritorno in patria).

Da canneti non lontani salivano, con l'approssimarsi della notte, velami di nebbia, non densa, lieve; ma bastavano ad offuscare i profili di certe montagne gibbose, color leone, che emergevano parecchi chilometri al nord. Voci isolate di bestie cominciarono a udirsi, rauche e nuove per noi. La cupola nera della notte si chiudeva sul mondo.¹

Sotto la «cupola nera» della notte africana, nel silenzio spezzato solo dalle voci degli animali, l'uomo appare una creatura come le altre, effettivamente armonizzata col mondo; ed è questa, a ben vedere, la vera conclusione della vicenda di Bondini, segnata dalla rinuncia al desiderio di tornare in Italia, ma, soprattutto, da una sorta di ritorno al presente, quel presente eterno ed immutabile che non necessita del futuro e in cui il personaggio sembra alla fine scomparire.

che affermare che la tocchi con mano; ma ogni volta, ripetutamente, viene sospinto all'indietro da una forza dirompente: la paura dell'ignoto, o forse la mancanza del coraggio necessario per fare il grande e definitivo salto»: D. COMBERIATI, *art. cit.*, p. 86.

¹ D. BUZZATI, *Uomo in Africa*, cit., p. 20.

Dialogo tra Buzzati, Leopardi e la luna.
Strategie ironiche ed eloquenti
in alcuni articoli di argomento lunare

ROSANNA MAGGIORE

la lontananza degli oggetti giova infinitamente a ingrandirli

GIACOMO LEOPARDI

INTRODUZIONE

ALLE soglie degli anni Cinquanta, il 22 settembre 1949, sul «Corriere della Sera» esce un articolo alquanto insolito, in cui l'Elzeviro in persona prende la parola per difendersi contro chi sostiene che a essere di moda oggi sarebbero i resoconti «gelidi e oggettivi», non più i racconti pieni di «fantasia e sentimento». Per questo, molto umilmente, l'Elzeviro si chiede:

Con tutto quello che è successo e sta ancora succedendo nel mondo,
è lecito che io continui, come alle volte capita, a parlare della luna?¹

La firma in calce al testo è di Dino Buzzati, e da qui prenderò le mosse per analizzare alcuni articoli di argomento lunare da lui pubblicati sul «Corriere della Sera» dagli anni Cinquanta agli anni Settanta.²

Nell'articolo sopra citato, l'Elzeviro sembra annunciare la propria morte e l'impossibilità della poesia oggi: ma non morirà né rinuncerà ai suoi «antichi amori fuori tempo». ³ La sua luna, protagonista di diverse imprese 'spaziali', non sarà più l'«amica del silenzio» di virgiliana memoria, e lo scrittore dovrà spesso avvalersi di un filtro ironico per

¹ D. BUZZATI, *La parola all'Elzeviro*, «Corriere della Sera», 22 settembre 1949.

² Per lo spoglio del giornale mi sono avvalsa dell'*Indice degli articoli e dei racconti di Buzzati apparsi sul «Corriere della Sera»*, curato da Nella Giannetto e Paola Lagomanzini, in *Il pianeta Buzzati*, Atti del Convegno Internazionale (Feltre-Belluno, 12-15 ottobre 1989), a cura di N. Giannetto, Milano, Mondadori, 1992, pp. 569-593. Sugli articoli di argomento lunare di Buzzati si veda F. SIDDELL, *Buzzati e la luna*, in *Buzzati giornalista*, Atti del Convegno (Feltre-Belluno, 18-21 maggio 1995), a cura di N. Giannetto, con la collaborazione di P. Dalla Rosa, M.A. Polesana, E. Bertoldin, Milano, Mondadori, 2000, pp. 157-167. Tengo a precisare che per questo intervento ho selezionato solo alcuni dei tanti articoli (per lo più inediti in volume) che Buzzati ha dedicato alle imprese 'spaziali' degli anni Sessanta e Settanta.

³ Poco dopo, l'Elzeviro afferma: «Sì, negli ultimi tempi ho fatto degli sforzi, ho tentato di ringiovanire, ho cercato, con la mia fantasia, di avvicinarmi agli uomini, parlando di ciò che a loro veramente importa. Tuttavia, l'ho detto, talora mi assopisco, torno per debolezza agli antichi amori fuori tempo, dimentico che c'è l'atomica»: D. BUZZATI, *La parola all'Elzeviro*, cit.

continuare a parlarne. Essa ci ricorderà, nondimeno, quella di uno dei più grandi poeti lunari della letteratura italiana, Giacomo Leopardi, che per il giornalista bellunese diventerà un possibile 'bersaglio' parodico (vedremo bene in che senso), ma anche un modello, se è vero che già in alcune opere leopardiane (si pensi alle *Operette morali*) il mito vive una condizione per così dire postuma, e ciò comporta la scelta di strategie ironiche.¹

Tale registro ironico non sostituirà del resto quello lirico o eloquente, ma si alternerà a esso, in quanto Buzzati non prende una posizione univoca di fronte alle imprese spaziali: ora spera che gli astronauti non mettano piede sul satellite, ora incita al «folle volo»; ora denuncia la vanità di ogni conquista, ora sottolinea l'impossibilità di vivere senza desiderare. In apparenza contraddittorie, queste attitudini obbediscono in realtà a una logica ben precisa, che deve non poco a Leopardi e che mi propongo qui di analizzare.

ANTICHI AMORI FUORI TEMPO

Se si scoprisse che la luna è molto più lontana del previsto è uno degli articoli buzzatiani più citati in merito alle imprese lunari. Qui, in un primo momento, l'autore commenta la possibilità di arrivare sulla luna e di vedere «il retro del satellite, l'altra faccia misteriosa che non si è fatta vedere mai».² Di fronte a questa possibilità, scrive,

¹ Fornisco di seguito una bibliografia specifica sul rapporto tra Buzzati e Leopardi. I primi articoli significativi sono quelli di G. SANDRINI, *Presenza di Leopardi nel primo Buzzati*, «Studi buzzatiani», VI, 2001, pp. 7-19, e P. ABBRUGIATI, *Une greffe vénéneuse: Leopardi jardinier de Buzzati*, «Italiés», VIII, 2004, pp. 275-297. Fanno riferimento a Leopardi, seppur brevemente, anche C. DE VECCHIS, *Il sottile dialogare*. *Appunti per un'analisi del dialogo in Buzzati*, «Studi buzzatiani», IV, 1999, pp. 125-153: 127; e F. SIDDELL, *Buzzati e la luna*, cit., pp. 161, 162. Tra i saggi più recenti, si veda S. LAZZARIN, «Le immense cose che si sono sognate...». *Costanti evocative e presenze leopardiane nella narrativa breve di Buzzati*, «Italianistica», XXXIV, 1, 2005, pp. 33-48; saggio modificato, ampliato e ripubblicato col titolo *Dalle costanti dell'accumulazione evocativa al leopardismo di Buzzati*, in ID., *Il Buzzati 'secondo'*, Manziana (Roma), Vecchiarelli, 2008, pp. 199-302. Si vedano inoltre I. GALLINARO, *La morte «cosa semplice e conforme a natura»*. *Fonti leopardiane del «Deserto dei Tartari»*, «Revue des Études Italiennes», LI, 3-4, 2005, pp. 259-271, ora in EAD., *Morire in locanda. Drogo e i suoi padri*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2007, in cui la studiosa approfondisce il lavoro di Sandrini, e A. IZZO, *Tra Zenone e Leopardi. I «Sette messaggeri» di Dino Buzzati*, «Moderna», XII, 2, 2010, pp. 127-135: 130, dove troviamo un breve riferimento al *Dialogo di Cristoforo Colombo e di Pietro Gutierrez*. Per quel che riguarda la presenza di strategie ironiche in alcuni articoli di argomento lunare, mi permetto di rimandare al mio *Le operette lunari di Dino Buzzati*, «Studi buzzatiani», XVIII, 2013, pp. 43-62.

² D. BUZZATI, *Se si scoprisse che la luna è molto più lontana del previsto*, «Corriere della Sera», 17 ottobre 1958. Qui, come in seguito, i corsivi che segnalano prestiti lessicali (dai *Canti*, dalle *Operette morali* e dallo *Zibaldone*) sono miei. Salvo indicazioni contrarie, gli articoli citati in nota sono di Buzzati.

le famose imprese che ci avevano fatto battere il cuore da bambini, Ulisse, Marco Polo, Cristoforo Colombo eccetera, diventavano piccole piccole, quasi ridicole, poco più che una passeggiata in giardino. E la sera, quando compariva nel cielo *sopra i tetti*, la guardavamo già in uno strano modo, la vecchia Luna, e si pensava: tu non sai niente, tu navighi attraverso i neri spazi con la tua solita immobile faccia piuttosto butterata, tu fissi enigmaticamente i *pastori erranti nell'Asia*, ti compiaci ancora di simili ridicoli giochetti e noi intanto ti stiamo preparando uno scherzo, ma uno di quegli scherzi! Così le dicevamo in cuor nostro¹

La luna è ancora lontana, ma sta già cambiando volto. Il riferimento al *Canto notturno di un pastore errante dell'Asia* e il possibile ammicco a *La sera del dì di festa* (dove la luna appare «queta sopra i tetti») richiamano Leopardi; eppure Buzzati non si mostra così fedele al modello. Nel *Canto notturno* il pastore si rivolge alla luna con una serie di interrogativi metafisici e con queste angosciose parole: «E tu certo comprendi / Il perché delle cose», «Tu sai, tu certo», «Mille cose sai tu», «Ma tu per certo / Giovinetta immortal, conosci il tutto»;² Buzzati, dal canto suo, cambia tono e afferma: «tu non sai niente», in quanto l'astro non può immaginare ciò che gli uomini stanno architettando a sua insaputa. La luna di Buzzati non è inoltre un'entità extraumana, «giovinetta immortale», «vergine» e «intatta»: è «vecchia» e la sua «faccia» è «butterata». Infine, nel *Canto notturno* è il pastore a fissare enigmaticamente la luna, non la luna a fissare enigmaticamente il pastore. Buzzati fa dunque il verso a Leopardi, mascherando così il suo rammarico; ciò che di autentico rimane (i pastori erranti dell'Asia, la luna sopra i tetti), immesso in un nuovo contesto, sembra il residuo di un edificio poetico crollato, se non del tutto, almeno in parte.

Per capire a cosa si debba questa trasformazione, può essere utile leggere oltre. Buzzati si chiede come mai non ha provato dispiacere alla notizia che il *Pioneer* non ha raggiunto la luna: si tratta forse di uno «scrupolo poetico» legato al tramonto di un mito, «[o] è invece il presentimento che, come per tutte le cose lungamente vagheggia-

¹ *Ibid.*

² Le edizioni di riferimento sono le seguenti: G. LEOPARDI, *Poesie e prose* [1988], a cura di R. Damiani e M.A. Rigoni, con un saggio di C. Galimberti, 2 voll., Milano, Mondadori, 2003 (nelle citazioni le sigle *Om*, per le *Operette morali*, e *C*, per i *Canti*, saranno seguite dal numero della pagina), e G. LEOPARDI, *Zibaldone di pensieri*, ed. critica e annotata a cura di G. Pacella, 3 voll., Milano, Garzanti, 1991 (nelle citazioni l'abbreviazione *Zib.* sarà seguita dal numero della pagina secondo la numerazione leopardiana). In merito al *Canto notturno di un pastore errante dell'Asia*, cfr. *C*, pp. 84-88, vv. 69, 70, 73, 77, 98, 99.

te, la felicità sia nella speranza, nell'attesa, nei preparativi, nella lotta per arrivare e non nell'avvenuta conquista?». ¹ Come ha sottolineato Stefano Lazzarin, ² la prima ipotesi non esclude la seconda perché, in Buzzati come già in Leopardi, sentimento poetico e «teoria del piacere» vanno di pari passo: felicità e poesia possono risiedere in ciò che è lontano, vago e indefinito; nella speranza del futuro o nel ricordo del passato, mai nel presente. Questa idea è alla base della poetica di Buzzati, e ci aiuterà a comprendere il suo atteggiamento nei confronti delle imprese spaziali. Essa illumina già, in effetti, il passo precedente: la luna, osservata da vicino, perde la sua aura poetica, e proprio allora subentra l'ironia dell'autore. La conquista dell'astro nella realtà implica la perdita dell'astro nell'immaginazione: per questo lo si guarda già «in uno strano modo». ³

Che attesa e speranza siano per Buzzati ingredienti essenziali della poesia lo prova del resto un elzeviro di poco precedente, *Una pallottola di carta* (uscito sul «Corriere della Sera» il 30 ottobre 1956, raccolto in *Sessanta racconti* nel 1958), dove, parlando di un ipotetico «poema» scritto su un foglio accartocciato, il narratore afferma:

come nella vita l'attesa di un bene certo ci dà più gioia che il raggiungerlo (ed è saggio non approfittarne subito, ma conviene assaporare quella meravigliosa specie di desiderio che è il desiderio sicuro di essere appagato ma non ancora praticamente soddisfatto, l'attesa insomma che non ha più timori e dubbi e che rappresenta probabilmente l'unica forma di felicità concessa all'uomo), come la primavera, che è una promessa, rallegra gli uomini più dell'estate che ne è il compimento sospirato, così il pregustare con la fantasia lo splendore del poema ignoto, equivale, anzi supera il godimento artistico della diretta e profonda conoscenza. ⁴

L'unica gioia possibile è insita nell'attesa, nel desiderio: lo scrittore sembra avere in mente i *Detti Memorabili di Filippo Ottonieri*, ⁵ il *Dialogo*

¹ *Se si scoprisse che la luna è molto più lontana del previsto*, cit.

² Cfr. S. LAZZARIN, *Dalle costanti dell'accumulazione evocativa al leopardismo di Buzzati*, cit., pp. 291-292.

³ *Se si scoprisse che la luna è molto più lontana del previsto*, cit. Può essere interessante notare che, oltrelpe, un autore caro a Buzzati come André Breton reagirà in modo simile di fronte all'allunaggio. In una lettera indirizzata alla figlia Aube il 16 settembre 1959, l'autore francese scrive: «Un peu sombre aujourd'hui je suis. Encore sous le coup de cet "alunissage" qui me paraît à tous égards détestable. Rien ne peut faire que ces messieurs n'aient souillé d'ores et déjà un des deux grands luminaires [...]. C'est la poésie toute entière qui est touchée»: A. BRETON, *Lettres à Aube. 1938-1966*, Paris, Gallimard, 2009, p. 127.

⁴ Cito da D. BUZZATI, *Centottanta racconti* (d'ora in avanti 180R), Milano, Mondadori, 1982, p. 564.

⁵ Si veda un passo come questo: «Rispondendo a uno che l'interrogò, qual fosse il peggior

di *Torquato Tasso e del suo Genio familiare*,¹ o alcune pagine dello *Zibaldone* (in particolare quelle dedicate alla «teoria del piacere»). A confermare la presenza di Leopardi è d'altronde lo stesso Buzzati, che poco dopo spiega in che modo perfino una pallottola di carta possa essere poetica:

L'importante, soprattutto, è credere che in quel libretto, in quella pagina, in quei versi, in quei segni, ci sia un capolavoro (vedi Leopardi, *Zibaldone*: 'Il bello in grandissima parte non è tale, se non perché tale si stima').²

A proposito di questo passo, Lazzarin afferma che Buzzati «forse cita a memoria, incorrendo in qualche imprecisione». ³ In realtà, passando dal tema dell'attesa fonte di piacere al peso dell'opinione nella formazione del gusto, lo scrittore cita *Zibaldone* 1884. Non escluderei nondimeno una certa ironia sia nella descrizione della scena in cui il protagonista (un poeta) compone i suoi versi, sia nel passo sopra citato e in quest'ultimo strano rimando, quasi una nota a piè di pagina inserita all'interno di un racconto. Alludendo ad alcune immagini poetiche leopardiane (la finestra illuminata da un fioco lume, i versi composti alla luce di una solitaria lampada, l'ora tarda)⁴ e alternando a esse scene prosastiche ricche di contrappunti ironici, Buzzati sembra ricalcare una situazione a cui non è più possibile assistere. La pallottola di carta potrebbe nascondere ben altro che una poesia (i conti, un appunto di fatti domestici), e forse anche per questo è meglio non aprirla. Insistendo sul valore dell'attesa e del desiderio (a cui crede fermamente), Buzzati mette in luce i limiti a cui va incontro la poesia oggi. In questo racconto e nell'articolo precedente, i riferimenti ai versi leopardiani hanno dunque carattere parodico perché vengono immessi in contesti nuovi,

momento della vita umana, disse: eccetto il tempo del dolore, come eziandio del timore, io per me crederei che i peggiori momenti fossero quelli del piacere: perché la speranza e la rimembranza di questi momenti, le quali occupano il resto della vita, sono cose migliori e più dolci assai degli stessi diletti. E paragonava universalmente i piaceri umani agli odori: perché giudicava che questi sogliano lasciare maggior desiderio di se, che qualunque altra sensazione, parlando proporzionalmente al diletto [...]. Anche paragonava gli odori all'aspettativa dei beni; dicendo che quelle cose odorifere che sono buone a mangiare, o a gustare in qualunque modo, ordinariamente vincono con l'odore il sapore; perché gustati piacciono meno ch' a odorarli, o meno di quel che dall'odore si stimerebbe»: *Om*, p. 127.

¹ Si confrontino in particolare le riflessioni sul piacere «sempre passato o futuro, e non mai presente», e quelle sul «desiderio puro della felicità; non soddisfatto dal piacere, e non offeso apertamente dal dispiacere»: *Om*, pp. 71-73.

² 180R, p. 564.

³ S. LAZZARIN, *Dalle costanti dell'accumulazione evocativa al leopardismo di Buzzati*, cit., p. 219.

⁴ Immagini presenti nelle *Ricordanze*, poesia prediletta da Buzzati, che la cita esplicitamente in un racconto intitolato *Il nostro segreto*, ora in D. BUZZATI, *Lo strano Natale di Mr. Scrooge e altre storie*, a cura di D. Porzio, Milano, Mondadori, 1990, p. 152.

stranianti.¹ Le forme poetiche scelte sembrano infatti prive di vero referente, utilizzate come brani di un discorso metanarrativo che mostri l'inattualità di quelle forme oggi. Se di parodia si può parlare, il vero 'bersaglio' di Buzzati non è perciò Leopardi (che resta anzi un modello di poetica), ma la realtà presente. Il confronto con il 'maestro' serve a mettere in luce l'inconsistenza dei nuovi miti, la nostalgia nei confronti degli antichi.

NON DELUDERCI, LUNA

L'antifrase, la personificazione, la riduzione e l'adozione di un registro prosastico in cui rimangono tracce di un linguaggio poetico sono strategie ironiche di cui Buzzati si serve spesso negli articoli 'lunari' degli anni Cinquanta. A maggior ragione se ne servirà nel decennio successivo, quando l'uomo sarà a un passo dall'amato satellite. Lo mostra, per esempio, *Non deluderci, Luna* (17 luglio 1969),² un dialogo tra un uomo e una donna intenti a guardare l'astro degli amanti: alla televisione lui, dal balcone lei. Lui frema all'idea che l'uomo stia per mettervi piede, lei spera che

la Luna se ne vada. Che, avvicinandosi gli esploratori, i pionieri, gli ulissidi, gli eroi, improvvisamente tu, *solinga, eterna peregrina*, ti stacchi dall'orbita *antichissima*, tolga gli ormeggi e ti allontani, *beata*, via per gli spazi del cosmo. Vederti rimpicciolire a poco a poco, restringerti, giù per le profondità sconfinite, in silenzio, diventare

¹ Indicando con il termine «parodia» la riedizione straniante di un testo, faccio riferimento a G. GENETTE, *Palinsesti. La letteratura al secondo grado* [1982], Torino, Einaudi, 1997; ma anche a un intervento di Nella Giannetto, la quale sottolinea che gli obiettivi del parodiante possono essere la canonizzazione, la demitizzazione, la desacralizzazione di un *auctor*, o il puro *jeu littéraire*: «La *canonizzazione* si ha quando l'autore parodiato è oggetto di ammirazione da parte del parodiante. In questo caso la parodia, puntando sugli elementi più significativi e interessanti del codice espressivo dell'artista, prima di tutto contribuisce a metterli in evidenza [...]. La parodia si risolve così in una sorta di elegante omaggio dissimulato (la dissimulazione, come è noto, è un procedimento tipico dell'ironia) [...]. La *demitizzazione* [...] [n]asce in genere anch'essa dall'ammirazione, o almeno da un atteggiamento benevolo. Nello stesso tempo, però, si propone di smitizzare il valore troppo assolutizzato, la sacralità intoccabile di un *auctor*. [...] Esiste poi la *parodia malevola*: quella che *dissacra* e demolisce, suscitando un vero disprezzo per il parodiato [...]. Questo è vero se, come alcuni fanno, si assegna alla sola satira, fra tutte le forme di ironia, la funzione di colpire con violenza il suo bersaglio o per fini moralistici o, al contrario, per dar sfogo a un impeto d'odio e di vendetta. [...] Quanto alla parodia come *jeu littéraire* [...] [è] un disinteressato e disimpegnato gioco con la forma, un *divertissement*, spesso virtuosistico, che si compiace di se stesso e ha per fine se stesso, che si mantiene assolutamente libero da implicazioni seconde»: N. GIANNETTO, *Rassegna sulla parodia in letteratura*, «Lettere italiane», XXIX, 1977, pp. 461-481: 469, 470. Nel caso di Buzzati, mi pare si possa parlare di canonizzazione o tutt'al più di demitizzazione del modello leopardiano, non certo di parodia malevola o di mero *jeu littéraire*.

² Non sembra casuale la scelta del verbo «deludere», solitamente associato al venir meno di speranze, desideri e aspettative.

una palla, una pallina, un lume, un lumicino, un punto di luce, e poi più niente.¹

Avvertiamo una certa tensione, e sembra quasi di vederla, questa luna che piano piano indietreggia fino a diventare «un punto di luce, e poi più niente». In realtà, indifferente alle preghiere degli uomini,

non si allontana... È sempre ferma... Dio mio, mi pareva proprio che la Luna a un tratto si fosse un poco rattrappita. E invece... invece niente. [...]

Non si è mossa, ahimè. Sta sempre lì, al suo solito posto. Povera disgraziata Luna, ebete, senza amor proprio, senza fantasia. E gli uomini non ci troveranno niente. Consteranno che non è fatta neppure di formaggio, come ci dicevano da bambini, di emmenthal, coi buchi. Pietre morte e basta. Neanche un moscerino. Non un segno di vita, una traccia di remota civiltà, uno spillo, un fiammifero spento, un microbo fossile, un biglietto del tram. Niente di niente.²

Che Leopardi sia presente lo testimonia ancora una volta la puntuale citazione dal *Canto notturno di un pastore errante dell'Asia*, dove la luna appare «solinga, eterna peregrina». Anche qui, però, il verso della celebre poesia segnala una nostalgia, un desiderio che non verrà esaudito. L'astro notturno non si allontana, e al registro lirico subentra quello ironico-prosastico. La luna non è più «giovinetta immortale», «vergine» e «intatta»: è «povera», «disgraziata», «ebete». Ed è, soprattutto, «senza fantasia»: non ricorderà né il «cacio fresco» di cui parla Leopardi nel *Dialogo della Terra e della Luna*,³ né il deposito di oggetti perduti di ariostesca memoria.⁴ L'incanto è stato rotto, e gli uomini non possono più sbizzarrire la loro fantasia.

¹ *Non deluderci, Luna*, «Corriere della Sera», 17 luglio 1969.

² *Ibid.*

³ L'immagine della luna come *green cheese* è anche nel celebre *Intorno alla luna* (cap. XI) di Jules Verne, dove il protagonista osserva il paesaggio selenitico: uno spettacolo deludente e tutt'altro che poetico. Al «cacio» leopardiano sembra invece pensare Italo Calvino in due racconti 'cosmicomici' degli anni Sessanta. Se però, inizialmente, la luna è un grande contenitore di latte, un latte «molto denso, come una specie di ricotta», col tempo – basteranno pochi anni – sarà ridotta «a una specie di crosta di formaggio mordicchiata». Dal colore bianco della luna si passa al latte, dal latte rappreso alla ricotta, dalla ricotta al formaggio e perfino alla sua crosta: segno che l'astro ha perso il suo mistero e il suo antico fascino. Rimando rispettivamente a *La distanza della Luna* (in *Le Cosmicomiche*, 1965) e a *Le figlie della Luna* (in *La memoria del mondo e altre storie cosmicomiche*, 1968), entrambi in I. CALVINO, *Romanzi e racconti*, a cura di M. Barenghi e B. Falcetto, 3 voll., Milano, Mondadori, 2004: II, p. 84 e p. 1194.

⁴ Come è possibile notare, Buzzati usa termini prosastici, che tuttavia rimandano a immagini letterariamente connotate (il formaggio, il ricettacolo di oggetti perduti). Quanto agli aggettivi, la luna «disgraziata» di Buzzati sembra un ammicco (*e contrario*) a quella «graziosa» (ossia «gradita») della celebre poesia *Alla luna* di Leopardi, ed «ebete» va forse inteso non come «stupido», «ottuso», ma nella sua origine dotta, a indicare l'«essere smussato».

Naturalmente Buzzati non è l'unico a riflettere sulle conseguenze dell'allunaggio. Quello stesso 17 luglio 1969, sulle colonne del «Corriere della Sera», Eugenio Montale afferma che non sarà lo sbarco sulla luna a impedire la poesia. Se «[n]essun poeta moderno si rivolgerebbe alla luna col famoso interrogativo 'che fai tu in ciel?' etc.» non è certo per le nuove imprese: la luna è stata «[d]etronizzata da gran tempo» e «sopravvive come parola d'uso». ¹ Qualche anno prima, oltretutto, in un articolo significativamente intitolato *La luna proibita* (sul «Corriere d'informazione» il 6-7 marzo 1963), Montale aveva descritto *Era proibito* di Buzzati e Luciano Chailly con queste parole: «L'argomento è tipicamente buzzatiano. Siamo in un Ministero dei numeri [...]. È proibito parlare del mondo che fu: natura, amore, poesia sono parole interdette: e guai a parlare della luna. D'altronde, la luna non c'è; pare se ne sia perso il ricordo». «Pare», perché in realtà fa la sua comparsa: è però «mostruosa, incombente, e sta per ammaccare e spappolare il globo terrestre». ²

Abbiamo dunque una luna minacciosa e incombente, da un lato, e una luna in televisione, potremmo dire in scatola, dall'altro. Quest'ultima è l'immagine che Buzzati ci suggerisce in *Non deluderci, Luna*, in perfetta sintonia con quella che Virgilio Lilli ci offrirà in un articolo significativamente intitolato *Telegluna*, uscito a distanza di pochissimi giorni, il 23 luglio 1969, sempre sul «Corriere della Sera». Giustamente l'autore si domanda:

Chi si affaccia al balcone per vedere la Luna? Chi leva gli occhi al cielo? Chi esce, dico, di casa? La Luna vera, autentica, è entrata in casa nostra, nella nostra stanza, eccola lì, sul tavolo, ogni casa ha la sua Luna [...]. È la Luna catturata dagli uomini, è la Luna conquistata, prigioniera, chiusa dentro la cornice dell'apparecchio tivù, come in una gabbia, come in un recinto. S'agita un poco, trema, sbianca, oscilla, ci mostra la pelle butterata, tutta buchi, tutta cosparsa di imbuti, s'appanna, si dilata, si rattrappisce, somiglia a un organo animale [...], ma non si muove dalla nostra stanza. ³

¹ E. MONTALE, *Luna e poesia*, in *Rapporto sull'era spaziale*, supplemento del «Corriere della Sera», 17 luglio 1969, p. III. In quello stesso torno di tempo Primo Levi scrive: «Pochi fra noi sapranno rivivere, nel volo di domani, l'impresa di Astolfo, o lo stupore teologico di Dante, quando senti il suo corpo penetrare la diafana materia lunare, "lucida, spessa, solida e pulita". È peccato, ma questo nostro non è tempo di poesia: non la sappiamo più creare, non la sappiamo distillare dai favolosi eventi che si svolgono al di sopra del nostro capo»: P. LEVI, *La luna e noi*, «La Stampa», 21 luglio 1969.

² Un po' come nel racconto *L'incantesimo della natura* (raccolto nel 1958 in *Sessanta racconti*), dove la luna non è più la «placida abitatrice delle nostre notti [...], discreta amica al cui lume favoloso le catapecchie diventavano castelli», ma «uno smisurato mostro butterato di voragini»: incombente, terrificante, funesta: 180R, pp. 493-495.

³ V. LILLI, *Telegluna*, «Corriere della Sera», 23 luglio 1969.

Notiamo l'antifrasi (la «Luna vera, autentica» è quella «entrata in casa nostra», quasi a mimare il linguaggio pubblicitario, a sottolineare il potere mediatico del nuovo oggetto), la scelta di termini che fanno pensare a un atto di sopraffazione (la Luna è «catturata», «conquistata», «prigioniera», «chiusa», «come in una gabbia», «in un recinto»), e la personificazione (la Luna sembra aver paura: «s'agita, trema, sbianca, oscilla», e anche qui ha «la pelle butterata, tutta buchi, tutta cosparsa di imbuti»). Ci troviamo insomma davanti a una luna prossima, concreta, tangibile: «nuova».¹

Di fronte a un tale evento, diverse sono le reazioni della gente. Buzzati ne registra qualcuna in un articolo intitolato *Lunario* (uscito il 20 luglio 1969),² in cui, tra i vari personaggi, compaiono anche l'autore e suo nipote. Il primo insegna al secondo dove si trova l'astro notturno, quanto è grande, quanto ci vuole per raggiungerlo, chi sono i suoi abitanti. Buzzati vorrebbe che della luna restasse al nipote «una impressione favolosa, remotissima, irraggiungibile» (si noti per inciso la *climax*, atta ad accrescere il senso della 'distanza'), ma sa che i bambini delle future generazioni «guarderanno la Luna come noi dal lungomare di Napoli guardiamo l'isola di Capri: un'appendice, un sobborgo, che per arrivarci basta slungare una mano». ³ Sentiamo quasi un'eco del *Dialogo*

¹ *Luna nuova* si intitola un altro articolo di Lilli, sul «Corriere della Sera» il 28 dicembre 1968. Qui la luna è diventata «l'oggetto d'una gara di tiro spettacolare» tra America e Russia, che ne hanno fatto una «provincia della terra». Finito il tempo della luna come oggetto poetico, è il caso «di dimenticare Leopardi e perfino Dante, Virgilio e perfino Omero». Al centro della fantasia atpeggia ormai la Terra che, guardata dalla luna, appare «come una specie di pallone da calcio, di anguria scolorata, di pera, di vescica di strutto, perfino un poco mucillaginosa (come una grossa medusa), perfino un poco flaccida nel gioco dei raggi teletrasmessi». Le immagini utilizzate da diversi autori per descrivere la luna vengono per lo più adattate alla Terra. In quest'ultimo passaggio, troviamo il «cocomero» e la «palla» usati da Leopardi (che evidentemente non viene dimenticato del tutto) per descrivere rispettivamente la Luna e la Terra nelle *Operette*; la «vescica di strutto» e la «medusa» scelte da Tommaso Landolfi per la Luna del suo *Racconto del lupo mannaro* (1937). Il viaggio dell'Apollo 8 ha dunque, conclude Lilli, «impicciolito la Luna, ingrandito la Terra».

² Com'è noto, il lunario è un almanacco popolare, destinato in origine a registrare le fasi della luna. Qui indica il libro in cui vengono annotate sia le «disparate reazioni, variazioni, ipotesi, meditazioni, fantasie» della gente comune, sia i titoli di giornale che annunciano la conquista e l'esplorazione del satellite. Questi titoli mostrano, inizialmente, la grandezza dell'evento («*La più gigantesca impresa della storia umana. Il via al viaggio favoloso. Esultanza mondiale per la strepitosa vittoria [...]*»), in seguito la sua riduzione a fatto quotidiano («*Sciopero ad oltranza degli addetti alle linee spaziali. Drammatico week-end nel cielo [...]. Di nuovo in crisi i cosmodromi per l'esodo natalizio. Salvare il paesaggio selenitico [...]*). Un articolo per certi aspetti simile è quello pubblicato da Domenico Rea sul «Corriere d'informazione» il 16 luglio 1969 (*Io lassù? Nemmeno morto*), in cui lo scrittore chiede a diversi napoletani cosa pensano dello sbarco degli uomini sulla Luna.

³ *Lunario*, «Corriere della Sera», 20 luglio 1969.

della Terra e della Luna, dove si ricorda che molte persone «levandosi sulle punte de' piedi, e stendendo le braccia» non riuscirono a toccare le sponde lunari:¹ adesso basterebbe «slungare una mano». Ma si tratta di una vera conquista? Così risponde Buzzati:

Ahimè, siccome in questa vita tutto si paga, quanto più grandi e lontane saranno le conquiste dello spazio, tanto più piccolo diventerà il nostro mondo. E il giorno che sarà esplorato anche l'ultimo meandro dell'universo e non rimarrà più niente da scoprire, l'uomo si troverà di nuovo in carcere e l'unica soluzione sarà un bel colpo di rivoltella²

Compare qui il motivo del mondo che diventa sempre «più piccolo», frequente negli articoli di argomento lunare (già in *Se si scoprisse che la luna è molto più lontana del previsto* Buzzati avvertiva che l'«universo che ci attornia ci sembrerà rimpicciolito» e, ancor prima, in un testo dedicato alla conquista dell'Everest, leggiamo: «La Terra non sembra diventata all'improvviso più angusta e squallida? [...] globo che ieri sembrava sterminato, oggi si è fatto piccolo, proprio una palla di cui conosciamo ormai tutti i segreti, frugata e percorsa in ogni senso»).³ Secondo Buzzati, le conquiste circoscrivono e limitano l'immaginazione, senza rendere gli uomini più felici. Il suo pensiero trova parziale riscontro nella *Storia del genere umano* («la terra e le altre parti dell'universo [...] appaiono tanto più strette a ciascuno, quanto egli ne ha più notizia»)⁴ e nella canzone *Ad Angelo Mai* («Ahi ahi, ma conosciuto il mondo / Non cresce, anzi si scema / [...] Nostri sogni leggiadri ove son giti? / [...] Ecco svanirono a un punto, / e figurato è il mondo in breve carta; / ecco tutto è simile, e discoprendo / solo il nulla si accresce»)⁵.

¹ Riporto il passo per intero: «Ma io ti so dire che se i tuoi non si curano di conquistarti, tu non fosti però sempre senza pericolo: perché in diversi tempi, molte persone di quaggiù si posero in animo di conquistarti esse; e a quest'effetto fecero molte preparazioni. Se non che, salite in luoghi altissimi, e levandosi sulle punte de' piedi, e stendendo le braccia, non ti poterono arrivare»: *Om*, pp. 48, 49.

² *Lunario*, cit.

³ L'articolo, uscito sul «Corriere d'informazione» il 3-4 giugno 1963, è stato poi raccolto in D. BUZZATI, *Cronache terrestri*, a cura di D. Porzio, Milano, Mondadori, 1972. Una «palla» è la Terra per Ercole e Atlante nell'omonima operetta leopardiana.

⁴ *Storia del genere umano*, *Om*, p. 15.

⁵ G. LEOPARDI, *Ad Angelo Mai*, C, p. 18, vv. 88-100. Si veda anche il passo dello *Zibaldone*, di poco antecedente alla canzone (*Zib.* 100, 8 gennaio 1820), o ancora una pagina come questa, dell'anno seguente: «La scienza distrugge i principali piaceri dell'animo nostro perché determina le cose, e ce ne mostra i confini, benché in moltissime cose, abbia materialmente ingrandito d'assai le nostre idee. Dico materialmente, e non già spiritualmente, giacché p. e. la distanza dal sole alla terra, era assai maggiore nella mente umana, quando si credeva di poche miglia [...]. Così la scienza è nemica della grandezza delle idee, benché abbia smisuratamente ingrandito le opinioni naturali. [...] Ciò che dico della scienza, dico dell'esperienza ec. ec. La maggiore anzi la sola grandezza di cui l'uomo possa confusamente appagarsi è l'indeterminata,

L'uomo si sparerà dunque un colpo di rivoltella non tanto perché non avrà più niente da scoprire, quanto perché non potrà più desiderare (o anche solo distrarsi). Per Buzzati, lo abbiamo visto, non sono le conquiste a rendere felice l'uomo, ma il desiderio che le alimenta. Come la felicità, la poesia risiede nello slancio verso l'ignoto, nell'attesa e nella tensione create dalla 'distanza'. Ridotta questa 'distanza', viene meno il desiderio: e l'alone poetico scompare.

Lo mostra anche *Soli soletti* (1° febbraio 1971), al cui centro è il tema dell'assuefazione, la capacità umana di abituarsi ai più grandi eventi, e di sminuirli, non appena escono dal dominio dei sogni e delle speranze. Per questo Buzzati passa dal cosmico al comico (la luna diventa qui la protagonista di una trasmissione – di un *reality-show* diremmo oggi – che nessuno ha più voglia di seguire), adotta un linguaggio che mima il parlato (frequenti i modi di dire, gli incisi, le interiezioni), infine sfrutta la strategia dell'enumerazione caotica. Leggiamo:

Soli soletti – perché camuffare la realtà? – pochi, pochissimi ormai preoccupandosi della luna. [...]

Nell'intermezzo ci sono state, e sono, tante di quelle grane nostre, chi pensa alla situazione politica, chi alla propria, chi all'aumento, chi all'inflazione, chi al Milan, chi al Mec, chi a Reggio Calabria, chi al divorzio, chi alle spese d'ospedale per la nonna che stavolta proprio mica ci vedo chiaro, chi alle continue balle d'Alemagna che ci propinano giornalmente, chi alla ragazzetta d'amore, chi al trucco immobiliare, chi alle scarpe nuove, chi alla moglie rischiosa, chi alle ricerche di archivio, chi alla speranza di assunzione, chi allo scatto di carriera, chi alla colazione di lavoro, chi al rischiatutto, chi all'argine precario, chi al congresso socialista, chi allo slalom speciale.

Ma chi alla luna?¹

Non si tratta qui dell'accumulazione evocativa, di cui Buzzati si serve spesso e che Lazzarin ha minuziosamente ricondotto al lessico infinito leopardiano, bensì dell'accumulazione caotica.² Se la prima ordina diversi elementi secondo il principio del crescendo enfatico, dando voce al *pathos* dell'attesa o del ricordo, quella caotica allinea elementi disparati, esprimendo l'assenza di armonia tipica del presente. E la

come risulta pure dalla mia teoria del piacere. Quindi l'ignoranza la quale sola può nascondere i confini delle cose, è la fonte principale delle idee ec. indefinite. Quindi è la maggior sorgente di felicità, e perciò la fanciullezza è l'età più felice dell'uomo, la più paga di se stessa, meno soggetta alla noia»: *Zib.* 1464, 1465, 7 agosto 1821.

¹ *Soli soletti*, «Corriere della Sera», 1° febbraio 1971, ora in D. BUZZATI, *Cronache terrestri*, cit., pp. 265, 266.

² Vd. S. LAZZARIN, *Dalle costanti dell'accumulazione evocativa al leopardismo di Buzzati*, cit.

mancanza di poesia, anche. Ci si è difatti abituati alle conquiste spaziali, e da *topos* poetico per eccellenza la luna si è trasformata in un semplice luogo comune. Lo scrittore in persona, poco dopo, afferma:

Sono andato per l'occasione in uno dei migliori negozi di retorica – ovviamente non posso fare nomi – specializzato per lo più in articoli spaziali. La padrona mi ha aperto un grande armadio, pieno zeppo di iperboli e incensi e fanfare, appunto di genere astronautico e interplanetario. Ne è uscito un odore di muffa, polvere e naftalina. «Che cosa vuole signore?» – mi ha detto. – «La merce è ottima, eppure non funziona più. Nel 1969, il boom. Adesso ablativo assoluto». Neanche io ho comprato. Era roba andata a male, puzzava. Ma così mi trovo anch'io sguarnito di aggettivi, di pennacchi, di trionfi, di alleluia, di gloria, di entusiasmo.¹

A causa dell'assuefazione (vero e proprio *leitmotiv* negli articoli buzzatiani di argomento lunare), negli anni Cinquanta e Sessanta la strategia dell'accumulazione da evocativa diventa spesso caotica, l'iperbole rivolta verso il meno e non verso il più.

Un altro esempio è in *A qualcuno piace calda* (2 agosto 1967), dove è possibile scorgere l'ombra di Leopardi, anche se non si tratta di un testo 'lunare'. Qui Buzzati si serve dell'accumulazione caotica per descrivere Milano, città «senza slancio e fantasia»,² affermando poi che in estate tutta la sua bruttezza «esplode potente e vittoriosa, in una sorta di torpido delirio, nel quale è dolce sprofondare». ³ Del resto, continua, «poiché si sa che le cose più belle della vita sono il desiderio e la speranza e mai no l'appagamento, l'estuoso forno di Milano, a motivo del forte contrasto con le felicità vagheggiate, è crogiolo di sofferte voluttà». Se è vero insomma che la felicità consiste nel desiderio (questa la lezione di Leopardi), Milano può essere una città in cui «sprofondare» – e non

¹ *Soli soletti*, cit.

² *A qualcuno piace calda*, «Corriere della Sera», 2 agosto 1967, dove leggiamo: «Bene, quella che è ritenuta la bruttezza di Milano, cioè: quelle strade, quelle piazze monotone convenzionali utilitarie dimesse squallide scolorite senza slancio o fantasia; quelle case subito degradate dopo un paio d'anni dalla edificazione, senza bei tetti o avventurose mansarde; quelle prospettive tutte uguali e scoraggianti, dove si direbbe non ci sia posto per la speranza e il capriccio dell'uomo; quell'aver meticolosamente distrutto le cose vecchie e saporite, il gusto vecchio, i vecchi camini, i vecchi caffè; quel non esserci né fiume né collina né mare né montagna né lago né boschi né prati; quella piattezza, quell'incombere periferico delle architetture produttive, dure ferruginose; i capannoni i magazzini i fumaioli i muri di cinta i capannoni le gru le rotaie i tralicci i capannoni senza un cervo volante, una bandiera, un fiore; quei disperanti cortili degli alveari, così inadatti alle guerre dei bambini; quel rigurgito in apparenza folle su e giù senza interruzione di auto camion cisterne furgoni scatenati; tutte quelle cose che dimentico, per cui, appena giunto, il giovanotto del sud si sente stringere il cuore».

³ *Ibid.*

più solo « naufragare » – è « dolce » (questa l'ironia di Buzzati).¹ Al polo opposto si colloca un testo come *Plenilunio* (sul « Corriere della Sera » il 24 settembre 1970, poi in *Le notti difficili*), dove il giardino dell'infanzia è un « paradiso in cui sarebbe bello naufragare ». Abbiamo qui una citazione più fedele, non ironica, ed è facile capirne la ragione: in questo testo la dimensione cittadina viene sostituita dal giardino dell'infanzia, del passato, e qui l'« amica luna » (« amica » come nell'*Eneide* di Virgilio, o come nel *Dialogo della Terra e della Luna* di Leopardi) « mutata non è mai ».

POSSIAMO COMMUOVERCI ANCORA

Negli articoli di argomento lunare, le strategie ironico-prosastiche hanno essenzialmente due funzioni: prendere le distanze dalle false consolazioni umane e denunciare l'impossibilità della poesia e della felicità nel presente (di qualsiasi epoca, non solo di quella attuale). Ma se è vero che le conquiste limitano l'immaginazione e non conducono alla felicità, è anche vero che gli uomini non possono vivere senza meravigliarsi, desiderare o tendere verso l'ignoto, e in questo slancio vi è indubbiamente qualcosa di poetico.² Per questa ragione, in diverse occasioni, soprattutto prima dell'allunaggio, Buzzati adotta un registro eloquente o solenne per descrivere le imprese lunari.

In *Possiamo commuoverci ancora* (12 agosto 1962), per esempio, leggiamo che « nonostante la nostra assuefazione ai miracoli, scandalosamente rapida, l'animo è preso dallo stupore »; che « esiste una disponibilità di meraviglia finora appena intaccata ». Certo,

Qualcuno dice: a cosa serve? Anche quando saremo arrivati sulla Luna, che benefici ne ricaveranno gli uomini? e perché la vagheggiata conquista di Marte o di Venere dovrà farci più felici?

¹ Un articolo per certi versi simile è *Costruirsi la notte* (sul « Corriere della Sera » il 30 marzo 1968, ora in D. BUZZATI, *La donna, la città, l'inferno*, a cura di M. Ferrari, Treviso, Canova, 1997, pp. 34-35). Qui Buzzati afferma che, se ci si vuole costruire una notte come si deve, « [a]ncora più indispensabile è che tutto attorno ci sia [...] la città, una abbastanza grande città con la sua varietà travolgente di vite, i noti abissi in cui è così interessante sprofondare. [...] È quello che in linguaggio improprio si chiama poesia? ». Si direbbe di sì, se è possibile essere trasportati « sopra le strade, sopra i tetti [...], nei sogni e nelle immaginazioni a catena che sono poi le cose più importanti della vita » (*ibid.*, pp. 34, 35).

² Come ricorda più volte Leopardi, le illusioni sono ineliminabili. Nello *Zibaldone* leggiamo ad esempio: « Le illusioni per quanto sieno illanguidite e smascherate dalla ragione, tuttavia restano ancora nel mondo, e compongono la massima parte della nostra vita. E non basta conoscer tutto per perderle, ancorché sapute vane. E perdute una volta, né si perdono in modo che non ne resti una radice vigorosissima, e continuando a vivere, tornano a rifiorire in dispetto di tutta l'esperienza, o certezza acquisita » (*Zib.* 213-14).

No, probabilmente la complessiva infelicità umana non sarà alleviata né dalla Luna né dai più remoti pianeti. Eppure questo è il grande slancio dell'uomo, dal tempo di Teseo, Icaro e Ulisse, se siamo diversi dalle bestie è proprio per questo insaziabile, anche se folle, bisogno di andare sempre più in là, di svelare ad uno ad uno i misteri del creato.¹

Qualcuno giudica queste imprese perfino «spiritualmente negative»:

Fino a quando credevamo soltanto in Dio, dicono costoro, l'uomo aveva la sensazione di avere intorno un universo libero e sconfinato. Oggi invece che trionfa la scienza, è costretto a riconoscere i suoi limiti [...]. Insomma questi voli spaziali – dicono – anziché allargare il nostro orizzonte, finiranno per farci sentire più prigionieri di prima.²

Sono questi, secondo Buzzati, «ragionamenti molto discutibili», ma conclude: «ammettiamo pure che ci sia un fondo di ragione. [...] Cosa importa?».³

Buzzati denuncia le illusioni umane,⁴ ma si lascia anche coinvolgere da esse. Il desiderio dell'uomo è inesauribile, e rinasce anche dalle ceneri di ciò che la ragione distrugge. *Possiamo commuoverci ancora* è dunque uno di quei testi (lo rivela già il titolo) in cui la 'distanza', da rifugio della ragione, diventa luogo del desiderio; in cui la dimensione dell'attesa ha la meglio su quella della disillusione; in cui lo sguardo 'dall'alto' si trasforma in sguardo 'da dentro'. Nessuna sorpresa, quindi, se in alcuni testi l'autore si dichiara contrario alla conquista della luna mentre in altri condivide l'anelito umano a svelare i misteri del creato; se passa dalla critica all'elogio del rischio, da un registro ironico-prosastico a un registro solenne.

Lo stesso può dirsi per *L'eterno slancio* (22 dicembre 1968), dove l'«eterna spinta irreversibile che [...] ci costringe a voler vedere sempre di più»⁵ condurrà l'uomo oltre nuove colonne d'Ercole. Ciò spiega la presenza di aggettivi e superlativi atti a esaltare le imprese umane («gigantesca, orgogliosa e temeraria avventura», «difficoltà suprema», «terrificante pericolo», «smisurato sforzo», «massima perfezione»), anche se l'autore sa bene che

¹ *Possiamo commuoverci ancora*, «Corriere della Sera», 12 agosto 1962. Naturalmente l'«insaziabile, anche se folle, bisogno di andare sempre più in là» richiama il xxvi canto dell'*Inferno* dantesco, dove Ulisse sprona i suoi compagni a fare dei remi «ali al folle volo»: cfr. *Inferno*, xxvi, vv. 112-125. Altrettanto presente a Buzzati sembra essere il *Dialogo di Cristoforo Colombo e Pietro Gutierrez* di Leopardi.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ Come abbiamo visto, in diversi articoli Buzzati insiste sul motivo della prigione da cui non ci si libera evadendo altrove.

⁵ *L'eterno slancio*, «Corriere della Sera», 22 dicembre 1968; ora in D. BUZZATI, *Cronache terrestri*, cit., pp. 261-262.

con il lancio dell'astronave alla Luna – pur nella dannata ipotesi di insuccesso – un'era storica è finita per sempre. Diamo l'addio al *pastore errante dell'Asia*, a un *venerando*, e a molti di noi *sempre caro*, mondo poetico. Una ventina di giorni fa [...] guardavo la Luna nel suo più grande splendore, e mi chiedevo: Ti rivedremo mai più così *lontana*, irraggiungibile, misteriosa? Fra un mese, se gli astronauti ti avranno raggiunta, potrai trasformare ancora le nostre povere case in un sogno, ci darai ancora quell'*indicibile* incanto, quei *sovraumani* pensieri, quell'*arcano* struggimento? Ho paura di no.¹

Questo testo è caratterizzato da una forte oscillazione tra slancio verso l'ignoto e nostalgia verso ciò che non lo è più. Di qui un misto di eloquenza e di lirismo (si notino termini come «lontana», «irraggiungibile», «misteriosa», o i nessi «indicibile incanto», «sovrumani pensieri», «arcano struggimento»,² a indicare qualcosa che sta oltre o nel profondo, ad ogni modo qualcosa d'inaccessibile all'uomo). Al contrario, quando la dimensione del presente ha la meglio su quella del desiderio o del ricordo, subentra un registro espressivo di segno opposto.

Possiamo pertanto osservare che lo scrittore si mostra coinvolto se si tratta dello slancio umano verso l'ignoto, più distaccato se al centro sono i risultati raggiunti. La conquista della luna rappresenta per Buzzati un limite per l'immaginazione, ma l'avventura, il rischio e il pericolo alimentano senz'altro la poesia. Le imprese lunari sono un falso antidoto contro l'infelicità, ma sono anche la prova tangibile dell'inesauribile desiderio umano.

Non dimentichiamo, inoltre, che di fronte all'ignoto l'uomo non perde la capacità di stupirsi: egli riacquista anzi la condizione di chi vede le cose per la prima volta; di chi, adottando punti di vista inediti, può guardare in modo diverso anche il proprio mondo.

DALLA LUNA ALLA TERRA: LA NUOVA SPERANZA

L'adozione di un'altra prospettiva può essere uno strumento per costruire nuove immagini, per fondare una nuova visione del cosmo, per pensare e agire diversamente nel mondo di oggi. Lo testimoniano articoli come *La nuova speranza* (28 dicembre 1968), in cui a essere osservata da lontano non è più la luna ma la Terra:

¹ *Ibid.*, p. 263.

² «Arcano struggimento» è anche in *Dolce notte* (in *Il Colombre*, 1966), riscrittura della celebre pagina in cui Leopardi descrive il giardino della *souffrance* (*Zib.* 4175, 19-22 aprile 1826). A tal riguardo, si veda P. ABBRUGIATI, *Leopardi jardinier de Buzzati*, cit.

Ecco: per la prima volta [...] l'uomo ha potuto vedere il proprio mondo da lontano e dall'alto. [...]

L'abbiamo vista l'altro ieri sera con i nostri occhi da una distanza di centinaia di migliaia di chilometri la *faccia* di questo angusto isolotto su cui viviamo. Sarà stato per circostanze tecniche della trasmissione ma non era una *faccia* attraente. Si distingueva anzi una specie di *naso* grosso e rapace, una *bocca* dura, due *occhi* carichi di malizia. Che lezione. Noi eravamo su quella specie di minuscolo pomo perso nell'eternità degli spazi, miliardi di esseri come me come voi rinserrati gli uni sugli altri che si guardavano in cagnesco, litigavano, protestavano, si ammazzavano e peggio. [...] l'Apollo 8 ci faceva sentire quanto insensato è il nostro modo di vivere.¹

Il mondo non viene perso di vista, ma guardato da una tale distanza che l'immagine ne giunge rimpicciolita: da un lato si annullano le differenze fra individui, gruppi sociali e nazioni, dall'altro l'osservatore abbraccia in una visione simultanea l'intero universo.

La Terra, scrutata da lontano, non appare tuttavia più attraente: rappresentando il noto, la 'distanza' che si stabilisce non può essere poetica, ma critica. Di qui l'uso di un linguaggio prosastico (la Terra ha una «faccia», non un volto), della *reductio* (non è altro che un «angusto isolotto», un «minuscolo pomo»), della personificazione (ha bocca, naso e occhi, e pensiamo ancora una volta al *Dialogo della Terra e della Luna*) e perfino della caricatura (il naso «rapace» rimanda a un animale più che a un uomo). L'obiettivo di Buzzati non è evadere, bensì «vedere il nostro pianeta qual è [...] vedere noi stessi come siamo, perché ci vedremo da fuori dall'alto dall'esterno».² In questo modo «realizzeremo la nostra pochezza e solitudine nel quadro dell'universo», e fonderemo forse una «nuova cultura».³ Grazie all'Apollo 8 – continua Buzzati – sarà possibile capire «quanto è insensato il nostro modo di vivere».

Naturalmente ci si potrebbe chiedere se l'Apollo 8 non sia anch'esso il riflesso di tale insensato modo di vivere, se dietro la sete di conoscenza degli uomini non si celi una segreta volontà di supremazia. Ma su questo Buzzati non si pronuncia: come abbiamo visto, le sue riflessioni sono per lo più di ordine poetico o esistenziale, raramente chiamano in causa la storia e la politica.⁴

¹ *La nuova speranza*, «Corriere della Sera», 28 dicembre 1968.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ Sarebbe perciò interessante confrontare gli articoli di Buzzati con quelli di scrittori che denunciano la «macchinazione militare e pubblicitaria» e la «frode retorica». Cito da G. MANGANELLI, *La luna. Che noia! Adesso non ci piace più*, pubblicato su «Il Giorno» il 13 dicembre 1972, ma penso soprattutto a uno scrittore come Guido Ceronetti, autore di un libro intitolato *Difesa*

Lo conferma *Storia meravigliosa* (18 aprile 1970), dove ritroviamo la nostalgia verso ciò che non è più ignoto (il motivo leopardiano del 'mai più' è particolarmente caro a Buzzati), ma anche la speranza di vedere le cose diversamente:

Ora che tutto dovrebbe essere sollievo, letizia, entusiasmo per la terrificante prova così bravamente superata.

Ecco che invece si prova un sentimento malinconico ed amaro, un po' come quando una cosa bellissima è passata e sappiamo che non si potrà ripetere *mai più* [...], come quando è appena passato Natale e si avverte che la sua *cara illusione* è miseramente finita.

[...] l'incanto è svanito per sempre. Per sempre? Oppure l'esperienza è servita a qualcosa? Oppure il dramma spaziale ci ha portato a guardare più in là del nostro campicello, a considerare un po' più la nostra debolezza e miseria, ad aprire un po' più raramente la valvola dell'insofferenza e dell'odio?¹

Secondo Buzzati, l'allunaggio potrebbe modificare le basi mentali della nostra vita quotidiana. Un'idea importante, questa, perché implica una considerazione positiva della scienza e delle imprese spaziali. Un problema tuttavia sussiste ed è legato all'assuefazione, che impedisce agli uomini non solo di godere del momento presente, ma anche di essere profondamente scossi dalle grandi rivoluzioni.

Quanto alla scienza, nei primi anni Sessanta lo scrittore la considera una cosa a sé rispetto alla poesia;² poi sembra modificare, almeno in parte, le sue posizioni. Di abbastanza sicuro c'è nondimeno questo: che se la scienza suscita sentimenti poetici non è tanto per le sue conquiste, quanto per la spinta verso l'ignoto che esse presuppongono. Nell'articolo *Fede del cronista lunare* (6 marzo 1970), dedicato all'attivi-

della luna, edito nel 1971, e a un poeta come Andrea Zanzotto, particolarmente sensibile a questo tema (si vedano le *ix Ecloghe* e *La luna, i fatti, i senhals*, del 1962 e del 1969 rispettivamente). Per restare alle colonne del «Corriere della Sera», Giovanni Mosca, che a Leopardi e alla Luna degli anni Sessanta dedica diverse vignette, scrive un elzeviro intitolato *Capo Recanati*, in cui il personaggio Leopardi afferma: «Non può essere, come io temo, che non si miri alla Luna per il naturale desiderio dell'uomo d'esplorar l'infinito, ma per motivi di prestigio nazionale? E che la luna sia solo un falso scopo, il vero consistendo nella postazione di piattaforme spaziali dalle quali si possa con l'atomica minacciare ogni parte della Terra?». L'elzeviro esce il 7 maggio 1966; l'11 sarà la volta di una piccola operetta morale di Tommaso Landolfi, *Il gigante*, in cui l'autore riprende il *topos* della fine del mondo e della Terra osservata da lontano: cfr. T. LANDOLFI, *Del meno. Cinquanta elzeviri*, Milano, Rizzoli, 1978. Segno, insomma, che Leopardi era ben presente in quel periodo, anche sulle colonne dei giornali.

¹ *Storia meravigliosa*, «Corriere della Sera», 18 aprile 1970.

² In un articolo uscito non sul «Corriere della Sera» ma sul «Corriere d'informazione» (*Non esiste più l'incredibile. Abitudine al miracolo*) il 6-7 maggio 1961, Buzzati sostiene che il dominio della scienza implica la fine dell'arte: «poesia, pittura, musica moriranno per sempre».

tà dell'inviato speciale Giancarlo Masini, la scienza che quest'ultimo ama è non a caso quella che «porta anche alle difficili e pericolose avventure». In un articolo del 22 luglio 1969, *Il momento sublime*, l'autore afferma invece che

Armstrong e Aldrin ci avevano portato in una sorta di aldilà che vedevamo con i nostri occhi e in cui tuttavia la nostra mente si smarri-
va [...]. E la favola, il mito, la poesia, anziché venir distrutti dai 'com-
puters', dai transistor, dai sapienti ordigni tecnologici, rinascevano
in proporzioni gigantesche.¹

È questo uno dei casi in cui Buzzati sembra assumere un atteggiamento positivo nei confronti della scienza: ci troviamo tuttavia di fronte a un «aldilà arcano, da cui potranno scendere, sulla Terra, smisurate cose avvenire». Fino a quando l'uomo può confrontarsi con un oltre («un aldilà») segreto o misterioso («arcano»), che per di più apre prospettive sconfinite («smisurate»), la poesia non corre seri pericoli. Le cose vanno diversamente, invece, se al centro è la cruda realtà.

Queste osservazioni ci conducono infine a un ordine di considerazioni più generale, sul modo in cui Buzzati interpreta Leopardi. Avendo bene a mente la «teoria del piacere», sottolineando sempre il valore della commozione e della 'distanza', del ricordo o del desiderio, lo scrittore adotta una chiave romantica, nostalgica ed elegiaca nel leggere le opere leopardiane. Una chiave diversa da quella usata da altri autori del secondo Novecento, proiettati più verso la realtà esterna che verso la propria interiorità, più verso il futuro che verso il passato, inclini a minimizzare il romantico e a evidenziare lo spiccato interesse di Leopardi per il sensismo e il materialismo settecentesco, per la scienza e l'astronomia. Basti pensare al Leopardi 'galileiano' di Italo Calvino che, proprio sulle colonne del «Corriere della Sera», rispondendo ad Anna Maria Ortese, il 24 dicembre 1967 afferma di voler «vedere di più nella luna», perché la scienza funge da stimolo all'immaginazione, non certo da limite.² Per Calvino, la poesia non è insita solo nello slancio

¹ *Il momento sublime*, «Corriere della Sera», 22 luglio 1969. Questo testo sarà ripubblicato, con diverso titolo (*Buzzati e la conquista della Luna*), su «Sette giorni illustrati dal Corriere della Sera» il 1° luglio 1989 e, ancora prima, il 5 marzo del 1986, per i «Dieci anni e un secolo» del «Corriere della Sera». In quest'occasione furono selezionati una serie di articoli atti a ripercorrere le tappe più importanti del secolo. La firma di Buzzati si trova in calce alla pagina dedicata al 1969, in cui sono raccolti tre testi: uno a commento della strage di piazza Fontana, gli altri due dedicati alla «straordinaria avventura che portò Armstrong e Aldrin sulla Luna». Si veda D. BUZZATI, *Luna, eccoci. E Armstrong mette piede sul satellite*, «Corriere della Sera», 5 marzo 1986, p. 30.

² Scrive Calvino: «Io non voglio [...] esortarla all'entusiasmo per le magnifiche sorti cosmologiche dell'umanità: me ne guardo bene. Le notizie di nuovi lanci spaziali sono episodi d'una lotta di supremazia terrestre e come tali interessano solo la storia dei modi sbagliati con cui

verso l'ignoto, ma nelle conquiste stesse, nella possibilità di ripensare il cosmo e di stabilire un nuovo rapporto tra uomo e universo. Se è vero che la scienza circoscrive, è vero pure che ogni scoperta apre nuove dimensioni. Di fronte a ciò che non conosce l'uomo riacquista inoltre la condizione di chi nomina le cose per la prima volta, quella spontaneità («fanciullezza» direbbe Leopardi) che si perde con l'età matura.

Buzzati, d'altra parte, sa bene che non sarà un satellite artificiale a privare il cielo del suo mistero.¹ È quanto sostiene in *Noi e la luna*, un articolo scritto per il «Corriere dei Piccoli» il 16 febbraio 1969, e che scelgo a mo' di conclusione, in quanto lo scrittore sembra tirare le fila del proprio discorso. Rispondendo a un bambino convinto che la luna non perderà il suo fascino poetico a causa delle imprese spaziali, Buzzati afferma:

ancora i governi e gli stati maggiori pretendono di decidere le sorti del mondo passando sopra la testa dei popoli.

Quel che mi interessa invece è tutto ciò che è appropriazione vera dello spazio e degli oggetti celesti, cioè *conoscenza*: uscita dal nostro quadro limitato e certamente ingannevole, definizione d'un rapporto tra noi e l'universo extraumano. La luna, fin dall'antichità, ha significato per gli uomini questo desiderio, e la devozione dei poeti così si spiega. Ma la luna dei poeti ha qualcosa a che vedere con le immagini lattiginose e bucherellate che i razzi trasmettono? Forse non ancora; ma il fatto che siamo obbligati a *ripensare* la luna in un modo nuovo ci porterà a *ripensare* in modo nuovo tante cose. [...] Chi ama la luna davvero non si contenta di contemplarla come un'immagine convenzionale, vuole entrare in un rapporto più stretto con lei, vuole veder *di più* nella luna, vuole che la luna *dica di più*. Il più grande scrittore della letteratura italiana d'ogni secolo, Galileo, appena si mette a parlare della luna innalza la sua prosa a un grado di precisione ed evidenza ed insieme di rarefazione lirica prodigiose. E la lingua di Galileo fu uno dei modelli della lingua di Leopardi, gran poeta lunare»: cfr. *Occhi al cielo. Filo diretto Calvino-Ortese*, ora in I. CALVINO, *Saggi 1945-1985*, introduzione di M. Barenghi, Milano, Mondadori, 2007, vol. I, pp. 226-228.

¹ A tal proposito, uno dei più cari amici di Buzzati, Arturo Brambilla, scrive nel suo *Diario*: «Soffici a proposito di un satellite artificiale: "Noia e tristezza di sentir così violato e come sconsecrato l'intatto, solenne mistero degli alti cieli..., di sentire... in gran parte essiccata la prima cosmica fonte della poesia". Se il mistero dei cieli si lasciasse sconsecrare così facilmente, non sarebbe un gran mistero. Se una fonte di poesia si inaridisse per un satellite artificiale, non sarebbe un gran danno perderla». Ciò non toglie, aggiunge tuttavia Brambilla, che il bello risiede soprattutto in ciò che è ignoto: «Il fascino delle persone (come delle cose), salvo rare eccezioni, è in funzione inversa della conoscenza che ne abbiamo. E una delle illusioni fondamentali, senza cui è difficile vivere, è di credere che ciò che ancora non si conosce valga di più di ciò che già si conosce. Le relazioni amorose per lo più si fondano su questa illusione e ne derivano la loro labilità». E non manca un riferimento a Leopardi: «Chi fa l'amore, poco ha coscienza dell'amore. Cosa sia, o cosa possa essere l'amore, sa chi non lo fa o lo fa poco. Leopardi, Schubert... *Dart wo du nicht bist, dort ist das Glück*. [La felicità è là dove tu non sei] (Schubert, *Der Wanderer*)»: A. BRAMBILLA, *Diario*, con una prefazione di D. Buzzati, Milano, Mondadori, 1967, p. 181. Può essere utile ricordare che Brambilla muore il 17 maggio 1963, e che il 26 settembre di quello stesso anno Buzzati propone a Neri Pozza di pubblicare «una quantità di sue notazioni, pezzetti autobiografici, pensieri filosofici e sull'arte, insomma qualcosa che, come tipo, può ricordare lo *Zibaldone* di Leopardi»: cfr. N. POZZA, *Saranno idee d'arte e di poesia. Carteggi con Buzzati, Gadda, Montale e Parise*, a cura di P. Di Palma, Vicenza, Neri Pozza, 2006.

la Luna ha perso gran parte del suo mistero e quindi del suo incanto poetico perché infatti le cose e i paesi sconosciuti, inesplorati, esercitano un fascino molto maggiore che quelli noti perché lasciano via libera alle più pazzo speranze.

Così, sulla Luna quale si conosceva una volta, gli uomini potevano sbizzarrire la loro fantasia, immaginando perfino che vi abitassero strani esseri o mostri, che vi si potesse svolgere una vita favolosa. Oggi che gli astronauti si sono avvicinati [...] sappiamo che la vita lassù non esiste e che si tratta di un arido e inospitale deserto. Favole, illusioni, sono così sparite per sempre.¹

Eppure, continua Buzzati,

non si può dire certamente che la Luna, guardata di quaggiù, abbia perso la sua bellezza poetica. [...]

La Luna ci apparirà sempre come una volta, enigmatica sfera sospesa negli spazi. E la sua luce continuerà a illuminare le nostre notti, trasformando i paesi, le strade, le campagne in un mondo incantato, dandoci quella commozione indicibile che alla tua giovanissima età anch'io già provavo.

La luna deve essere «guardata di quaggiù» e deve apparire come «quella di una volta» per non perdere la sua «bellezza poetica» (segno che una 'distanza' deve sussistere), ma insomma il giovane interlocutore di Buzzati ha ragione. E forse non è un caso che il suo nome sia... Giacomo!²

CONCLUSIONI

Alla luce dei testi esaminati, possiamo osservare che da Leopardi Buzzati non riprende solo diverse immagini o temi, ma anche alcune idee estetico-filosofiche che sostanziano la sua poetica. Come ha sottolineato Lazzarin, tale poetica si fonda sul valore della 'distanza' (del desiderio e del ricordo) e implica l'adozione di diversi espedienti lirici.

Non meno frequenti sono d'altra parte, se si tratta di descrivere la realtà contingente, alcune strategie ironiche o prosastiche (antifrase, rovesciamento, riduzione, personificazione, caricatura, accumulazione

¹ D. BUZZATI, *Noi e la luna*, «Corriere dei Piccoli», 16 febbraio 1969.

² L'ipotesi che Buzzati ammicchi a Leopardi chiamando Giacomo un suo personaggio trova conferma in testi come *Le gobbe del giardino* (in *Il colombre*) o *Vantaggi del progresso* (in *Siamo spiacenti di*). Espliciti riferimenti a Leopardi sono invece in *Una pallottola di carta* (in *Sessanta racconti*), *Che atleta!* (in *Siamo spiacenti di*), *Cambiamenti* (in *Le notti difficili*), *L'esecuzione del commendatore* (ora in *Le cronache fantastiche di Dino Buzzati*), *Il nostro segreto* (*Lo strano Natale di Mr. Scrooge e altre storie*), *La legge del più forte* («Corriere dei piccoli», 8 settembre 1968, p. 23).

caotica) che per diverse ragioni chiamano in causa lo stesso Leopardi. Egli diventa un 'bersaglio' parodico se si tratta di denunciare l'ostilità dei tempi e i rischi a cui va incontro la poesia oggi, restando tuttavia un modello formale e concettuale. Negli articoli analizzati, riprendendo la teoria leopardiana del piacere e della lontananza, Buzzati sottolinea infatti l'impossibilità della poesia e della felicità nel presente (di qualsiasi epoca, non solo di quella attuale), a cui contrappone l'inesauribile desiderio umano, di per sé poetico. Di qui l'alternarsi di un linguaggio solenne per lodare lo slancio umano verso l'ignoto, e di un linguaggio ironico per mostrare la vanità di ogni conquista.

Non si tratta pertanto di individuare due o più fasi del pensiero buzzatiano: in uno stesso turno di tempo lo scrittore può ammirare la sete di conoscenza dell'uomo e criticare ogni falsa illusione; spronare al «folle volo» e avvertire che ogni scoperta sarà vana. Col passare del tempo le sue idee cambiano (non mancano a volte ambiguità e contro-sensi), ma questa alternanza è un tratto tipico della sua scrittura, e rivela due attitudini diverse sì ma strettamente legate. Seguendo Leopardi, Buzzati esprime in fondo la contraddizione insita nella vita dell'uomo che, consapevole della propria infelicità e dell'impoeticità del presente, non può smettere di desiderare. Al centro è insomma la fondamentale e disperata tensione umana alla felicità.

Quest'ipotesi troverebbe parziale conferma nel fatto che il giornalista non scrive dei resoconti «gelidi e oggettivi», né presta particolare attenzione alla portata storico-politica delle imprese 'spaziali'. Benché non manchino, di tanto in tanto, riferimenti alla guerra fredda, alla bomba atomica e al «duello spaziale» tra Stati Uniti e Russia,¹ negli articoli di Buzzati le imprese lunari diventano spesso il pretesto per una riflessione di tipo poetico-esistenziale.

Non meno importante è infine la scelta dell'ironia come ricerca di un altro punto di vista, di un altrove in cui l'uomo trovi rifugio non per evadere dal proprio mondo, ma per osservarlo da un'altra prospettiva, per scoprirne i limiti.

Per tutte queste ragioni, nei testi buzzatiani intravediamo l'ombra di Leopardi e, s'intende, della sua luna. Una luna che muta, continuando però (o meglio: perciò) a nutrire l'immaginazione di chi l'osserva.

¹ Si veda per esempio D. BUZZATI, *Piccole cronache del Duemila. Per Marte si soprassiede*, «Corriere della Sera», 27 ottobre 1966, ora in ID., *Lo strano Natale di Mr. Scrooge e altre storie*, cit., pp. 76-81.

La soluzione semantico-sintattica delle omissioni argomentali in alcuni racconti di Buzzati

SARA DALLABRIDA

1. I NON DETTI DI BUZZATI: ANALIZZARE RACCONTI CON IL MODELLO VALENZIALE

L'INTERESSE per la lingua di Buzzati è cresciuto nel tempo e diversi aspetti lessicali, retorici e sintattici sono stati esaminati con l'intento di mostrare quanto lo scrittore bellunese, contrariamente alle prime percezioni della critica, utilizzi una lingua né monotona né semplice.¹ Da questo presupposto muove il noto saggio *Sessanta racconti e una lingua da scoprire* di Nella Giannetto in cui sono analizzati diversi stilemi della lingua buzzatiana a conferma dell'ipotesi «secondo cui la lingua dei *Sessanta racconti* è assai più complessa e variegata di quanto possa apparire a prima vista».²

¹ Rispetto alla rivalutazione della lingua buzzatiana, una svolta decisiva in tal senso è cominciata grazie alle riflessioni di Andrea Zanzotto: «Quanto alla lingua di Buzzati, esistono problemi tra i più complessi da affrontare per coglierne il movimento»: A. ZANZOTTO, *Per Dino Buzzati*, in *Dino Buzzati*, a cura di A. Fontanella, Firenze, Olschki, 1982, pp. 77-82: 80. Zanzotto, inoltre, parla di una «bipolarità» presente nella scrittura buzzatiana volta a «darci una pagina tersa, decifrabile anche nel modo più dimesso, giornalisticamente [...] e una lingua] “fiorita” come la sua fantasia e fiorente in ogni direzione (capace quindi di investire direttamente il proprio stesso codice) [...] oscillante] tra una linearità che corrisponde poi anche all'idea di un dovere [...] e l'ineludibile istanza dell'ambiguità, dell'imprendibilità che è intrinseca alla lingua stessa tanto più se si pone in un attivo confronto con espressioni extralinguistiche, specie figurative»: *ivi*, p. 81. Il primo importante contributo critico in ambito linguistico è contenuto nel volume che raccoglie gli atti del secondo convegno internazionale tenutosi a Feltre e a Belluno nel 1991 a cui hanno partecipato numerosi specialisti e traduttori di Buzzati: *Dino Buzzati: la lingua, le lingue*, Atti del Convegno Internazionale (Feltre e Belluno, 26-29 settembre 1991), a cura di N. Giannetto con la collaborazione di P. Dalla Rosa e I. Pilo, Milano, Mondadori, 1994. A partire da tale convegno sono stati pubblicati molti studi sulla lingua di Buzzati volti a mostrarne la complessità. Nel presente contributo sono segnalati solamente quelli funzionali alla prospettiva di analisi presa in considerazione.

² N. GIANNETTO, *Sessanta racconti e una lingua da scoprire*, in *EAD.*, *Il sudario delle caligini. Significati e fortune dell'opera buzzatiana*, Firenze, Olschki, 1996, pp. 167-223: 221. La prima versione del celebre saggio si trova in *Dino Buzzati: la lingua, le lingue*, *cit.*, pp. 7-54. Sul giudizio riduttivo rispetto alla lingua di Buzzati ha insistito anche Altieri Biagi: «Dal punto di vista linguistico sopravvive l'equivoco della sostanziale coincidenza fra scrittura narrativa e prassi giornalistica, che purtroppo si appoggia a dichiarazioni dello stesso Buzzati [...]. Non neghiamo contatti fra i due tipi di scrittura; ma rifiutiamo la meccanicità e automaticità dei confronti fra tipologie testuali così diverse: la presenza di uno stesso fenomeno nei due ambiti di scrittura può infatti rispondere a scopi comunicativi così diversi da mutare l'identità funzionale del fenomeno stesso, e quindi smentire la presunta concordanza»: M.L. ALTIERI BIAGI, *Aspetti sintattici della scrittura narrativa di Buzzati*, in *Norma e lingua in Italia: alcune riflessioni fra passato e presente*, In-

Nel saggio sono menzionate alcune tendenze della sintassi buzzatiana quali il ricorso alle «costruzioni di tipo nominale o per qualche aspetto ellittiche»¹ e, in particolare, alcune scelte sintattiche interessanti anche per il presente contributo, vale a dire l'omissione dell'articolo (soprattutto indeterminativo) e la costruzione non regolare di periodi come di interi capoversi con l'omissione della frase reggente.² Quanto all'ellissi dell'articolo Giannetto afferma:

Il lieve straniamento prodotto dall'omissione consegue in genere l'effetto di attirare l'attenzione del lettore sul sostantivo privato dell'articolo e insieme di conferire a quest'ultimo quella sfumatura di indeterminazione che così spesso serve nei racconti di Buzzati a fare «atmosfera».³

Si può arrivare ad analoghe considerazioni e conclusioni se si analizzano, a titolo d'esempio, alcuni racconti di Buzzati in ottica valenziale,⁴ ossia

contro di Studio n. 10 (16 maggio 1996), Milano, Istituto Lombardo di Scienze e Lettere, 1997, pp. 147-165: 149-150. E ancora: «questa lingua, al di là delle sue apparenze tranquillizzanti e della sua indubbia "límpidità", è un fenomeno molto complesso, ricchissimo di tensioni, di vibrazioni, di crepacci semantici. [...] Smentendo ogni ipotesi di *monotonia* linguistica ospita tutti i contrasti, quasi volesse profittare del completo ventaglio di possibilità offerto dal sistema»: M.L. ALTIERI BIAGI, *Sintassi dell'incipit in Buzzati*, in EAD., *Fra lingua scientifica e lingua letteraria*, Pisa-Roma, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, 1998, pp. 249-270: 265-266. Per quanto riguarda la nuova ricezione dello scrittore bellunese da parte della critica, Lazzarin parla di un «Buzzati 'secondo'»: «un autore che si rivela consapevole del proprio strumento linguistico-espressivo, come delle implicazioni ideologiche del fare letteratura»: S. LAZZARIN, *Il Buzzati 'secondo'. Saggio sui fattori di letterarietà nell'opera buzzatiana*, Roma, Vecchiarelli, 2008, p. 7. Nel volume, che raccoglie diversi saggi volti a indagare appunto il «Buzzati 'secondo'», Lazzarin esamina anche lo stile e la lingua letteraria fornendo una bibliografia ragionata specifica sull'argomento: S. LAZZARIN, *Questioni di stilistica buzzatiana*, in ID., *Il Buzzati 'secondo'. Saggio sui fattori di letterarietà nell'opera buzzatiana*, cit., pp. 151-198.

¹ N. GIANNETTO, *Il sudario delle caligini. Significati e fortune dell'opera buzzatiana*, cit., p. 174.

² Rispetto a quest'ultima scelta sintattica Giannetto specifica anche che «l'ellissi della frase reggente si associa a degli *incipit* rappresentati da locuzioni o congiunzioni temporali e concessive»: *ivi*, p. 191.

³ *Ivi*, p. 190. Sull'ellissi dell'articolo e in particolare sulle improprietà di traduzione di questo tratto stilistico buzzatiano da parte dei traduttori francesi si legga anche P. DALLA ROSA, *Aspetti dello stile buzzatiano in traduzione francese*, in EAD., *Dove qualcosa sfugge: lingue e luoghi di Buzzati*, Pisa-Roma, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, 2004, pp. 17-36: 23-24.

⁴ Il linguista francese Lucien Tesnière ha elaborato la grammatica della valenza in un volume uscito postumo nel 1959. Il nuovo modello sintattico per l'analisi della frase parte appunto dal verbo e dagli elementi, chiamati attanti dal linguista, necessari per realizzare il suo significato. La valenza verbale è, dunque, la proprietà che possiede il verbo di richiamare un certo numero di argomenti per esprimere un concetto minimo di senso compiuto. In questo senso il verbo si comporta come un atomo che attira altri elementi mettendo in scena un piccolo dramma in cui compaiono degli attori-argomenti necessari per la sua realizzazione. Il numero di questi argomenti può variare da zero a quattro e insieme al verbo costituisce il nucleo di una frase minima di senso compiuto. In base alla valenza i verbi, dunque, possono essere classificati come zerovalenti, monovalenti, bivalenti, trivalenti e tetravalenti. Gli argomenti obbligatori di un

riflettendo sull'uso di alcune omissioni argomentali particolarmente efficaci per creare tensione narrativa e sottolineare concetti chiave degli stessi racconti presi in considerazione. Buzzati, infatti, non rispetta sempre la struttura argomentale dei verbi coinvolgendo il lettore in un gioco di impliciti molto fecondo visto che lo costringe a mantenere desta l'attenzione per saturare i verbi e a interpretare e disambiguare, per quanto possibile, i testi stessi.¹ Più in dettaglio, le omissioni argomentali considerate in questa analisi riguardano verbi privi dell'argomento-soggetto, verbi con oggetto nullo definito (anaforico o deittico) e verbi con oggetto nullo indefinito.² Nel primo caso non viene di fatto mai esplicitato il soggetto che, come vedremo, è rappresentato dall'intera narrazione che segue il verbo sospeso; nel secondo non viene realizzato un argomento necessario per saturare il verbo che, a ogni modo, il lettore può recuperare dal contesto linguistico precedente o, calandosi nel contesto situazionale, ricostruire con l'immaginazione; nel terzo il verbo viene usato in modo assoluto e si comporta, pertanto, come i verbi intransitivi monovalenti, visto che l'esplicitazione dell'oggetto su cui il verbo potrebbe esercitare la propria attività perde d'importanza.

Lo sforzo del lettore, comunque, non dovrebbe limitarsi a una mera saturazione del nucleo nei singoli enunciati o a una semplice constata-

verbo possono essere realizzati non solo da nomi e pronomi ma anche da avverbi, intere frasi (le cosiddette complete) e dal discorso diretto. Naturalmente il numero di argomenti di un verbo, e pertanto la sua struttura, non è sempre lo stesso perché, a seconda del suo significato, il verbo può appunto cambiare valenza. Per una disamina generale del modello si può considerare E. JEŽEK, *Lessico. Classi di parole, strutture, combinazioni*, Bologna, il Mulino, 2005, pp. 97-144; sugli apporti specifici di tale modello alla grammatica tradizionale si vedano G. GRAFFI, *La frase: l'analisi logica*, Roma, Carocci, 2012 e M. PRANDI, *L'analisi del periodo*, Roma, Carocci, 2013.

¹ Sabatini, a cui si deve la classificazione dei testi in base al vincolo interpretativo che lega il lettore al testo, definisce rigidi i testi molto vincolanti come quelli scientifici, normativi o tecnico-operativi ed elastici quelli poco vincolanti come i testi letterari che possono, dunque, essere interpretati più liberamente dal lettore. Cfr. F. SABATINI, "Rigidità-esplicitezza" vs "elasticità-implicitezza": possibili parametri massimi per una tipologia dei testi, in ID., *L'italiano nel mondo moderno. Saggi scelti dal 1968 al 2009*, II, a cura di V. Coletti, R. Coluccia, P. D'Achille, N. De Blasi, D. Proietti, Napoli, Liguori, 2011, pp. 183-216.

² È bene precisare che gli argomenti ellittici possono essere oggetti diretti o indiretti (locativi o dativi). Sui diversi tipi di omissione argomentale si consideri P. CORDIN, M.G. LO DUCA, *Classi di verbi, valenze e dizionari. Esplorazioni e proposte*, Padova, Unipress, 2003. Sulle alternanze di valenze verbali si consulti anche H. SILLER-RUNGGALDIER, *Cambiamenti di valenza*, in *La formazione delle parole in italiano*, a cura di M. Grossmann, F. Rainer, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 2004, pp. 546-549. Per un'analisi sulle variazioni di significato e di valenza dei verbi nei testi letterari e in particolare nel racconto di Buzzati *Il registratore*, tratto dalla raccolta *Le notti difficili*, si veda P. BARATTER, S. DALLABRIDA, *Comprendere in profondità i testi letterari: applicazioni del modello valenziale*, in *La comprensione. Studi linguistici*, a cura di S. Baggio et alii, «Labyrinth», 140, Trento, Università degli Studi di Trento – Dipartimento di Studi Letterari, Linguistici e Filologici, 2012, pp. 157-182: 166-169.

zione circa la nuova proprietà intransitiva acquisita da un verbo, perché così non farebbe altro che ricostruire i pezzi del *puzzle* al cui centro si trova una valenza verbale sospesa. Il forte nesso esistente tra semantica e sintassi – di cui già il modello valenziale è espressione – dovrebbe indurlo a interrogarsi sull'effetto, sul senso e sui significati aggiunti, o che comunque s'intrecciano al messaggio generale dei testi, determinati proprio dall'omissione di uno o più argomenti all'interno dei diversi racconti.

Da queste considerazioni nasce il presente contributo in cui vengono analizzati alcuni racconti dal punto di vista valenziale per riflettere sulla lingua e sulla parola letteraria buzzatiana mostrando che, per ottenere effetti espressivi e conferire maggiore profondità semantica ai testi, importa non solo ciò che si dice, ma anche ciò che non si dice.

2. DALLA RICERCA DELL'ARGOMENTO VERBALE NON ESPRESSO AL COLPO DI SCENA

Innanzitutto un'omissione argomentale può essere strategica per incuriosire chi legge, specie se è posta a inizio della narrazione e se cela un dato significativo della storia stessa.¹ Buzzati nel brevissimo racconto *Strano incontro*,² tacendo ciò che può succedere a ogni essere umano, impreziosisce lo spunto narrativo iniziale ammantandolo di mistero:

Capita non di raro, nei posti molto affollati, nelle ore cosiddette di punta, nei momenti di maggiore ressa e agitazione. Per esempio all'ingresso dello stadio, quando la gente si pigia per entrare. Nella

¹ Per un'analisi degli *incipit* narrativi di Buzzati si leggano N. GIANNETTO, *Il sudario delle caligini. Significati e fortune dell'opera buzzatiana*, cit., pp. 174-176 e 191; M.L. ALTIERI BIAGI, *Aspetti sintattici della scrittura narrativa di Buzzati*, in *Norma e lingua in Italia: alcune riflessioni fra passato e presente*, cit. e, in particolare, M.L. ALTIERI BIAGI, *Sintassi dell'incipit in Buzzati*, in EAD., *Fra lingua scientifica e lingua letteraria*, cit. Quest'ultimo saggio si apre con la risposta di Buzzati interrogato da Yves Panafieu su quali fossero «i momenti fantastici più poetici»: «Forse, anzi, probabilmente l'inizio. Quasi sempre. Nelle cose misteriose e fantastiche è quasi sempre l'apertura, la cosa più forte; è quasi sempre questa porta che si apre verso una nuova situazione»: ivi, p. 249. Sempre nel passo riportato Buzzati, commentando l'inizio del suo racconto *Viaggio agli Inferni del secolo*, afferma di aver voluto «dare proprio la sensazione di qualche cosa che comincia a muoversi nell'atmosfera di questo giornale. Qualche cosa d'inafferrabile che si sta determinando, e che io non afferro e che neanche gli altri afferrano»: *ibid.* In generale, come afferma Altieri Biagi, Buzzati predilige ambientazioni reali «a meglio suggerire il fantastico che urge dentro la normalità e che si manifesta attraverso indizi inquietanti, fungendo da tragico preludio alla storia stessa»: ivi, p. 251. Naturalmente anche la lingua e le eventuali «aritmie della sintassi» possono concorrere a far decollare il fantastico, a coinvolgere il lettore ed essere, allo stesso tempo, il «correlativo verbale» delle sensazioni provate dai personaggi come ad esempio accade nell'*incipit* di *Viaggio agli Inferni del secolo* analizzato da Altieri Biagi: ivi, p. 253.

² D. BUZZATI, *Strano incontro*, in ID., *Le notti difficili*, introduzione di D. Porzio, Milano, Mondadori, 1971, pp. 199-200.

calca, un paio di metri davanti a voi, scorgete, di schiena, un vostro carissimo amico, appassionato di calcio come voi. Lo riconoscete senza ombra di incertezza: i capelli biondi trascurati che debordano un poco sul colletto, quella cicatrice, sulla nuca, di un vecchio favo vespaio, il modo di tenere la testa, leggermente piegata a sinistra, il caratteristico cappello nero con le falde rialzate ai lati come quelli che portava Toscanini. Assolutamente lui. Da non sbagliare in mezzo a miliardi di persone. "Antonio! Antonio!" voi chiamate. Ma lui non si volta. Chiamate più forte. Niente. Allora vi prende l'orgasmo. Chiedendo scusa, supplicando, chiedete agli altri, dinanzi a voi, che vi lascino un varco. Infastiditi, sorpresi, stranamente vi fanno largo. Voi fate un balzo. Tendete la destra per toccare l'amico sulla spalla. "Antonio! Antonio!" Un ondeggiamento improvviso della folla. Vi fanno sbandare. E l'amico si direbbe portato via, risucchiato da un gorgo repentino. Scompare. Svanisce nel nulla. Davanti, intorno, soltanto facce sconosciute. Che ve ne importa più della partita? Vi lasciate trascinare avanti con un atroce batticuore. Perché siete matematicamente sicuri che era proprio lui, il carissimo amico, Antonio. Ma sono ormai cinque lunghi anni che il vostro amico è morto.

Il racconto, che sembra quasi un'annotazione narrativizzata, si apre, dunque, con un verbo lasciato sospeso. Il verbo 'capitare' nel significato di 'accadere' è difatti normalmente bivalente e necessita del soggetto, che può essere espresso da un nome o da una frase soggettiva, e da un argomento indiretto che può, però, essere sottinteso in usi generalizzati. Accessori sono invece gli altri elementi che compaiono nel racconto e specificano circostanze di luogo e di tempo in cui può accadere qualcosa che il lettore deve però ancora capire. Dopo il punto fermo il lettore si aspetta di risolvere l'enigma ma, al contrario, deve scorrere una frase ellittica del predicato che lo fa ancora temporeggiare senza ricevere altre informazioni se non ulteriori precisazioni di luogo e di tempo: «Per esempio [capita] all'ingresso dello stadio, quando la gente si pigia per entrare». E dopo l'ennesimo punto fermo ci sono ancora annotazioni di luogo («Nella calca, un paio di metri davanti a voi»), anche se comincia a essere deducibile l'argomento omesso e di fatto mai esplicitato nel racconto in cui, in realtà, l'intero testo che segue il verbo 'capitare' funge da argomento in sostituzione di una frase soggettiva. Il lettore, dunque, inizia a capire che può succedere a tutti di fare un incontro che, come rivela il titolo, e benché la ragione venga svelata soltanto nel finale, può essere alquanto strano: «scorgete, di schiena, un vostro carissimo amico». Il lettore, infatti, comincia a ricostruire implicitamente il nucleo del verbo iniziale 'capitare', da cui probabilmente è ancora ossessionato, deducendo un ipotetico incontro grazie

alla scena che il narratore realizza attraverso il fatto di scorgere tra la folla un amico.

Lo stratagemma di omettere a inizio di racconto il soggetto crea indubbiamente un effetto di tensione che spinge il lettore a scorrere velocemente tutto il testo.¹ Buzzati, inoltre, enfatizza questo effetto di *suspense* attivato dalla sospensione del verbo anche, come mostrato, grazie al successivo periodo che addirittura ostacola la comprensione-decifrazione dell'argomento non esplicitato.

Se questo *incipit* spiazza il lettore, altrettanto si può dire della conclusione del racconto, quasi che al centro della narrazione, in modo circolare, ci sia proprio l'intento di sorprendere il lettore: Antonio, il carissimo amico, scopriamo, è morto da tempo. Nella parte centrale del racconto, invece, non ci sono colpi di scena ma la descrizione, che fa pur sempre parte dell'intero scenario-argomento da prendere in considerazione, assume comunque un ritmo incalzante grazie al frequente ricorso allo stile nominale e a qualche altra valenza verbale non saturata ma facilmente ricostruibile grazie al contesto come nel seguente esempio: «Chiamate più forte [Antonio]».

Il racconto insomma sembra mosso da una sintassi che, attraverso valenze verbali sospese e frasi nominali, motiva il lettore a inoltrarsi nel testo fino alla rivelazione finale in cui a mancare non è più un argomento ma la stessa sicurezza che sia avvenuto davvero l'incontro.

3. DALLA FRENESIA UMANA A QUELLA DELLE PAROLE: ARGOMENTI IMPLICITI CHE SATURANO SIGNIFICATI

L'uso delle omissioni argomentali può essere anche un prezioso espediente per sottolineare, attraverso una sintassi del verbo irregolare, un passaggio significativo se non addirittura, in qualche caso, il messaggio stesso su cui lo scrittore invita a riflettere i propri lettori.

È quanto accade nel racconto di Buzzati dal titolo emblematico *Tropo Natale!*.² In questo racconto, infatti, le anime dell'asinello e del bue, testimoni privilegiati di quanto successo in una stalla di Betlemme molto tempo prima in una notte di «pace» e di «soddisfazione», si accordano per scendere con un lasciapassare speciale sulla terra. Il bue, anima

¹ Lo stesso effetto di tensione narrativa si può ottenere mediante un'altra tecnica buzzatiana che investe, talvolta, l'intera struttura del racconto, ossia quella di ritardare «il soggetto fantastico del racconto, con effetto di sorpresa per il lettore»: M.L. ALTIERI BIAGI, *Sintassi dell'incipit in Buzzati*, in EAD., *Fra lingua scientifica e lingua letteraria*, cit., p. 259.

² D. BUZZATI, *Tropo Natale!*, in ID., *Il panettone non bastò. Scritti, racconti e fiabe natalizie*, a cura di L. Viganò, Milano, Mondadori, 2004, pp. 79-84.

semplice e «provinciale», si lascia convincere dal perspicace asinello, nonché esperto conoscitore degli uomini moderni, a verificare di persona come gli uomini, nell'anniversario della nascita di Gesù, facciano festa ritrovando «il tempo della serenità, della dolcezza, del riposo dell'animo, della pace, delle gioie familiari, del volersi bene».

Naturalmente il racconto, attraverso gli sguardi dei protagonisti, l'uno ingenuo e puro, l'altro perfettamente in accordo coi tempi, e inizialmente persino divertito, svela nei dettagli lo spettacolo tutto umano, tutto disumano del Natale: nulla sulla terra sembra più evocare serenità perché tutto, in realtà, trasuda solamente di assurda frenesia. L'operoso termitaio umano, infatti, si riposa il giorno della Vigilia rovinandosi i nervi, 'guerreggiando' eppur trovando così la propria felicità:

Dovunque le due bestie guardassero, ecco uomini e donne che facevano pacchi, e preparavano buste, e correvano al telefono, e si spostavano fulmineamente da una stanza all'altra portando spaghi, nastri, carte, pendagli, e intanto entravano giovani inservienti con la faccia devastata dalla stanchezza portando altri pacchi, altre scatole, altri fiori, e nuovi mucchi di lettere, di plichi, di rotoli, di biglietti, di cartelle. E tutto, almeno a vedersi, era precipitazione, ansia, fastidio, confusione, e una terribile fatica.¹

Risulta chiaro dalla descrizione riportata che la fibrillazione umana è la cifra del Natale. Lo dimostra anche la scelta da parte di Buzzati che procede, oltre che mediante l'esplicitazione di tale messaggio con parole quali «precipitazione», «ansia», «fastidio», «confusione» e «fatica», per enumerazione, ossia elencando in modo convulso azioni umane ricorrenti, ripetitive, praticate e diffuse in grandi numeri. Il meccanismo dell'enumerazione è molto produttivo anche perché Buzzati alterna gli elenchi ordinando le parole non solo per polisindeto e ripetendo in modo ansioso e fastidioso la congiunzione 'e', ma anche per asindeto, ossia eliminando le congiunzioni e lasciando così al lettore una nevrotica quanto veloce lettura delle parole. In più, persino il ricorso insistito all'aggettivo 'altro' e alla preposizione semplice 'di' risulta efficace e, ancora una volta, portatore – inoculatore di pesantezza.²

¹ Ivi, p. 82.

² Sul ricorso alla ripetizione di una stessa parola anche a breve distanza si veda ancora N. GIANNETTO, *Il sudario delle caligini. Significati e fortune dell'opera buzzatiana*, cit., p. 209; sulla ripetizione anaforica delle preposizioni semplici e articolate, sull'enumerazione e sulla reiterazione in generale S. ZANGRANDI, *Sovrapposizione e incroci di comunicazione e creatività nella lingua di Dino Buzzati al Giro d'Italia, «Studi buzzatiani»*, VI, 2001, pp. 73-91: 73 e 83 e 89-90. Sull'uso di tecniche, anche fuse insieme, quali la ripetizione e la progressione, sconfinante talvolta nell'elenco,

Oltre a usare tali strategie, lo scrittore sceglie di agire sul piano sintattico anche in un altro modo, vale a dire non saturando i verbi. Buzzati con l'omissione degli argomenti verbali crea una perfetta, quanto 'micidiale', combinazione di elementi in cui i comportamenti umani appaiono ancor più insensati e frenetici, se non in netta contraddizione con quello che dovrebbe essere lo spirito del Natale:

Dovunque arrivassero, era il medesimo spettacolo. Andare e venire, comprare o impaccare, spedire e ricevere, imballare e sballare, chiamare e rispondere. E tutti guardavano continuamente l'orologio, tutti correvano, tutti ansimavano col terrore di non fare in tempo e qualcuno crollava, boccheggiando, sotto la incalzante marea di pacchi, plichi, cartoncini, calendari, strenne, telegrammi, lettere, carte, biglietti, eccetera.¹

Il passo è particolarmente incalzante e significativo proprio perché trasmette ansia e più precisamente l'ansia crescente dell'agire veloce. Come detto, anche in questo caso gioca un ruolo fondamentale l'uso dell'enumerazione, sempre più serrata e quasi 'personalizzata' grazie all'uso della forma infinita dei verbi e della ripetizione ostinata del

si consideri F. ATZORI, «...era lei, era Laide, era autunno, era la disperazione...»: ripetizione e progressione in *Un amore di Dino Buzzati*, in *Lingua d'autore. Letture linguistiche di prosatori contemporanei*, a cura di F. Gatta, R. Tesi, presentazione di M.L. Altieri Biagi, Roma, Carocci, 2000, pp. 21-46. Del resto lo stesso Buzzati ammette di prediligere tali strumenti linguistici: «Ci sono due temi, o meglio, due mezzi espressivi, che prediligo: uno è la *progressione*, l'altro, che però non ho praticato molto, ma è una delle cose più potenti [...] è la *ripetizione*. Non dimentichiamo queste cose qui; alle volte stiamo lì a sparare con un piccolo fucile, e dimentichiamo di avere un cannone a disposizione»: ivi, p. 22. Per un'analisi della ripetizione, della progressione e dell'elenco nella lingua teatrale di Buzzati si legga anche F. ATZORI, *Racconti in scena: sulla lingua teatrale di Buzzati*, «Studi buzzatiani», xvii, 2012, pp. 77-89: 83-89. Entrambi gli studi sono ora contenuti in F. ATZORI, *Alias in via Solferino. Studi e ricerche sulla lingua di Buzzati*, Pisa-Roma, Fabrizio Serra, 2012. Sull'uso dell'elenco, «arnese dell'armamentario "magico"-linguistico» di Buzzati, si vedano, inoltre, M.L. ALTIERI BIAGI, *Aspetti sintattici della scrittura narrativa di Buzzati*, in *Norma e lingua in Italia: alcune riflessioni fra passato e presente*, cit.; EAD., *Sintassi dell'incipit in Buzzati*, in EAD., *Fra lingua scientifica e lingua letteraria*, cit., p. 261; S. LAZZARIN, *Tra retorica e semantica. Costanti accumulativo-evocative della prosa buzzatiana*, «Studi buzzatiani», iii, 1998, pp. 27-51. In particolare Lazzarin si occupa della figura dell'accumulazione e sottolinea come essa possa assumere funzioni diverse a seconda del contesto narrativo considerato, introducendo nel testo una serie di valori tra i quali alcuni con «carattere "laico" e "mondano": sono le ricchezze che producono agio materiale e occasione»: ivi, p. 48. Per quanto riguarda le diverse funzioni che possono assumere gli elenchi nei racconti buzzatiani, Lazzarin ricorda, inoltre, che questi possono riprodurre «alcuni contenuti alienanti della civiltà contemporanea: l'anonimato degli oggetti, dei personaggi, delle situazioni e il bombardamento massmediale e pubblicitario»: ivi, p. 50. Il saggio, riscritto e ampliato con due nuove sezioni, si trova ora in S. LAZZARIN, *Il Buzzati 'secondo'. Saggio sui fattori di letterarietà nell'opera buzzatiana*, cit. Sul linguaggio urbano di Buzzati e più precisamente sull'uso della ripetizione che riflette la ripetitività e l'automatismo delle azioni si consideri P. DALLA ROSA, *Immagini della città nel linguaggio del Buzzati narratore*, in EAD., *Dove qualcosa sfugge: lingue e luoghi di Buzzati*, cit., pp. 47-62: 54.

¹ D. BUZZATI, *Tropico Natale!*, in ID., *Il panettone non bastò*, cit., p. 82.

quantificatore universale, ossia del pronome indefinito 'tutti'. In particolare è da notare, come anticipato, l'uso insistito di forme verbali non saturate di cui è composto un intero periodo: «Andare e venire, comprare o impaccare, spedire e ricevere, imballare e sballare, chiamare e rispondere».

Il lettore, immerso in tale descrizione, riesce in ogni caso a recuperare con facilità gli argomenti sottintesi dei verbi sia perché anaforicamente alcuni di essi sono rintracciabili nel medesimo testo, sia perché, grazie alla sua esperienza di uomo moderno, ogni lettore condivide con gli esseri umani del racconto lo stesso scenario convulso, la stessa conoscenza extralinguistica del mondo, lo stesso concitato contesto natalizio. Per questi motivi le valenze verbali non saturate contribuiscono non poco a sottolineare il messaggio di fondo del racconto: l'elenco si fa veloce e ogni argomento implicito, non ostacolato nella sua comprensione, peraltro molto intuitiva, diviene invisibile catalizzatore di stress e finisce coll'accentuare l'importanza del fare per il fare e l'irrelevanza di chi agisce e di ciò che viene fatto. Tutti vanno e vengono da 'stanze / negozi', comprano o impaccano 'regali', spediscono e ricevono 'biglietti / lettere etc.', imballano e sballano 'pacchi', chiamano e rispondono 'alle persone / al telefono' per scambiarsi gli auguri come morsi da una «misteriosa tarantola»:

Per le strade, nei negozi, negli uffici, nelle fabbriche, uomini e donne parlavano fitto fitto scambiandosi l'un l'altro, come automi, delle monotone formule: buon Natale, auguri, auguri, a lei, grazie altrettanto, auguri, auguri, felici feste, grazie, auguri, auguri, auguri. Era un brusio che riempiva la città.¹

Ed è altresì interessante notare che se da un lato c'è troppo Natale, dall'altro questo 'troppo' è significativamente appesantito proprio dalla mancanza di elementi necessari alla struttura regolare dei verbi.

4. DALL'INUTILITÀ DEI GESTI E DEGLI ARGOMENTI VERBALI ALLA VANA PROTEZIONE DI SÉ

Se nei precedenti esempi presi in considerazione le valenze verbali non saturate hanno mosso il testo coinvolgendo (anche sintatticamente) il lettore che, in modo riflesso, prova, o meglio, subisce, l'ansia del voler capire e quella del Natale, nel racconto *Custode della villa*² l'atmosfera si

¹ Ivi, p. 83.

² D. BUZZATI, *Custode della villa*, in Id., *In quel preciso momento*, introduzione di L. Viganò, Milano, Mondadori, 2006, pp. 105-106.

fa più angosciata e, ancora una volta, l'uso fecondo di verbi non saturati evidenzia tale sensazione:

Fatto custode della grande e solitaria villa, nei primi tempi mi preparavo la branda nell'andito di ingresso, dove ci sono gli attaccapanni. Se appena qualcuno avesse tentato di entrare, il rumore mi avrebbe svegliato. Ero coraggioso a quei tempi.

Ma nelle vecchie, grandi e solitarie ville, quando si resta soli per molti giorni, vengono i brutti pensieri e nella notte svariati rumori girano intorno alla casa. Allora, levatomi a sedere sulla branda, trattengo il fiato così da udire il mio cuore che batte. La porta è sprangata, è vero, ma come è sottile. Una spallata basterebbe forse a sfondarla.

Perciò mi persuasi che fosse meglio avere due porte anziché una tra me e l'esterno; e mi ritirai la sera nel primo salotto. Neppure qui, a dire il vero, le notti però furono tranquille. Quante cose mi venivano in mente. Passai allora nella sala da pranzo. Adesso ben tre porte mi proteggevano dai masnadieri.

Di stanza in stanza, mai sentendomi abbastanza protetto, sono salito quassù nell'abbaino. Il ritirarmi la sera costa perciò molto tempo e fatica. Chiusa la porta d'ingresso, ispeziono tutte le stanze di cui chiudo via via gli usci alle mie spalle. Ho imparato ormai a conoscerli uno per uno. Complessivamente sono trentasei. Ciascuno ha i suoi speciali cigolii nell'aprirsi e nel chiudersi, i piccoli vizi della serratura e le sue manie.

Tutto questo mi rende assai difficile le notti. Certe volte ho già chiuso alle mie spalle una trentina di porte che nel silenzio sento cigolare: la settimana o l'ottava, per esempio. Allora torno indietro, un po' impaurito. Non c'è nessuno, si intende. È stato uno scricchiolio spontaneo. Ma intanto ho perso tempo. Si consumano ore intere in questi pentimenti e esplorazioni. Talora la pallida luce dell'alba entra dai finestroni e io sono ancora là che chiudo, che richiudo, asserragliandomi proprio mentre il pericolo svanisce.

Il custode, protagonista della breve narrazione, si racconta attraverso la mansione che deve svolgere, ossia quella di sorvegliare una grande villa disabitata. Il coraggio dei primi tempi non c'è più e via via l'arditezza è sostituita dalla paura di poter essere preda dei «masnadieri». Ed è così che, quasi impercettibilmente, si assiste al capovolgimento della funzione del custode: dal difendere al difendersi, dal proteggere al proteggersi. Così accade che la principale occupazione di ogni sera sia ormai quella di chiudere una dietro l'altra tutte le trentasei porte della villa. La vita sembra andare avanti così, cioè nell'assicurarsi notti difficili spese a controllare ogni uscio, nell'ascoltare anche il minimo cigolio che, in ogni caso, riporta all'istante il custode sui suoi passi per controllare nuovamente e invano che non sia successo qualcosa fino

a giungere immancabilmente alla solita e consapevole constatazione che non c'è davvero nessuno. Si tratta, dunque, di un'amara esistenza, consumata tra inutili «pentimenti e esplorazioni» passati, appunto, a chiudere e a richiudere porte.

I verbi 'chiudere' e 'richiudere' sono naturalmente bivalenti ma l'argomento non espresso nell'ultima frase, vale a dire 'le porte', è così chiaro che il lettore satura i verbi senza alcuna difficoltà. Tanto inutile appare l'esistenza del custode, come del resto i suoi gesti, tanto inutile risulta l'esplicitazione dell'argomento sottinteso:

Talora la pallida luce dell'alba entra dai finestroni e io sono ancora là che chiudo, che richiudo, asserragliandomi proprio mentre il pericolo svanisce.¹

In generale, inoltre, l'uso di un verbo transitivo privato del suo argomento oggetto suggerisce spesso proprio la ripetitività dell'azione come nel nostro caso. Nel gesto che si ripete talvolta fino all'alba, dunque, è espressa tutta la vanità di un'esistenza, resa ancor più vacua e ripetitiva non solo dalla sospensione dei verbi 'chiudere' e 'richiudere', ma anche dall'azione replicata attraverso l'uso dello stesso verbo 'chiudere' con l'aggiunta però del prefisso iterativo 'ri-' che sottolinea con forza l'inutilità del rifare tutto daccapo.

A ben guardare, però, il finale del racconto è ancora più tragico perché ciò che rimane dei primi tempi è solo l'amara consapevolezza che alla fine a ritirarsi, o meglio ad arroccarsi, è il custode medesimo e proprio nel momento in cui non ha più senso alcuna preoccupazione. Tale consapevolezza è espressa dal verbo riflessivo 'asserragliarsi' lasciato sospeso. Il verbo 'asserragliarsi', infatti, nel significato di 'rintanarsi' è bivalente e necessita dunque di un argomento locativo per essere saturato. L'ellissi del nome-argomento, facilmente integrabile con un argomento dato ('nella villa'), è particolarmente efficace perché sottolinea l'irrelevanza del luogo rispetto all'azione in sé, cioè quella di mettersi al sicuro. Ma proprio l'azione messa in risalto risulta, ancora una volta, futile in quanto vanificata dall'avanzare del giorno.

La scelta di sospendere i verbi, insomma, arricchisce l'epilogo² connotandolo di una maggior intensità tragica: il custode, infatti, conduce

¹ Ivi, p. 106.

² Sulla tendenza alla polisemia nei finali ha insistito anche Giannetto: «Una forma importante di ambiguità creativa [...] è la tendenza a costruire dei finali "aperti", in cui l'ambiguità e/o polisemia si attivano a livello di strutture narrative, di trama, coinvolgendo in particolare le ultime sequenze del racconto»: N. GIANNETTO, *Il sudario delle caligini. Significati e fortune dell'opera buzzatiana*, cit., p. 218.

una vita assurdamente ripetitiva in cui persino barricarsi si rivela vano.

5. ATTESE IMPOSSIBILI DA SATURARE

Un altro racconto che si può ben interpretare in prospettiva valenziale è *Conigli sotto la luna*.¹ In questa breve narrazione Buzzati avvince il lettore intrecciando il destino dei conigli a quello degli esseri umani e lo fa attraverso il verbo 'aspettare'. Vista la brevità del racconto, vale la pena riportarlo, ancora una volta, per intero:

Nel giardino la luna, e quel profumo d'erba e piante che ricorda certe lontanissime mattine (saranno mai esistite?) quando alle prime luci, con gli scarponi e il flobert, si usciva a caccia. Ma adesso c'è la luna quieta, le finestre sono spente, la fontana non getta più: silenzio. Sul prato quattro cinque piccole macchie nere. Ogni tanto si muovono con buffi salti veloci, senza il minimo rumore. All'ombra delle airole, come aspettando. Sono i conigli. Il giardino, l'erba, quell'odore buono, la quieta luna, la notte così immensa e bella che fa male dentro per incomprensibili ragioni, tutta la notte meravigliosa è loro. Sono felici? Saltellano a due a due, non viene dalle loro zampe il più lieve fruscio. Ombre, si direbbero. Minuscoli fantasmi, genietti inoffensivi della campagna che intorno dorme, visibile sotto la luna a grandissima distanza. E debolmente splendono anche le remote pareti bianche di roccia, le montagne solitarie. Ma i conigli stanno con le orecchie tese, aspettano, che cosa aspettano? Sperano forse di poter essere ancora più felici? Là, dietro al muretto, nel cunicolo che viene dal tombino, dove all'alba si nascondono a dormire, è tesa la tagliola. Loro non lo sanno. Neppure noi sappiamo, quando insieme agli amici si gioca e ride, ciò che ci attende, nessuno può conoscere i dolori, le sorprese, le malattie destinate forse all'indomani. Come i conigli noi stiamo sul prato, immobili, con la stessa inquietudine che ci avvelena. Dove è tesa la tagliola? Anche le notti più felici passano senza consolarci. Aspettiamo, aspettiamo. E intanto la luna ha compiuto un lungo arco nel cielo. Le sue ombre di minuto in minuto diventano più lunghe. I conigli, con le orecchie tese, lasciano sull'erba illuminata mostruose strisce nere. Anche noi, nella notte, in mezzo alla campagna, non siamo più che ombre, fantasmi scuri con dentro l'invisibile carico di affanni. Dove è tesa la tagliola? Al lume favoloso della luna cantano i grilli.

I conigli, «piccole macchie nere», sono descritti sin dall'inizio come in attesa, sotto la luce lunare, di qualcosa. Creature silenziose, a tratti veloci e buffe, stanno nell'ombra delle airole del giardino «come aspettando».

¹ D. BUZZATI, *Conigli sotto la luna*, in ID., *In quel preciso momento*, cit., pp. 69-70.

Il verbo 'aspettare', non saturato nel testo eccetto che in un caso, è generalmente bivalente nel significato di 'attendere' ma nel racconto è lasciato sospeso e, come vedremo, tale sospensione non è una semplice dimenticanza ma un punto focale del racconto su cui si interroga lo stesso narratore, che alla fine si arrende all'evidenza del fatto che, tanto per gli animali quanto per gli uomini, sia impossibile saturare tale verbo. Il narratore, come il lettore del resto, si chiede subito che cosa aspettino i conigli, come se la natura bivalente del verbo dovesse essere per forza realizzata:

Ma i conigli stanno con le orecchie tese, aspettano, che cosa aspettano? Sperano forse di poter essere ancora più felici?¹

Dal passo riportato si può notare come il verbo sia in un primo momento lasciato sospeso e poi ripreso tramite una domanda che interroga l'argomento diretto. I conigli, infatti, non possono sapere, ad esempio, che li attende nelle vicinanze una tagliola e da questo momento e per questo motivo i conigli diventano metafora della stessa condizione umana:

Loro non lo sanno. Neppure noi sappiamo [...] ciò che ci attende²

Quello che difatti aspettano conigli e uomini non è prevedibile, non è narrabile, è semplicemente indicibile:

Come i conigli noi stiamo sul prato, immobili, con la stessa inquietudine che ci avvelena. Dove è tesa la tagliola? Anche le notti più felici passano senza consolarci. Aspettiamo, aspettiamo.³

La simbiosi uomo-coniglio è ormai avvenuta come del resto risulta chiaro che l'attesa coincide con un'inquietudine senza possibilità di soluzione né saturazione: il verbo 'aspettare' è perciò da considerarsi alla stregua dei monovalenti intransitivi, un verbo 'disinteressato' alla realizzazione di un oggetto in particolare. I conigli-uomini, pieni d'angoscia, svuotano per così dire il verbo 'aspettare' che in questo gioco di pieni e vuoti assume un valore assoluto grammaticale ed esistenziale in cui la riduzione di argomenti ha come conseguenza quella di sottolineare il peso dell'esistenza, inquieta per natura e la cui unica sorte certa è l'incertezza.

I destini incrociati, e ormai fusi, possono a questo punto sfumare in un'unica immagine finale tesa tra l'affanno e l'indifferenza della natura:

¹ Ivi, p. 69.

² Ivi, pp. 69-70.

³ Ivi, p. 70.

I conigli, con le orecchie tese, lasciano sull'erba illuminata mostruose strisce nere. Anche noi, nella notte, in mezzo alla campagna, non siamo più che ombre, fantasmi scuri con dentro l'invisibile carico di affanni. Dove è tesa la tagliola? Al lume favoloso della luna cantano i grilli.¹

6. DALLO SCRITTORE AL LETTORE: ATTIVARE SENSAZIONI CON LE OMISSIONI ARGOMENTALI

Dai racconti analizzati con il modello valenziale si è visto che le valenze verbali non saturate possono essere un espediente di scrittura efficace per sottolineare alcuni passaggi chiave e, a volte, in una fusione perfetta tra sintassi e significato, per restituire il senso profondo dei racconti stessi.

In questa prospettiva diventano più chiare le intenzioni dello scrittore e il lettore esperto può cogliere aspetti fondamentali della struttura di un racconto saturando, sempre che sia possibile, le omissioni argomentali, ossia recuperando le informazioni necessarie dal contesto linguistico ed extralinguistico. Per farlo deve entrare nella storia e, soffermandosi sugli impliciti, ricostruire i nuclei dei verbi sia con uno sguardo disposto a una lettura per così dire a 'salti', in avanti come indietro, sia con l'immaginazione così da recuperare o inferire le informazioni omesse nel racconto; quando invece il nucleo di un verbo appare completo, il lettore deve interrogarsi e trovare il nuovo senso acquisito dal verbo nel confronto con il suo uso assoluto.

Si tratta, in tutti i casi, di richiedere al lettore uno sforzo pragmatico ed ermeneutico, come se anch'egli, come un qualsiasi altro personaggio dei racconti, dovesse giocare la sua parte. Già da questa premessa si può intuire come la comprensione tramite il modello valenziale dei racconti buzzatiani considerati ponga sì al centro la narrazione che, però, si intreccia inevitabilmente con le intenzioni comunicative dello scrittore e la loro ricezione da parte del lettore che attraverso la sua lettura partecipa dunque a una vera e propria rappresentazione.

Del resto, con Gadamer, si può affermare quanto segue:

ogni lettura che sia anche comprensione è sempre già una forma di riproduzione e di interpretazione. L'accentuazione, l'articolazione ritmica del testo ecc. si verificano anche nella lettura più silenziosa. Il significato e la sua comprensione sono così strettamente legati al linguaggio vivente che la comprensione comporta sempre un intimo discorrere.

¹ *Ibid.*

Se le cose stanno così, non si può non concludere che la letteratura [...] ha la sua esistenza nella lettura, così originariamente come l'*epos* esiste nella recitazione dei rapsodi o il quadro nella contemplazione dell'osservatore. Anche la lettura del libro rimane in questo caso un evento in cui il contenuto letto viene alla rappresentazione. [...]. Il concetto di letteratura implica necessariamente un rapporto con il fruitore.¹

E seguendo ancora il filosofo tedesco, proprio nel momento della lettura, il racconto letterario diventa gioco compiuto grazie al lettore che, tramite la sua comprensione, dà vita ai significati del medesimo testo scritto con cui entra in rapporto rendendolo familiare a sé:

Nella sua decifrazione e interpretazione [del testo scritto] accade un miracolo: la trasformazione di un oggetto estraneo e morto in qualcosa che ha per eccellenza il carattere della vicinanza e della familiarità. [...]. Come abbiamo potuto mettere in chiaro che l'essere dell'opera d'arte è gioco che si compie solo con la fruizione da parte dello spettatore, così si mette in luce qui, per i testi scritti in generale, che solo nella comprensione si verifica la riconversione di una morta traccia di significato in senso vivo e concreto. [...]. Si era visto che l'opera d'arte si realizza pienamente solo nella rappresentazione che se ne dà; e di qui avevamo tratto la necessaria conseguenza che le opere d'arte letterarie possono realizzarsi pienamente solo nella lettura.²

Così facendo, è interessante notare che, mediante la lettura e la comprensione di un testo il cui senso è vivificato e realizzato nella ricezione di esso da parte di chi legge, le sensazioni espresse dallo scrittore nelle diverse finzioni letterarie, grazie anche alle omissioni argomentali che danno concretezza ed efficacia al contenuto, si imprimono nel lettore che finisce col provare le stesse impressioni dei personaggi e del narratore. Nei racconti di Buzzati, e nell'ordine in cui sono stati analizzati, il lettore, infatti, è dapprima pervaso da *suspense*, quindi da ansia, poi da una profonda tristezza per un'esistenza tragica e un destino individuale pur sempre possibile e, infine, da una sensazione assoluta e irreversibile di angoscia per la condizione di affannosa incertezza quale orizzonte permanente e comune a tutti gli esseri umani.

¹ H.-G. GADAMER, *Verità e metodo*, introduzione di G. Reale, traduzione e apparati di G. Vatimo, Milano, Bompiani, 2000, pp. 343-345. Gadamer è interessato all'esperienza dell'arte come possibilità concreta e autentica per l'uomo di fare esperienza di verità. In particolare il filosofo tedesco riflette sulla nozione di gioco connessa all'esperienza dell'arte: l'opera d'arte in senso lato è gioco in quanto forma di rappresentazione per lo spettatore che vi assiste partecipandovi. Il fruitore dell'opera d'arte, infatti, partecipa a una rappresentazione che attira la sua attenzione, lo trattiene e, coinvolgendolo, lo modifica.

² Ivi, p. 351.

Le Pipe e gli Orsi, il Poema e i Miracoli:
declinazioni del dispositivo letterario-pittorico
nelle opere doppie di Buzzati

ROBERTA COGLITORE

1. DOPPIA COPPIA

DOPO le opere che ne decreteranno il successo editoriale, il romanzo *Il deserto dei Tartari* (1940) e la prima raccolta di racconti *Sette messaggeri* (1942), Buzzati pubblica le due prime 'opere doppie'¹ (*double works*) a distanza di circa un anno l'una dall'altra, *La famosa invasione degli orsi in Sicilia* (1945) e *Il libro delle pipe* (1946). Le altre due, *Poema a fumetti* (1969) e *I Miracoli di Val Morel* (1971), usciranno alla fine della sua carriera, questa volta con un intervallo di quasi due anni.²

Oltre a essersi esercitato nelle forme di iconotesto *in absentia* – avere offerto il proprio contributo letterario o pittorico alle opere di altri artisti, avere favorito, nella funzione di critico, la circolazione di opere ibride, avere richiamato nella propria opera narrativa o pittorica l'altra arte complementare nei più diversi modi – Buzzati con le opere doppie avvia un itinerario di sperimentazione degli iconotesti *in praesentia*.

Sono casi esemplari della produzione buzzatiana, difficili da classificare in un'unica categoria e talmente originali da autorizzare i critici a coniare espressioni come «pittura narrativa»³ o «lett-pittura», e dove la pittura è stata altrimenti definita un'arte «gemella in ritardo»⁴ o «fiction-painting»⁵ e la letteratura è stata riletta come «historia in figu-

¹ Con il termine 'opera doppia' si indica una composizione letteraria-pittorica creata attraverso fasi creative concrescenti e dove vige una relazione paritaria tra le due arti. Cfr. M. COMETA, *Al di là dei limiti della scrittura. Testo e immagine nel "doppio talento"*, in *Al di là dei limiti della rappresentazione. Letteratura e cultura visuale*, a cura di M. Cometa, D. Mariscalco, Roma, Quodlibet, 2014; ID., *La scrittura delle immagini*, Milano, Cortina, 2012.

² Secondo Giulio Carnazzi, invece, solo «nell'inquietta ricerca dell'ultimo Buzzati» l'artista «sonda con apprezzabile vis sperimentale una gamma di possibili convergenze e di sollecitanti attriti tra codici e linguaggi»: G. CARNAZZI, *Introduzione*, in D. BUZZATI, *Opere scelte*, Milano, Mondadori, 2012, pp. 1-L: XLV.

³ N. GIANNETTO, *La parola scritta nei dipinti e nei disegni di Buzzati*, in *Dino Buzzati. Parole e colori*, a cura di L. Cavadini, Cernobbio, Comune di Cernobbio, 2001, pp. 17-25.

⁴ E. RADIUS, *Leggendo i suoi quadri*, in *Dino Buzzati pittore*, catalogo della mostra (Milano, 21 dicembre 1991- 29 gennaio 1992), a cura di R. De Grada, Milano, Giorgio Mondadori, 1991, pp.18-104: 21.

⁵ G. VIGORELLI, *La "fiction painting" di Buzzati*, in G. BARBIELLINI AMIDEI et alii, *Dino Buzzati. Un caso a parte*, Roma, Delta editori, 1971, pp. 13-19.

ris». ¹ Si tratta di strategie iconotestuali complesse, dove il racconto è necessariamente coordinato alle immagini dipinte, disegnate, fotografate, o dove una raccolta di dipinti viene intrecciata irrimediabilmente a narrazioni non soltanto finzionali.

La critica buzzatiana tende sempre più a riconoscere la struttura iconotestuale di queste quattro opere come l'elemento caratterizzante di un *corpus* dove non vi è nessuna prevalenza di un'arte sull'altra ². Le costrizioni dell'opera doppia – strada maestra necessaria alla completa espressione della sua *Doppelbegabung* – hanno permesso a Buzzati di mettersi continuamente alla prova nelle più svariate forme miste.

Le opere in esame sono infatti riconducibili a forme ibride molto popolari che però Buzzati ha rigenerato attraverso operazioni ipertestuali di trasformazione e imitazione, rinegoziando le relazioni tra le arti e rinnovando le contaminazioni tra i generi letterari e pittorici. ³ Questi casi sono ricchi di trasformazioni di singoli testi letterari o pittorici e soprattutto di imitazioni di generi ibridi. Non si ritrovano dunque soltanto riferimenti architestuali a modelli o a generi, seppure misti, ma trasformazioni indirette del manuale illustrato nel caso delle *Pipe*, dell'albo per bambini nel caso degli *Orsi*, del fumetto in *Poema* e infine dell'ex voto e dell'emblematica nei *Miracoli*.

Nel percorso in quattro tappe così tracciato è possibile riconoscere una crescita progressiva del livello d'ironia che prende di mira inizialmente l'argomento, come nelle *Pipe*, successivamente anche il genere, cioè il mondo della fiaba come negli *Orsi*, in seguito pure il perbenismo della critica d'arte come in *Poema*, e in ultimo finanche gli artisti e il concetto di arte, come avviene nei *Miracoli*.

Dunque attraverso l'analisi delle diverse composizioni dei due linguaggi, ordinati secondo una *dispositio* che per Buzzati è necessariamente e contemporaneamente letteraria e pittorica, è possibile rico-

¹ *Ibid.*

² Cfr. «Alla fine una riga si potrà salvare». Dino Buzzati (1906-1972) quarante ans après, a cura di C. VIGNALI «P.R.I.S.M.I.», 12, 2014; V. POLCINI, *Dino Buzzati and Anglo-American Culture: The Re-use of Visual and Narrative Texts in his Fantastic Fiction*, Cambridge, Cambridge Scholars Publishing, 2014. Nonostante le quattro opere costituiscano un gruppo omogeneo per la loro composizione mista, non hanno ricevuto la stessa attenzione da parte della critica. Numerosi sono gli studi dedicati al *Poema* e agli *Orsi*, meno numerosi quelli rivolti ai *Miracoli* e rari quelli dedicati alle *Pipe*.

³ Per le relazioni di ipertestualità cfr. G. GENETTE, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982; trad. it. di R. Novità, *Palimpsesti. La letteratura al secondo grado*, Torino, Einaudi, 1997. Per l'analisi dell'ipertestualità nella narrativa breve di Buzzati cfr. S. LAZZARIN, *Il Buzzati 'secondo'. Saggi sui fattori di letterarietà nell'opera buzzatiana*, Roma, Vecchiarelli, 2008.

noscere un'evoluzione del dispositivo 'opera doppia' in Buzzati, dove i *Miracoli* sono la forma più compiuta.¹

2. UN TRATTATO SEMISERIO (OVVERO QUESTE NON SONO PIPE!)

Publicato nel 1946 dalla Editrice Antonioli ma scritto insieme al cognato Eppe Ramazzotti circa dieci anni prima, *Il libro delle pipe* è l'unica tra le quattro opere doppie di Buzzati a non essere esclusivamente dello scrittore bellunese e allo stesso tempo interamente condivisa con il suo coautore.²

L'opera, nata come un gioco in famiglia, è frutto di una passione alimentata da frequentazioni quotidiane. La pipa e le sue varietà, le tecniche e gli usi ad essa correlati divennero argomento di conversazione e divertimento tra i due cognati.³ Il manoscritto, iniziato intorno al 1934 fu concluso in quasi dieci mesi, mentre le didascalie dei disegni vennero scritte nel 1944, quando la famiglia sfollò a Pollanza per sfuggire alla difficile contingenza dei bombardamenti milanesi. La lunga gestazione del volume diede alla luce prima la parte verbale, poi le didascalie e solo per ultime le immagini – sia le illustrazioni delle pipe (lo sfondo dei disegni è opera di Buzzati, le pipe sono di Ramazzotti), sia i capolettera (interamente di Buzzati).⁴ Le illustrazioni dunque sono successive ma indispensabili alla completezza della pubblicazione, tanto che in una nota nell'ultimo capitolo si afferma che, soltanto per pudore perbenista, potrebbero ipoteticamente essere separate dalla trattazione.⁵

Ramazzotti iniziava in quegli stessi anni quella che sarebbe diventata una cospicua collezione di pipe pregiate e che darà vita a un successivo e personale volume *Introduzione alla pipa* (Aldo Martello editore, 1967), presentato da Buzzati come un «libro preciso, documentato, erudito e pieno di esperienza», un piccolo trattato scritto «con stile limpido, ter-

¹ Alcune delle tesi qui esposte sono anticipate nel mio *Storie dipinte. Gli ex voto di Dino Buzzati*, Palermo, edizioni di passaggio, 2012.

² Nonostante i nomi dei due autori in copertina il colophon autorizza un'unica istanza autoriale che si assume pienamente l'intera responsabilità dell'opera senza distinguere i contributi parziali (testo narrativo e illustrazioni).

³ Le informazioni si leggono nell'insero fotografico che correda soltanto l'edizione edita da Giunti nel 1986.

⁴ Ramazzotti nell'insero del volume confessa che soltanto «pochi disegni sono tutti di Dino, oppure tutti miei», mentre nel colophon del volume è esplicitato che «i disegni sono degli autori».

⁵ Per giustificare la reticenza su alcuni dettagli osceni delle forme delle «pipe fallomorfe» e al contempo la curiosità di osservarli si legge: «giacché secondo i nostri intenti, questa operetta deve andare per le mani di tutti: se mai in un supplemento illustrato, se ne potrà forse riparlarne»: D. BUZZATI, E. RAMAZZOTTI, *Il libro delle pipe*, Milano, Giunti, 1986, p. 116.

minologia scrupolosa e tono amabile» dove non mancano estro, fantasia e umorismo senza mai intaccare la «validità della informazione».¹

Il libro delle pipe è invece un trattato semiserio, secondo Ramazzotti un ennesimo manuale illustrato sulle pipe «ma strano, diverso dal solito, un pochino surrealista, umoristico»² o secondo una concisa definizione di Buzzati «un'operetta didascalica in chiave di umorismo fantastico».³ Le stratificazioni genetiche dell'opera disegnano un palinsesto comunque riconducibile al trattato o al manuale. Il genere non finzionale imitato da Buzzati e Ramazzotti devia però immediatamente dalla serietà dei criteri e delle regole della manualistica per trasformarsi in una raccolta di racconti brevi che hanno per argomento la pipa, oggetto della realtà quotidiana o passatempo, e che, in un crescendo d'intensità ironica, mutano fino a diventare occasione per una teoria psicologica e letteraria in grado di spiegare il fantastico.

Se si considerano le caratteristiche specifiche del manuale quali: la sistematicità della trattazione, la classificazione scientifica delle varietà esistenti, la presentazione esauriente, cui va aggiunto il valore pratico del volume che, dotato di apparati paratestuali, quali indice delle materie, dei nomi o delle illustrazioni, risulta facilmente consultabile, appare evidente che l'opera di Buzzati e Ramazzotti non rispetta nessuno dei suddetti elementi, anzi si diverte a negarli nello stesso momento in cui pare affermarli, facendone una caricatura.

E ciò dipende in prima istanza dalla disposizione delle due componenti, letterario e pittorica, che sembrano ordinate secondo la più consueta illustrazione manualistica e invece se ne distaccano completamente, sia per il ritmo, che modifica sensibilmente la relazione tra le parole e le immagini, sia per la funzione dei connettori, quelle didascalie-racconto nella cui forma Buzzati si eserciterà instancabilmente durante tutta la carriera e che sono la cifra inequivocabile delle opere doppie e la sigla originale del suo doppio talento.⁴

¹ D. BUZZATI, *Prefazione*, in E. RAMAZZOTTI, *Introduzione alla pipa*, Milano, Aldo Martello editore, 1967, pp. 7-14.

² E. RAMAZZOTTI nell'inserto fotografico non numerato de *Il libro delle pipe*, cit.

³ D. BUZZATI, *Prefazione*, in E. RAMAZZOTTI, *Introduzione alla pipa*, cit., p. 7.

⁴ «Mediante note esplicative a pie' di pagina, esaurienti didascalie di carattere cronachistico a margine delle illustrazioni, e citazioni vaste e puntigliose, si tende a creare una paradossale realtà oggettiva che ha unicamente lo scopo di dare credibilità all'assurdo»: I. CROTTI, *Dino Buzzati*, Milano, La Nuova Italia, 1977, p. 51. Cfr. anche N. GIANNETTO, *L'icona parlante: intercambiabilità e complementarità di parola e immagine nel Buzzati pittore e scrittore*, in *Letteratura italiana del '900 e arte figurativa*, a cura di M. Ciccuto e A. Zingone, Viareggio, Mauro Baroni editore, 1998, pp. 585-602. Secondo Nella Giannetto le didascalie fanno da complemento alle immagini in quanto sono «parole scritte che ne fanno un'autentica "storia a cornice"»: EAD., *La parola scritta nei dipinti e nei disegni di Buzzati*, cit., p. 24. Cfr. N. COMAR, *La funzione paratestuale di titoli e didasca-*

Nelle tre versioni del volume uscite a intervalli di vent'anni (1946 Antonioli, 1966 Aldo Martello, 1986 Giunti) non vi sono molte differenze sostanziali e la disposizione delle due componenti non varia molto. Nella prima versione la copertina e l'impaginazione erano dell'architetto Erberto Carboni e i disegni incisi su legno da Giuseppe Molteni. Nella seconda versione la copertina riporta un disegno dei due autori che verrà poi ripresa nella sovracopertina della terza edizione.

Le illustrazioni delle pipe intervallano in maniera irregolare il trattato che si compone di quattordici capitoli, più un'introduzione e un commiato. In tutte le versioni i disegni sono accompagnati da corpose didascalie, nella prima e nella terza i disegni e le didascalie si trovano all'interno di una cornice, una doppia linea alla Bodoni – gialla nella prima, rossa nella terza e totalmente assente nella seconda – che impreziosisce il volume oltre a stabilire una demarcazione tra le illustrazioni e la narrazione.¹ Inoltre le prime parole della didascalia in carattere maiuscolo formano il titolo della didascalia che diventa quasi un microracconto.

Le quarantatré illustrazioni – a metà, a tutta o a doppia pagina – non seguono pedissequamente l'argomentazione dei capitoli e non corrispondono strettamente al contenuto della narrazione nella quale sono inserite.² Non si tratta del corredo di un testo scientifico o specialistico per collezionisti, teso a mostrare in modo esauriente la varietà delle specie o la particolarità del funzionamento dei singoli esemplari descritti nel trattato. Le illustrazioni riguardano casualmente esemplari curiosi o rarità, elementi del meccanismo interno o figure scolpite sulle pipe, senza alcuna pretesa di esaurire l'argomento o di documentare ogni specie esistente.

Allo stesso modo vanno considerate le didascalie che, riferite direttamente alle illustrazioni, non si ricollegano alla narrazione, semmai ne costituiscono divagazioni che utilizzano lo stesso stile occasionale. Pertanto i rinvii intermediari dalle immagini alle parole dentro la cornice, come quelli tra narrazione principale e illustrazioni seppure a distanza

lie, in EAD., *Dino Bugzati. Catalogo dell'opera pittorica*, Gorizia, Edizioni della Laguna, 2006, pp. 26-31: 27: «il termine didascalia, nell'accezione di testo esplicativo o descrittivo, non è del tutto appropriato, perché i testi buzzatiani non spiegano, non sciolgono il significato dell'immagine, semmai lo ampliano, fanno da cassa di risonanza, e lo complicano».

¹ Nelle tre edizioni le illustrazioni non occupano sempre la stessa collocazione. Per esempio nella prima edizione le immagini a tutta pagina si trovano in apertura di ciascun capitolo, mentre nella terza sono distribuite casualmente e sono su pagine dal fondo grigio.

² I due disegni della pipa di schiuma Capitano Warrant, sezione e aspetto esterno, sono nello stesso capitolo sesto dove se ne ritrova la classificazione. Ma si tratta di un'eccezione.

di alcune pagine, non sono mai banali indicazioni del nome delle pipe o informazioni tecniche. Le didascalie non sono semplicemente un supplemento informativo o descrittivo coordinato ai disegni, a loro volta subordinati alla narrazione principale, come sarebbe ovvio aspettarsi in un qualsiasi manuale. Esse sono invece una sorta di spiegazione o un commento delle immagini, in quanto raccontano soprattutto l'eccezionalità dell'esemplare raffigurato o di un suo tratto peculiare, il contesto particolare dell'osservazione dei due autori oppure gli ulteriori episodi da questi richiamati. Nonostante gli autori dell'opera siano entrambi coautori degli episodi raccontati e delle didascalie e ci sia tra queste parti un'analogia di stile, si nota infatti una completa indipendenza e autonomia tra le due narrazioni, come se si trattasse di due testi paralleli e non sempre complementari.

Il testo dei singoli capitoli è introdotto da un titolo accompagnato da un esergo, motto o citazione da classici latini, italiani, francesi e tedeschi. Ogni capitolo inizia con un capolettera che ne illustra il tema o il personaggio principale. In effetti nonostante i titoli dei capitoli illustrano una singola varietà di pipe, seppure non indicate con nomi tecnici, la narrazione in prima persona plurale o in forma impersonale si diverte a ricostruire le situazioni attraverso le quali i due autori sono venuti a conoscenza degli esemplari e delle loro qualità. Gli episodi divertenti raccontati generalmente all'inizio del capitolo stemperano la tipica tediosità del manuale e rendono interessante l'argomento anche per un pubblico non specialistico.

Per catturare completamente l'attenzione del lettore gli autori sono ben consapevoli di dover divulgare la loro erudita conoscenza attraverso la narrazione di episodi assai curiosi e pertanto dichiarano la necessità di mescolare la scienza alla finzione:

come il docente in matematiche, all'inizio della lezione, per placare la scolaresca insospettita e poterla impunemente sottoporre al travaglio delle radici cubiche, estraee dalle saccocce confetture e le getta tra i banchi, così noi abbiamo tratto dai registri il salace fatterello del Protomedico nella speranza che Voi ne siate trascinati a leggere pure le righe che seguono, assai più intessute di Scienza.¹

Inoltre per coinvolgere maggiormente il pubblico, i due autori fanno spesso ricorso a inviti, preghiere o interrogativi rivolti direttamente al lettore.

In realtà si tratta di una serie di episodi intorno a esemplari o varietà di pipe, di cui gli autori si dicono testimoni, confidenti di racconti

¹ D. BUZZATI, E. RAMAZZOTTI, *Il libro delle pipe*, cit., p. 90.

o conoscitori di leggende. Nella narrazione appaiono personaggi inventati ma anche noti e seminoti perché parzialmente trasformati, si ricostruiscono contesti che alludono al sapere scientifico piuttosto che alle leggende e alle credenze popolari o anche alla più ristretta cerchia familiare.

Oggetto dell'opera dichiarato nella premessa sono le pipe intese come «esimia manifestazione del regno delle cose inanimate», trattate attraverso i racconti dei poeti, le leggende, gli aneddoti e con un linguaggio forbito tipico dell'Ottocento. Le «due parole alla gentile lettrice e al cortese lettore» servono a raccontare l'antefatto che ha avviato la scrittura, l'uso inadeguato della pipa da parte di un personaggio illustre e a dimostrare la necessità di «un trattato di natura tecnica e precedenti insigni» per ampliarne la conoscenza e migliorare l'utilizzazione da parte del lettore, per fare in modo di: «scegliere pipe adatte ai vari ambienti: Pipe da Reggio, da Equitazione, da Biblioteca, da Famiglia, da Caccia e via dicendo».¹

L'oggetto della trattazione muove dalla più stringente necessità di colmare un vuoto nella trattatistica di genere e dall'amara constatazione della degenerazione moderna delle pipe, ormai costruite prendendo spunto dagli oggetti di moda per trasformarsi completamente e non essere più riconosciute come tali: «ormai, e lo diciamo con vero sconforto, in fatto di costruir Pipe balorde, e diremmo quasi scostumate, si è raggiunta ogni possibile sfrenatezza».² I due autori hanno il preciso intento di documentare le pipe «quali sono e non già quali saranno o potrebbero essere in un mondo diverso».³ Alla fine però il manuale diventa un'occasione per commentare i costumi sociali del tempo e la pipa si riconfigura come un argomento di attualità. Nel commiato infatti i due autori salutano il lettore non prima di avere svelato l'importanza del senso sociale delle pipe racchiuso nelle sette massime del barone Oscar de Watteville e riassunte nel motto: «dimmi come fumi e ti dirò chi sei».⁴

Le osservazioni sulle varietà delle pipe si ripetono nei capitoli annullando la sistematicità e l'argomentazione tipica della trattazione tecnico-scientifica, così come i criteri di classificazione risultano poco rigorosi. Infatti accanto alla descrizione di usi specifici e tecniche di

¹ Ivi, p. 7.

² Ivi, p. 69: «ogni diporto nell'epoca della sua massima voga procurò spunti ai tentativi di questi mercantucci da trivio [...] noi condanniamo severamente queste profanazioni, al di sopra di ogni spirito confessionale».

³ Ivi, p. 92.

⁴ Ivi, p. 120. Oscar de Watteville è l'autore della prefazione al volume di S. BLONDEL, *Le tabac: le livre des fumeurs et des priseurs*, Paris, Henri Laurens, 1891.

funzionamento il trattato enumera molte varietà di pipe utilizzando contemporaneamente e/o alternativamente diversi elementi: materiali, forme, decorazioni, tecniche di costruzione o usi in società.

Per esempio la grande differenza tra le pipe in radica e in schiuma viene sottoposta a ulteriori classificazioni che non utilizzano un unico criterio di pertinenza. Basta citare le sottocategorie delle pipe di schiuma: «pipe polite (diritte e ricurve), pipe scolpite, pipe a caminetto indipendente, pipe a camera di raffreddamento, pipe protette, pipe colorate ad arte, pipe commemorative»¹ per evidenziare come il supposto criterio di classificazione risulti aleatorio. Anche le pipe in radica avevano avuto un'originale suddivisione in pipa germanica, anglosassone o «diritte o ricurve».² Allo stesso modo per le pipe in maiolica e in porcellana: classiche, a loro volta distinte in base alla regione in germaniche o tirolesi, e di fantasia, suddivise invece in base ai disegni e alla materia utilizzata.³

L'idea di presentare e descrivere tutte le varietà di pipe in base ai più diversi criteri di classificazione permette di ascrivere l'opera non al genere del manuale ma a quello del catalogo, dove è essenziale la funzione descrittiva dei singoli esemplari, tutti eccezionali. Con un puro gioco di fantasia le descrizioni e le illustrazioni delle pipe trasfigurano completamente l'oggetto reale, che prende addirittura le sembianze di piante o animali, quasi a comporre un fantastico bestiario o floralio.

Il culmine della contaminazione tra discorso scientifico e finzionale è dato dal caso specifico delle «pipe fantasime» che occupa l'intero capitolo quattordicesimo, quasi alla fine della trattazione, quando si raggiunge l'apoteosi del discorso divulgativo e dissacrante. Il capitolo si apre con un esergo dagli *Elisir del diavolo* di E.T.A. Hoffmann: «In der Nacht von dritten auf den vierten September des Jahres 17... hat sich viel Wunderbares in unsers Kloster ereignet».⁴ La narrazione riporta prima la leggenda di un anacoreta dei Balcani, poi quella dei monaci del Pireo e infine la testimonianza dei due autori che, in un vagone del treno, hanno visto per la prima volta apparire il fantasma inafferrabile di una pipa. La trattazione s'interroga dunque sulle spiegazioni della natura e delle cause di tali fenomeni prodotti dalla conoscenza collettiva. Gli autori riportano quindi le tre spiegazioni, letterarie, psicolo-

¹ D. BUZZATI, E. RAMAZZOTTI, *Il libro delle pipe*, cit., p. 37.

² Ivi, p. 77. Le due tavole alle pp. 70-71 illustrano ulteriori modelli classici di pipe in radica non citate nel capitolo: «pipa per corsari, pipa da boschi ed acquitrinii, pipa norvegese e pei monti, pipa ricurva, pipa diritta, pipa detta impropriamente "a bocchetta", pipa ad oriuolo, la Beccaccia, testa di maliarda, pipa da bagordi, pipa per skiatori, cofanetto con pipa per adulti, pipa tirolese in radica».

³ Ivi, p. 85 e sgg.

⁴ Ivi, p. 99.

giche e scientifiche – il doppio, il desiderio rimosso, le impronte sulle onde elettrostatiche – che erano state proposte fino a quel momento e, ritenendole tutte insufficienti, espongono la propria teoria: le pipe fantasime sono le anime delle pipe suicide. Si tratta di pipe «quasi umane nel sentire» per le quali «è ammissibile un'esistenza immateriale, sotto forma di eteree fantasime».¹ Una volta ammessa la natura animata, il gioco si sposta sui motivi psicologici del loro suicidio:

trascuratezza da parte del proprietario solo in Pipe ipersensibili o pessimiste, che non hanno costanza di creder in un migliore avvenire; annerimento difettoso, che mortifica la vanità quasi femminile delle creature; tabacco che non vada loro a genio o anche il cangiar troppo sovente qualità di tabacco, il che pare sovraeccitarle; sentimento di razza. Vi furon casi di Pipe in candida schiuma, che fumate da negri si spezzarono; nelle Pipe figurate (per quanto non si possa parlare di completo suicidio) specialmente nelle figurazioni di caccia, lo sforzo dei cani e dei cacciatori scolpiti, tendenti a raggiungere il lupo, o il cignale, o la selvaggina in genere, può provocare screpolature, anche di una certa gravità.²

Le pipe acquisiscono così oltre ai tratti antropomorfi della forma esteriore quelli umanizzanti e profondi dell'interiorità femminile.³ L'illustrazione della pipa suicida esprime con chiarezza il carattere sessuale dell'oggetto.

Già la collezione di pipe del cognato ingegnere si doveva alla convinzione e alla fantasia che questi oggetti posseggano un'anima, che permetta loro di parlare, spostarsi e cambiare umore, come viene raccontato successivamente dallo stesso Buzzati in occasione della mostra della collezione di pipe del cognato nel 1962.⁴

La scelta delle pipe diventa dunque un pretesto per parlare d'altro, per raccontare le più strane storie, giocando con argomenti spesso molto distanti tra loro, dalle questioni sessuali a quelle religiose, dalle scoperte scientifiche alla vita nella preistoria. *Il libro delle pipe* si propone dunque come una *Weltanschauung* che sceglie come sua prospettiva di osservazione quell'oggetto che sarebbe diventato il simbolo delle difficoltà della rappresentazione verbale e visiva nell'epoca contempo-

¹ Ivi, p.105.

² *Ibid.*

³ I. CROTTI, *Dino Buzzati*, cit., p. 52: Buzzati «applica alle pipe procedimenti antropomorfizzanti in un crescendo significativo».

⁴ Buzzati in quell'occasione scrive: «ma oggi le mie pipe non si lamentano più, non sussurrano più, non si muovono più, si direbbe che la loro anima è fuggita. Così avviene infatti nella vita: molte cose meravigliose accadono quando siamo giovani e poi, correndo gli anni, sembrano stancarsi, via via si fanno più rare, un bel giorno non succederanno più e allora l'uomo si guarderà intorno, enormemente solo».

reana, nella contesa tra René Magritte e Michel Foucault tra il 1926 e il 1968.¹ L'affermazione *Ceci n'est pas une pipe*, dipinta nei due quadri di Magritte e titolo del saggio teorico di Foucault, simbolo dell'iconotestualità per eccellenza, potrebbe costituire un esercizio a commento dell'opera di Buzzati e Ramazzotti. Si potrebbe dire con un'affermazione apodittica (anche qui con una minima trasformazione, al plurale): queste non sono pipe!

3. QUASI UNA FIABA

La storia degli *Orsi* viene prima disegnata e raccontata alle nipotine e poi trascritta. Pubblicata prima a puntate sul «Corriere dei piccoli», in due serie a distanza di alcune settimane (1945, nn. 1-7 e nn. 14-17) e con due diversi titoli *La famosa invasione degli orsi* e *Vecchi orsi addio!*, verrà infine raccolta in un unico volume con il titolo *La famosa invasione degli orsi in Sicilia* (Milano, Rizzoli, 1945). Nel 1948 la rivista americana «Life» dedicherà alla fiaba di Buzzati un servizio con alcune tavole a colori, definendola «un'opera meravigliosa per tutte le età».²

Nella genesi dell'opera sono le immagini disegnate per intrattenere le nipotine a precedere e a dare l'avvio al racconto in famiglia, mentre nella composizione grafica del volume il racconto include le tavole a colori che prendono il posto delle consuete illustrazioni di un libro per bambini, invertendo così l'importanza degli elementi. Infatti se nei disegni per le nipotine il disegno occupa l'intera pagina e lo spazio riservato al testo verbale consiste in un riquadro che contiene la spiegazione del disegno, nella versione pubblicata a puntate sul «Corriere dei piccoli», una grande tavola a colori campeggia in alto nella prima pagina e un testo verbale, diviso in colonne e intervallato da piccoli disegni, racconta la storia. Nel volume la composizione iconotestuale è molto più complessa considerato che riprende quasi tutti gli elementi delle due versioni precedenti.

I dodici capitoli della storia, che riunisce le due serie del «Corrierino» facendone un'unità narrativa, sono preceduti da tre cornici iconotestuali: l'antefatto, i personaggi e le scene. L'antefatto consiste in una pagina con un disegno a colori, dalla forma ovale e senza linea di contorno, che sembra mimare la vista attraverso un cannocchiale, e una lunga didascalia che descrive il disegno e presenta l'antefatto della storia: il rapimento di Tonio, figlio del re degli orsi Leonzio, avvenuto tra le montagne siciliane a opera di due cacciatori. Come in qualsiasi fiaba

¹ *Ceci n'est pas une pipe* è il titolo di un'opera di M. FOUCAULT («Les Cahiers du Chemin», 1, 1968) che commenta due opere di R. MAGRITTE, *La trahison des images*, 1929 e *Les deux mystères*, 1966.

² Cfr. *The Bears' Invasion of Sicily*, «LIFE», 9 agosto 1948.

che si rispetti il rapimento che ha dato inizio alla storia è avvenuto «nel tempo dei tempi» e ambientato in un altrove. Qui il luogo scelto sono le montagne della Sicilia, terra del mito e per questo avvolta dal mistero, assai distante geograficamente e morfologicamente dalle montagne bellunesi ma disegnate alla stessa maniera delle cime dolomitiche presenti in molte pitture buzzatiane.¹

La cornice dedicata ai personaggi è anche questa iconotestuale perché introduce i singoli personaggi, quelli che interverranno nella storia e anche quelli che meriterebbero di comparire in una fiaba (per esempio il lupo mannaro tra i tre mostri), attraverso una breve presentazione verbale, quasi come in una *pièce* teatrale, e una sagoma monocromatica della testa o dell'intera figura. Ciò viene fatto rivolgendosi direttamente ai lettori per richiamarne l'attenzione e farli partecipare alla storia attraverso domande e interrogativi che alimentano la curiosità per lo svolgimento della narrazione.

L'ultima cornice è apparentemente soltanto verbale, ma in realtà è un iconotesto *in absentia* perché fatto di sole descrizioni che riescono a far vedere le ambientazioni delle diverse scene. Si tratta di una storia raccontata attraverso i cambiamenti paesaggistici, dalle alte montagne della Sicilia, ormai scomparse, fino all'ingresso nella capitale dell'isola. La presentazione delle scene si conclude con un interrogativo, espresso alla prima persona plurale e rivolto ai lettori e retoricamente anche al narratore della storia: «Non torneremo mai più alle nostre vecchie montagne?» in cui si concentra il tema centrale della storia, la nostalgia per le montagne e il ritorno impossibile in un tempo e in luogo ormai inesistenti perché appartenenti a un passato che non esiste più, all'età dell'oro dell'infanzia, dove regna una natura incontaminata e una morale incorrotta.

La storia raccontata nei dodici capitoli trasforma la versione pubblicata sul «Corriere dei piccoli», che presentava i diversi personaggi

¹ Carnazzi sostiene che «lo scenario è trasportato in una sia pur altrettanto favolosa Sicilia, anch'essa immersa in un'indeterminata preistoria, ma più familiarmente connotata» e «si avverte peraltro che la dislocazione geografica, come in ogni favola che si rispetti, non ha grande rilievo nello sviluppo della narrazione»: G. CARNAZZI, *Introduzione*, cit., p. 1486. La Sicilia è in realtà declinata da Buzzati negli *Orsi* secondo numerosi attributi verosimili: la terra del mito e della favola (conosciuta come terra di briganti o la terra «dove fioriscono i limoni»), la terra dell'altrove (nell'opposizione Nord-Sud), ma anche la terra vissuta, il luogo delle sue spedizioni per mare (che hanno fatto più volte sosta a Messina), il luogo delle montagne veramente pericolose (è la terra del più pericoloso vulcano) e anche la terra esotica dove crescono le piante tropicali (sic!). È inoltre terra di conquista, come insegna la storia recente e quella più lontana (e anche quella degli *Orsi*), è un paesaggio disegnato attraverso le sue montagne, il vulcano e il mare (come si vede nelle tavole), è la terra ormai inesistente (come si legge nelle Scene) e talmente lontana da proiettarvi qualunque storia, qualunque narrazione.

solo quando entravano in azione a ogni nuova avventura, ambientata in Maremma e narrata come un racconto di un racconto, tramandato oralmente da generazioni, come si leggeva nell'*incipit*. Nel volume invece l'avvenire della storia è riservato alle parole di commiato, quando Buzzati affida alle montagne la memoria della narrazione nel regno degli orsi: «Cosa fecero gli orsi del loro antico regno? Segreti sono, custoditi per l'eternità dalle montagne»¹ e alla scultura in rovina la memoria della narrazione nel regno degli uomini: «a ricordare gli orsi tra noi soltanto il monumento incompiuto, con la testa costruita a metà, a dominare i tetti della capitale».² I resti della statua di Leonzio, versione umana e artificiale delle montagne, costituiscono l'occasione per ricominciare a narrare la storia. Ancora una volta alla tradizione orale Buzzati demanda la possibilità di continuare a ripetere la storia per l'eternità: «Non lo sa signore? Sono i resti di un'antica statua. Vede? Nel tempo dei tempi... e comincio a raccontare».³

Nel volume ogni capitolo è preceduto da una pagina con un disegno in bianco e nero che anticipa l'elemento chiave del racconto delle pagine successive, sia esso la situazione, il personaggio o l'ambientazione. All'interno dei capitoli invece il testo verbale è intervallato da una pagina con una tavola a colori nella parte alta e una didascalia in quella bassa.⁴ Generalmente ogni capitolo ha una sola tavola a colori, a eccezione dei capitoli settimo, nono e decimo che ne contengono due ciascuno. Il testo verbale fa continui riferimenti alla tavola a colori e alla scena disegnata fornendo spiegazioni ulteriori o chiedendo ai lettori di soffermarsi su alcuni elementi marginali ma non secondari della scena, in modo da rendere partecipata la lettura.⁵ Anche la didascalia o il micro-racconto posto nella parte inferiore della pagina in alcuni casi descrive o riassume la scena disegnata, in altri casi anticipa lo svolgimento della storia e il disegno successivo⁶ o pone interrogativi o spunti di riflessio-

¹ D. BUZZATI, *La famosa invasione degli orsi in Sicilia*, Milano, Mondadori, 2000, p. 113.

² *Ibid.*

³ *Ivi*, p. 114.

⁴ Nelle collane per ragazzi l'editore Mondadori ha ripresentato la didascalia delle tavole, con un riquadro preceduto dalla dicitura «Spiega:», come nei disegni fatti da Buzzati per le nipotine.

⁵ Riporto qui soltanto due esempi: capitolo I, p. 20: «La battaglia va osservata nella tavola colorata./Gli orsi dall'alto il Granduca dal basso/incomincia lo sconquasso»; capitolo V, p. 53: «e allora perché nel disegno, che certo corrisponde al vero, si vedono invece gli orsi arrivare al ciglio dei muraglioni e qualcuno perfino in cima ai tetti della fortezza, più alti ancora dei soldati granducali? Perché nel disegno sembra che gli orsi stiano per vincere? Perché dunque questo scherzo?».

⁶ Cfr. capitolo decimo, p. 97: «laggiù a destra compaiono di corsa alcuni pescatori spaventati che certo portano una brutta notizia»; capitolo undicesimo, p. 105: «Ma la perfidia di Salnitro – vedrete! – getta il popolo giubilante nel lutto e nella tragedia».

ne sulle vicende.¹ Le lunghe didascalie vengono riprese integralmente in una sorta di indice finale che permette, a suo modo, di riassumere tutta la storia.²

Nell'edizione in volume le illustrazioni intervallano regolarmente la narrazione, sia nel caso dei disegni in bianco e nero nei frontespizi o in quelli monocromatici a conclusione dei vari capitoli, sia in quello delle tavole a colori che ne riassumono le scene principali, sia ancora per i disegni monocromatici, in nero o in rosso, ai margini delle didascalie, a rimarcare l'intervento dei personaggi già presentati nella premessa.

La struttura complessa delle componenti visive e verbali non permette di catalogare l'opera come una semplice fiaba illustrata per bambini, dove l'illustrazione è semplicemente un *escamotage* per mantenere l'attenzione del lettore o sollecitare la sua fantasia, ripetendo la vicenda attraverso un'altra sostanza dell'espressione.³ Il disegno non è un semplice ausilio della narrazione verbale, considerato che molte informazioni necessarie alla storia, così pure come alcuni personaggi, sono presenti solo nelle immagini. Inoltre la didascalia delle tavole che dovrebbe fungere da mediatore, indicando semplicemente gli elementi centrali dell'immagine e quindi orientando l'osservazione del lettore, in realtà oltrepassa la descrizione della figura e si salda al racconto permettendo di completare la lettura della vicenda. Diventa così elemento indispensabile e complementare al racconto verbale. Inoltre i rinvii intermediari tra racconto, didascalie e tavole a colori sono complessi e non sempre unidirezionali.⁴ Si potrebbe allora dire che le due componenti collaborano alla narrazione complessiva e permettono, pari grado, la sua comprensione.

Anche analizzando la sola componente verbale l'opera è un'imitazione di generi differenti. Ha una vocazione dichiaratamente fiabesca perché i personaggi sono orsi antropomorfizzati che assumono però nel corso della storia tutte le peggiori caratteristiche degli umani. La funzione moraleggiante della favola, richiamata nel capitolo decimo

¹ Cfr. capitolo terzo, p. 37: «poteva egli immaginare che tutto si concludesse in festa con musiche, canti, valzer e minuetti, tra le fatiscanti ruine?»; capitolo nono, p. 87: «chi è stato ad assalire nottetempo la Grande Banca Universale e a rubare il tesoro? Il ciambellano Salnitro insinua che il colpo è stato eseguito dagli uomini su istigazione del mago. Ma potrebbe darsi che non sia stato propriamente così».

² La stessa modalità compositiva, ma con funzioni assolutamente diverse, si ritrova nei cataloghi di pittura di Buzzati che riportavano le didascalie alla fine del volume e non accanto alla riproduzione dell'immagine.

³ Cfr. HAMELIN, *Ad occhi aperti. Leggere l'albo illustrato*, Roma, Donzelli, 2012; C. LEPRI, *Infanzia e linguaggi narrativi in Dino Buzzati*, «Studi sulla formazione», 2, 2013, pp. 131-147.

⁴ Cfr. i rinvii dalla narrazione alle tavole e viceversa nei capitoli primo, secondo e quinto.

ed esplicita nelle due conclusioni, la festa dopo il ritrovamento di Tonio e il ritorno alle montagne originarie dopo la morte del re Leonzio, immette gli orsi in un circuito di naturalezza-corrruzione-purificazione che ripete ancora una volta il connubio montagna-vita reale, così caro al Buzzati dei primi racconti e romanzi¹. *La famosa invasione* non è esente nemmeno da elementi tipici del fantastico, come l'evocazione dei fantasmi (cfr. capitolo ottavo) e gli slittamenti di soglie tra il racconto del reale e dell'irreale (cfr. i misteri del furto della bacchetta magica, l'episodio del parco delle Globigerine e del palazzo sparito, o quello del saccheggio in banca). Nell'episodio della Banca per esempio l'oggetto mediatore non risolve l'enigma né in modo naturale né sovranaturale:

Per tutta la notte non poté prendere sonno. Tormentose domande gli si affacciavano turbinosamente al cervello:/ il mago aveva mentito?/ Ma come mai anche lui, Leonzio, aveva scorto il palazzo al di là delle piante?/ Ma come aveva fatto il palazzo a sparire poi improvvisamente? Che fosse un palazzo incantato?/ Ma chi poteva fare incantesimi se non il mago?/ Ma al mago non avevano rubato la bacchetta?/ Chi allora poteva fare stregonerie se non il ladro?/ E come mai Salnitro in quella solitaria casupola?/ E come spiegare quegli strani odori di arrosto e di vino?/ Che Salnitro fosse implicato nella losca faccenda?/ Ma l'indignazione di Leonzio toccò il colmo quando all'alba gli venero ad annunciare il terzo fatto misterioso.²

Secondo Stefano Lazzarin negli *Orsi* la fiaba riesce dove il fantastico fallisce, nell'inversione del tempo, nel cosiddetto ritorno all'età dell'oro: se il fantastico non si può più dare nel Novecento, il fiabesco può aprire le porte al paradiso perduto.³

Fiaba d'autore, favola moraleggiante o racconto di fantasmi? Tutti e tre formano l'intrecciato canovaccio del racconto di Buzzati pensato inizialmente per il pubblico molto ristretto e familiare delle nipotine e poi adattato per la pubblicazione in un giornale specializzato per piccoli lettori e infine anche in volume con un pubblico sempre meno circoscritto e, secondo l'interpretazione di Maria Truglio, formato contemporaneamente da bambini e adulti, grazie all'uso di una voce narrante duale.⁴

¹ Cfr. S. LAZZARIN, *Un livre pour les enfants et pour les adultes: "La famosa invasione degli orsi in Sicilia" (1945) de Dino Buzzati*, «Transalpina», 14, 2011, pp. 67-83.

² D. BUZZATI, *La famosa invasione degli orsi in Sicilia*, cit., p. 84 e sgg.

³ Ivi, p. 83.

⁴ Cfr. M. TRUGLIO, *Dino Buzzati's La famosa invasione degli orsi in Sicilia and the Possibilities of Children's Literature*, «California Italian Studies», 2, 2011, <http://www.escholarship.org/uc/item/1963d93x>

Nella tradizione della letteratura per l'infanzia la narrazione è infarcita di filastrocche e poesie, cantilene, formule magiche e indovinelli, grazie alle quali riesce a mantenere sempre desta l'attenzione del pubblico infantile. Come sostiene Lazzarin attraverso questi strumenti Buzzati riesce a restituire l'oralità della narrazione e il suo ritmo, e a fondare una visione paternalistica di un narratore onnisciente che continuamente mette alla prova il suo lettore.¹

Il tono è quello fiabesco, ironico e divertente, anche se non sono mancate le riletture in chiave surrealista² o politica.³ Secondo quanto dichiarato dallo stesso autore una tavola venne ritirata e sostituita dal «Corriere dei piccoli» perché poteva dare adito a interpretazioni politicizzate del racconto. Si tratta della parodia dell'invasione dei russi o dello sbarco degli alleati in Sicilia nella veste di «rustici orsi»? I cinghiali da guerra di Molfetta mimano i dirigibili o le armi atomiche? Il Granduca può essere riletto come un dittatore nazista? È possibile ritrovare analogie tra la corruzione degli orsi e la borghesia italiana, facile preda di lussi e agiato benessere, nell'epoca fascista?

Nel testo verbale si ritrovano anche riflessioni esistenziali e temi buzzatiani come l'angoscia del vivere o l'inesorabilità del tempo. Basta rileggere l'elemento di raccordo, inventato per legare le due storie, per constatare la profondità della narrazione: «Ahimè così è la vita. Noi si immagina / Di avere tempo. Se ci si è attardati / Non ci si bada. Poi si volta pagina / già a tredici anni son passati!»⁴. Gli episodi dei dodici capitoli inanellano le avventure degli orsi in un doppio svolgimento della storia, che ha origine dalle due serie sul «Corrierino».⁵ Una prima storia si era conclusa nel capitolo settimo con la festa collettiva in seguito al ritrovamento dell'orso Tonio, figlio del re Leonzio, e una ripresa della vicenda dopo tredici anni si concluderà con la morte del re e il ritorno degli orsi sulle care e amate montagne come sottolineato nelle ultime parole del re: «Tornate alle montagne».⁶

¹ *Ibid.*

² A. DONAT-CATTIN, *Esopo della nostra contingenza*, in G. BARBIELLINI AMIDEI et alii, *Dino Buzzati. Un caso a parte*, cit., p. 56: «Non dimentichiamo che già con "La famosa invasione degli orsi in Sicilia" Buzzati ha regalato a tutti noi, magari involontariamente, il primo sillabario illustrato del surreale, e l'offerta va tenuta nel debito conto».

³ Cfr. U. FRACASSA, *Sconfinamenti d'autore. Episodi della letteratura giovanile tra gli scrittori italiani contemporanei*, Pisa, Giardini, 2002, p. 26 e sgg.

⁴ D. BUZZATI, *La famosa invasione degli orsi in Sicilia*, cit., p. 75.

⁵ Carnazzi sottolinea come sia diversa anche la distribuzione della materia nelle due edizioni «muta l'articolazione dei capitoli, che non corrisponde a quella delle puntate» e che in complesso sembra che la «revisione miri a un alleggerimento ironico della materia, e accentui certe coloriture umoristiche» G. CARNAZZI, *Introduzione*, cit., p. 1486.

⁶ La morale del racconto è esplicitata nelle ultime parole di commiato del re Leonzio: «La-

All'interno di una storia della letteratura dell'infanzia gli *Orsi* costituiscono una trasformazione importante, come sostiene Truglio, perché invertono i tre criteri di costituzione della letteratura per l'infanzia: la topografia dei luoghi della fiaba, la caratteristica del re, il pubblico infantile. Nel primo caso gli *Orsi* invertono la sovrapposizione della relazione della casa e dell'altrove con quella dell'età adulta e dell'infanzia, facendo della casa e dell'infanzia l'età dell'oro. Permettono inoltre di accostare le qualità del re ereditate nella forma patriarcale a quelle del leader, ovvero del soldato guerriero. In ultimo gli *Orsi* si rivolgono a un pubblico di bambini e ragazzi ma anche di adulti. Il racconto è dunque più che una semplice favola moraleggiante contro i pericoli della corruzione umana e più di un'allegoria che vede gli orsi come gli invasori alleati americani. È una trasformazione cruciale della letteratura italiana per l'infanzia. Una messa in crisi del genere a partire dai tre elementi fondamentali: luoghi, protagonista e pubblico.

In realtà una lettura della complessa struttura iconotestuale e dei generi imitati fa presumere che Buzzati voglia, sin dalla sua prima opera doppia pubblicata, giocare con le soglie mediali e dei generi codificati. Senza il continuo rinvio dalle immagini alle parole, dalla fiaba al racconto di fantasmi non si potrebbe valutare appieno l'originalità e l'importanza degli *Orsi* nella produzione buzzatiana e nella letteratura per l'infanzia del dopoguerra. Seguendo ancora l'interpretazione di Truglio si può sostenere che la soglia destinata a saltare è qui quella del racconto per ragazzi, un genere che dopo gli *Orsi* non potrà più esistere nella sua forma classica.

I giochi e i rimandi tra parole e immagini non rendono l'opera più facile, come sarebbe nel caso del libro illustrato, ma la rendono più complessa e fruibile in modo diverso, secondo differenti livelli di ironia. Il regime ludico della narrazione fiabesca diventa serio se riletto come una satira dei tempi, quasi un pamphlet politico e una caricatura degli uomini trasformati in orsi. In questa prospettiva l'iconotesto è una via di fuga di fronte ai molti interrogativi politici e d'attualità che Buzzati viveva quotidianamente. La complessa struttura iconotestuale confon-

sciate questa città dove avete trovato la ricchezza, ma non la pace dell'animo. Toglietevi di dosso quei ridicoli vestitini. Buttate via l'oro. Gettate i cannoni, i fucili e tutte le diavolerie che gli uomini vi hanno insegnato. Tornate quelli che eravate prima. Come si viveva felici in quelle erme spelonche aperte ai venti, altro che in questi malinconici palazzi pieni di scarafaggi e di polvere! I funghi delle foreste e il miele selvatico vi parranno ancora il cibo più squisito. Oh, bevete ancora l'acqua pura delle sorgenti, non il vino che rovina la salute. Sarà triste staccarvi da tante belle cose, lo so, ma dopo vi sentirete più contenti, e diventerete anche più belli. Siamo ingrassati amici miei, ecco la verità, abbiamo messo su pancia»: D. BUZZATI, *La famosa invasione degli orsi in Sicilia*, cit., p. 110.

de le carte, ribalta continuamente i poli della conversazione tra adulti e bambini, tanto da riuscire, in modo ironico e con un gioco di sponda, a dislocare in elementi marginali e forse non del tutto evidenti gli interrogativi più scottanti. Uno fra tutti e sempre attuale: «Chi adesso comanderà il nostro popolo?».¹

4. NON SOLO FUMETTI, NON SOLO CANZONETTE

Nel terzo caso di opera doppia, *Poema a fumetti*, l'assoluta novità si trova dichiarata nel titolo, di per sé una doppia affermazione architettuale, tanto che Emilio Radius afferma:

Poema a fumetti non è soltanto un titolo azzeccato al momento conveniente: è una definizione delle arti estremamente volgarizzate, per la massa e di massa. Versione popolarissima e plebea di romanzo. Poema, romanzo, romanzo illustrato, fumetti: il cerchio si richiude.²

Buzzati riesce a saldare in un'opera il fumetto d'autore e la pop art, il *graphic novel* e le pratiche artistiche più popolari.³ *Poema a fumetti* diventa un collettore di immagini e la genesi dell'opera un vero e proprio laboratorio di sperimentazione.⁴

Del suo valore innovativo Buzzati era assolutamente certo, considerato che aveva confidato all'amico Vittorio Sereni, direttore editoriale di Mondadori: «non ridere di questo mio progetto, che può anche darsi non riesca a realizzare, ma l'idea mi appassiona e ho le idee ben chiare. Sono sicuro che sulla linea che ho in mente si possono fare delle cose nuovissime e poeticamente molto forti».⁵

Inoltre va ricordato che *Poema a fumetti*, riscrittura *underground* del mito di Orfeo ed Euridice, è rimasto nel cassetto per circa un anno prima di essere pubblicato perché l'autore non riteneva il pubblico e la critica ancora pronti per un'opera così innovativa e all'avanguardia: «Questo libro lo pubblicherai tra vent'anni, quando non ci sarò più... non è adatto a questi giorni! E poi, se uscisse metterei i critici in serio imbarazzo. Pertanto conservalo tu!».⁶ Con queste parole Buzzati re-

¹ Ivi, p. 109.

² E. RADIUS, *Leggendo i suoi quadri*, cit., p. 37.

³ M.E. ZUCCO, *Fonti iconografiche della pittura di Buzzati*, «Studi Buzzatiani», 2, 1997, pp. 34-71.

⁴ *Buzzati 1969: il laboratorio di Poema a fumetti*, catalogo della mostra (Belluno, 13 settembre -15 ottobre 2002), a cura di M. Ferrari, Milano, Mazzotta editore, 2002.

⁵ G. STRAZZERI, *Poema a fumetti e Arnoldo Mondadori*, in *Poema a fumetti di Dino Buzzati nella cultura degli anni '60 tra fumetto, fotografia e arti visive*, a cura di N. Giannetto, Milano, Mondadori, 2005, pp. 37-41: 41.

⁶ M. FERRARI, «Questo libro lo pubblicherai tra vent'anni...», in *Buzzati 1969: il laboratorio di Poema a fumetti*, cit., pp. 41-43: 41.

galò alla moglie Almerina le duecento chine, dal titolo *La dolce morte*, convinto che si trattasse di un'opera destinata a una circolazione ancora una volta soltanto familiare. Di fronte alle resistenze dell'amico di famiglia Arnoldo Mondadori, la moglie Almerina ebbe un'intuizione: «ma tu non sei fiero di stampare Topolino? Pensa a Topolino!».¹ Gli esperti editoriali del famoso fumetto accettarono l'opera che venne pubblicata con lo stesso procedimento di stampa, a patto che venisse realizzato a colori e con un nuovo titolo.

Sebbene la prima presentazione milanese del volume, il 12 dicembre 1969, non fu molto fortunata, considerato che andò deserta perché si sarebbe dovuta svolgere nelle stesse ore dell'attentato di Piazza Fontana, la prima edizione del volume fu esaurita in pochi giorni e in soli tre mesi se ne vendettero trentamila copie. Nello stesso anno Buzzati ricevette il premio Paese Sera per il miglior fumetto. Questo il commento di Cesare Zavattini: «UAG! Siamo lieti e orgogliosi di aver premiato Buzzati che ha genialmente arricchito le ipotesi del fumetto, il suo Orfi diventerà famoso come Charlie Brown, Mandrake, etc. AUGH!».² Nonostante questo fulminante decollo il libro venne ripubblicato negli Oscar solo nel 1991.

Come le due precedenti opere doppie anche questa ebbe una lunga genesi. L'avantesto della prima versione può essere documentato nei quaderni di Buzzati con numerosi abbozzi di immagini e una prima stesura dei testi. Le due arti nascono in fasi concrescenti, seppure episodicamente. In un'ulteriore definizione dell'opera Buzzati infatti rivela:

Né gioco, né scelta culturale. Semplicemente mi è venuta la voglia di esprimere il mio mondo fantastico (scusate la presuntuosa espressione) così come facevo da ragazzo, scrivendo e disegnando insieme.³

Le tavole a china regalate alla moglie sono duecentotredici, in bianco e nero, senza alcuna iscrizione. Successivamente il testo a mano o a macchina viene incollato dietro la tavola, il colore verrà aggiunto da Buzzati su richiesta dell'editore, il *lettering* verrà fatto da un professionista. Per realizzare il volume nel 1968 Buzzati, Rolly Marchi, Franco Gremignani scatteranno centinaia di fotografie mettendo in posa, come in un fotoromanzo, la moglie Almerina, il pittore Antonio Recalcati e gli amici che si erano prestati a collaborare. Le fotografie venivano

¹ *Ibid.*

² *Ivi*, p. 43.

³ Claudio Quarantotto intervista Dino Buzzati in *Pittura fantastica. Buzzati parla del suo Poema*, «Roma», 11 dicembre 1969, ora in *Buzzati 1969: il laboratorio di Poema a fumetti*, cit., p. 130.

proiettate in grandi dimensioni grazie a un episcopio e da lì ridisegnate o ricopiate su carta velina. Una tecnica molto moderna, quella della riutilizzo delle immagini presa in prestito dalla pop art americana:

Appropriarsi di un'immagine disegnata da un altro è proprio il modo di procedere di tutta la pittura pop americana, ad esempio... Lì non c'è un'immagine che abbiano inventata loro! Neanche una! È tutta roba presa da una pubblicità, da una fotografia, da una macchina...¹

Le altre immagini hanno fonti d'ispirazione sia interne all'opera buzzatiana, sia esterne. Queste ultime provengono da opere d'arte, illustrazioni, riviste, fumetti, film e sono state in gran parte ricostruite dagli storici dell'arte. Tra questi ultimi, Alessandro Del Puppo le ha suddivise in fonti dichiarate, documentabili e congetturali.² Le prime si ritrovano esplicitate nel ringraziamento posto all'inizio del volume, dove figurano i collaboratori dell'impresa, Recalcati, Gremignani, Runa Pfeiffer, e gli artisti ispiratori, da Dalí a Friedrich, da Fellini a Murnau, da Rackham a Greiner, da Bellmer a Busch, spesso citati nelle singole tavole con espliciti rimandi alle loro opere più famose. Sono ringraziati anche studiosi di medicina come Weimann e Prokop, architetti come Belgioioso, Peressutti e Rogers, o ancora modelle come Mme Féline o il primo fotografo del *fetish*, Irving Klaw. Con quest'opera Buzzati dimostra di essere un esperto conoscitore dell'industria culturale, capace di realizzare un grande cantiere di elaborazione di ogni genere di materiale visivo e al contempo di voler fare una summa della propria poetica e iconografia.

Poema è un'esemplare manifestazione della tradizione alta del fumetto inteso come letteratura disegnata³ o arte sequenziale.⁴ La struttura iconotestuale dell'opera capovolge gli schemi che Buzzati aveva fino a quel momento utilizzato nelle due opere doppie precedenti: il libro illustrato, sia quello di natura fattuale, come il manuale, sia quello di natura finzionale, come la fiaba per bambini. Le illustrazioni che, secondo la normativa dei due generi cui Buzzati si era precedentemente

¹ Y. PANAFIEU, *Dino Buzzati. Un autoritratto: dialoghi con Yves Panafieu*, Milano, Mondadori, 1973, pp. 172-173.

² A. DEL PUPPO, *Buzzati 1969: il "Poema" e la pittura*, in *Buzzati 1969: il laboratorio di Poema a fumetti*, cit., pp. 19-28; ID., *Il laboratorio di "Poema a fumetti" tra metafisica e surrealismo*, in *Poema a fumetti di Dino Buzzati nella cultura degli anni '60 tra fumetto, fotografia e arti visive*, cit., pp. 85-100.

³ D. PETITFAUX, H. PRATT, *De l'autre côté de Corto*, Bruxelles, Casterman, 1990; trad. it. *All'ombra di Corto*, Milano, Rizzoli, 1992.

⁴ W. EISNER, *Comics and sequential art*, Poorhouse Press, 1985; trad. it. *Fumetto e arte sequenziale*, Torino, Vittorio Pavesio Productions, 1997.

ispirato, avrebbero dovuto accompagnare l'argomentazione e la narrazione delle prime due opere doppie, diventano in *Poema* prioritarie considerato che le immagini ora fanno da sfondo alle parole della storia. Le tavole e le vignette del fumetto disegnano lo spazio utile dove il racconto verbale, nelle sue diverse voci, può trovare posto. Non esiste narrazione al di fuori dei disegni del fumetto. Le componenti visive e verbali sembrano raggiungere questa volta una completa parità di valore, legittimate dalle normative del genere fumetto e non solo grazie alle trasformazioni buzzatiane.

La parte verbale a sua volta è composta da poesia (versi e canzoni) e prosa (titoli delle parti e dei singoli racconti inclusi nella narrazione principale, didascalie delle vignette, dialoghi tra personaggi, descrizioni, riassunti). Le parole, rispettando generalmente le regole del genere, occupano spazi diversi all'interno della pagina. Sono collocate dentro porzioni di pagina bianca, riquadri, cornici, cartigli o balloon oppure sono sparse nel disegno ma sempre all'interno della cornice della tavola. Le didascalie in questo caso sono quelle tipiche del genere fumetto, relegate nella parte bassa o alta della tavola e delimitate da una linea di demarcazione, e servono a collegare le due immagini o a raccontare la storia con una voce narrante fuori campo.¹

La parte visiva è formata da tavole a pagina intera o suddivisa in vignette, da un minimo di due a un massimo di nove per tavola. Le immagini raffigurano i personaggi e i contesti nei quali si muovono, come per esempio gli sfondi creati ad hoc per quella scena, o sono evocative di opere d'arte ridisegnate, siano esse pitture o foto. Si ripetono elementi figurativi simbolici o motivi della pittura buzzatiana, tra i quali la giacca vuota e accasciata per indicare l'uomo o le donne nude sessualmente depotenziate. Alcuni elementi si ripetono nella stessa tavola per evidenziare un effetto di eco o di amplificazione narrativa (cfr. la tavola quadripartita che illustra il momento del dubbio di Orfi quando Eura attraversa il muro). Il disegno inoltre cambia stile per segnare i cambiamenti di livello narrativo che intervengono nella storia (cfr. la canzone dell'impiccato nella prima parte).

¹ G. GARGIULO, «C'eravamo tanto legati»: *Dark Side e iconismo delle pop-streghe tra Betty Page e Poema a fumetti*, in *Poema a fumetti di Dino Buzzati nella cultura degli anni '60 tra fumetto, fotografia e arti visive*, cit., pp. 59-73: 60: «usare il fumetto come punto di partenza e genere trasversale e strumentale, con uno statuto interno personalizzato. Le tavole più che inquadrature sequenziali sono dei disegni eterogenei che occupano l'intera pagina quando la didascalia è assente. I dialoghi, brevi anche senza il contorno del balloon, ne rispettano la posizione nel testo, mentre le didascalie, come una voce fuori campo che usa come sfondo le immagini, hanno la loro porzione di spazio grafico su fondo bianco, come il testo di un libro illustrato».

Il racconto buzzatiano del mito di Orfeo ed Euridice nella moderna Milano dei locali di musica *pop* trasforma notevolmente anche la conclusione della storia, quando Eura è costretta a non seguire Orfi nel mondo dei vivi perché non le è possibile uscire dal mondo dei morti. Il commento di Buzzati per una storia che non riesce più a essere raccontata come ci è stata tramandata dal mito è sintetizzato nella frase: «Povera favola di Orfeo».¹ Le soglie del fantastico che separano il mondo reale dall'irreale trasformano la conclusione della storia del mito e lo riscrivono nella cifra più amata da Buzzati, facendo comparire l'anello di Eura nelle mani di Orfi anche quando si ritrova nella via Saterna, all'uscita dal mondo dei morti o dal suo sogno.

Il racconto del mito è però compreso all'interno delle due cornici narrative che segnano l'inizio e la fine della storia con la frase tipicamente buzzatiana «in quel preciso momento». Nell'antefatto viene raccontata la situazione di esordio, sono presentati i protagonisti della storia, Orfi, un moderno cantautore/cantastorie che si esibisce al Polypus ed Eura, la donna amata dallo sguardo doppio e affascinante, infine il luogo dell'azione, una villa dove avvengono fatti strani, e l'argomento della storia, le donne streghe.² Nel commiato invece la storia si disperde nell'eternità tra le montagne, il deserto, la tormenta e le nubi.

La struttura iconotestuale è chiaramente quella del fumetto, in particolare di un *graphic novel*, un vero e proprio romanzo a fumetti, con la serietà, l'ampiezza e lo stile alto della narrazione. Ancora più del romanzo questo genere ibrido permette di inserire al proprio interno altre forme artistiche, i libri illustrati, la pittura, l'architettura, la fotografia, il fotoromanzo, il cinema,³ ma anche le arti popolari e le

¹ D. BUZZATI, *Poema a fumetti*, cit., p. 223.

² I. MONTANELLI, *L'ultimo Buzzati*, «Corriere della Sera», 15 novembre 1969, ora in *Buzzati 1969: il laboratorio di Poema a fumetti*, cit., p. 126: «fosse nato trecento anni fa, Buzzati sarebbe stato uno di quei cacciatori di streghe che bruciavano negli altri quelle che avevano in corpo. Oggi dopo il passaggio di Freud, per liberarsene gli basta rappresentarle. Ecco perché dipinge [...] ora capisco perché Buzzati è tanto affezionato al pennello. È la sua psicanalisi, la tenaglia che gli consente di afferrare il mostro che si porta annidato nelle viscere e di liberarsene».

³ E. RADIUS, *Leggendo i suoi quadri*, cit., pp. 33-34: «Uno dei progressi compiuti dal fumetto fu il primo piano, preso dalla cinematografia: col primo piano il fumetto è uscito dal mondo dell'infanzia e ha cominciato ad offrire sensazioni agli adulti. Visi staccati dalla scena, espressioni ferme come in posa. Anche figure che nascondono il resto del quadro, per lo più ragazze, splendide oche; ma anche magnifici giovanotti o fusti. Sostituiscono la letteratura popolare, si tuffano in un culto spensieratamente solare della bellezza e della forza; e si capisce subito, si orientano verso l'erotismo [...]. Non c'era mezzo di riproduzione che andasse escluso. Surrogati dell'arte della pittura, essi divenivano qualche cosa di meglio nelle sue mani. Il suo studio è da quel giorno un laboratorio bizzarro dove tutto viene utilizzato: dai primi manifesti pubblicitari alle riviste americane, dai disegni classici alle cartoline illustrate».

cosiddette minori, come per esempio i teloni dei cantastorie¹ o l'illustrazione erotica.²

Se l'ispirazione visiva è sicuramente la principale, e la più frequentata anche dalla critica, quella sonora è sicuramente la seconda, evocata dalla forma poema presente nel titolo e dal mondo delle canzonette richiamato dal mestiere di Orfi, ma anche da alcune pagine del testo che sono esplicitamente in versi e scritte quasi per essere accompagnate dalla musica.³ Le onomatopee sono numerose e i suoni, come il silenzio di certi ambienti, viene reso continuamente presente. Come sostiene Daniele Barbieri il genere che fa da sfondo a *Poema a fumetti* va ricercato nelle trasformazioni del primo termine del titolo più che nel secondo.⁴

La preoccupazione di Buzzati di mettere in imbarazzo i critici è plausibile, considerato che l'opera non rispetta strettamente un unico canone. Non solo poema, né solo fumetto. Non solo versi e canzoni, né soltanto fumetto d'autore o pop art.

Mentre il pubblico dimostrò di apprezzare l'opera, assolutamente al passo con i tempi, i primi ad essere disorientati furono appunto i critici che non riuscirono da quel momento a classificare Buzzati dentro nessuna delle categorie esistenti. Se nel caso delle mostre personali i critici letterari potevano far finta di non conoscere o dover apprezzare la pittura di Buzzati, con *Poema* tutti i critici, quelli letterari e quelli delle arti figurative, furono chiamati a esprimere un giudizio nei confronti di una nuova forma d'arte in Italia, il *graphic novel* (e la canzone popolare), e di una nuova produzione buzzatiana ormai definitivamente ibrida come *Poema a fumetti*. Da quel momento nessun critico avrebbe più potuto dimenticare, tralasciare o omettere che Buzzati era uno scrittore e un pittore insieme.

5. UN'EMBLEMATICA PITTURA VOTIVA

I miracoli di Val Morel potrebbero essere considerati una meta-narrazione, dove un racconto a cornice include altri trentanove micro-racconti

¹ M.E. ZUCCO, *Fonti iconografiche della pittura di Buzzati*, cit.

² Tra i ringraziamenti del volume: Mme Féline, una spogliarellista parigina degli anni Cinquanta, e Irving Klaw, un fotografo ed editore newyorkese specializzato nel genere erotico popolare. Cfr. R. RODA, *Nel labirinto di Poema a fumetti: un gioco interattivo ante-litteram*, in *Buzzati 1969: il laboratorio di Poema a fumetti*, cit., pp. 29-36.

³ La riscrittura buzzatiana non trascura l'attributo essenziale del mito di Orfeo e cioè la capacità di piegare al suo volere piante e animali al suono della propria musica. I racconti sulla "cara morte" che Orfi deve narrare per le anime dei morti, prima di ritrovare Eura, costituiscono la terza sezione dell'opera, dal titolo *Le canzoni di Orfi*.

⁴ D. BARBIERI, *I fumetti e il Poema, un'opera (quasi) in musica*, in *Poema a fumetti di Dino Buzzati nella cultura degli anni '60 tra fumetto, fotografia e arti visive*, cit., pp. 101-118.

illustrati dallo stesso autore,¹ oppure potrebbero essere analizzati come un catalogo di opere pittoriche corredate da corpose didascalie o ancora venire riletti come una moderna emblematica.² Dal punto di vista delle ambientazioni sono stati apprezzati come un omaggio alla terra di origine e una riscrittura antropologica, con immagini e parole, delle proprie tradizioni.³ Considerati nella loro carica eversiva sono uno ‘scherzo’, come amava definirli il suo autore,⁴ o in una lettura autobiografica il tentativo di mostrare, camuffandoli, i propri pensieri più intimi⁵ o di scongiurare la propria morte.⁶ In vista di una teoria dell’iconotesto potrebbero essere l’esempio di una poetica compensativa⁷ oppure assolvere alla funzione di *pastiche* del genere religioso dell’ex voto.

¹ Sull’importanza del paratesto cfr. M.-H. CASPAR, *A propos du paratexte buzzatien*, «Studi buzzatiani», 5, 2000, pp. 27-46: 27: «Si tratta di un testo o più esattamente di testi composti come microracconti ma la loro unità, la loro coerenza non si manifesta subito. E per questo il paratesto assume un ruolo essenziale».

² L’assimilazione alla forma dell’emblema non è condivisa da Zugni Tauro che per rinsaldare la logica interna nella successione delle tavole e soprattutto lo stretto legame tra i due elementi espressivi delle immagini e delle didascalie scrive: «le spiegazioni “a margine” di Buzzati non stanno all’immagine come il motto sta all’emblema, ma giocano una moderna e originale eco che non si può smontare»: A.P. ZUGNI TAURO, *L’affabulazione fantastica ne “I miracoli di Val Morel”*, in *Il Pianeta Buzzati*, a cura di N. Giannetto, Mondadori, Milano 1992, pp. 341-373: 342.

³ P. DALLA ROSA, *Geografia e onomastica de “I Miracoli di Valmorel”*, in *Dove qualcosa sfugge: lingue e luoghi di Buzzati*, «Quaderni del centro Buzzati», 3, 2004, pp. 101-111; EAD., *Lassù... laggiù... Il paesaggio veneto nella pagina di Dino Buzzati*, Venezia, Marsilio, 2013. Dalla Rosa individua il gioco toponomastico che fornisce l’ispirazione geografica dei *Miracoli*: nel racconto *Velocità della luce* «la Val Rita percorsa dalla ferroviaria d’invenzione (nello stesso periodo Buzzati stava ideando la Santa Rita delle tavole dei Miracoli di Val Morel) ha un corrispettivo toponomastico nel Monte Rite», *ivi*, p. 87.

⁴ E. POZZI, *Dino Buzzati a Radio Lugano: l’ultima intervista*, «Studi buzzatiani», 7, 2002, pp. 101-111: 108: «No, non c’era nessuna intenzione di imitare i classici ex voto: la mia intenzione è stata quella di farne di completamente ex novo, raccontando in ciascuno una storia, perlopiù di carattere fantastico e anche, diciamo la verità inverosimile. Quindi...non è il caso di prenderli sul serio questi ex voto, dal punto di vista cronistico!».

⁵ M.-H. CASPAR, *Les Miracles de Val Morel. Un bestiaire fantastique?*, «Cahiers Dino Buzzati», 3, 1979, pp. 139-172: 172: «allora se si considerano i *Miracoli* come la ricomparsa anarchica dei fantasmi e delle ossessioni dell’io inconscio, si comprende meglio l’uso sistematico della tecnica del brouillage in Buzzati. L’oscurità del testo, la sua ambiguità, la sua difficoltà a essere decifrato non sono altro che la mimetizzazione, il camuffamento dei pensieri più intimi e ossessionanti dell’autore». EAD., *A propos du paratexte buzzatien*, *cit.*, p. 45: «Si tratta dunque, in qualche modo, di un libro-testamento che contiene numerose ossessioni di Buzzati, i suoi fantasmi inconsci e una tecnica di scrittura affinata con il tempo» (trad. mia).

⁶ L. VIGANÒ, *Postfazione. Dino Buzzati e il miracolo della vita*, in D. BUZZATI, *I Miracoli di Val Morel*, Milano, Mondadori, 2012, pp. 93-110.

⁷ Da intendersi non soltanto in modo sincronico ma anche diacronico. Come sostiene per esempio Crotti la pittura in Buzzati ha recuperato «quello scarto fantastico e quella limpida fantasia che caratterizza la prima produzione narrativa; è quello che accade ne *I miracoli di Val Morel*, una delle opere migliori dell’ultimo Buzzati proprio perché sembra accostare una componente coloristica smagliante e netta, di toni fiabeschi e surreali, un senso del fantastico che nella narrativa si era andato via via esaurendo»: I. CROTTI, *Dino Buzzati*, *cit.*, p. 105.

In realtà si tratta di un'opera assai complessa anche dal punto di vista editoriale. È la riutilizzazione delle opere esposte in una personale del 1970 commissionata dall'amico gallerista Renato Cardazzo per allestire una mostra in una nuova sede espositiva, la Galleria NaviglioVenezia. E siccome il percorso espositivo si distribuiva su diversi piani le pitture erano predisposte in una sequenza narrativa già dal committente. Inizialmente sono solo trentaquattro le tavole che verranno esposte alla mostra, il cui catalogo riportava il titolo *Miracoli inediti di una santa*.¹ La disposizione presenta un'iniziale *Spiegazione*, la riproduzione delle tavole votive e le didascalie in un elenco numerato in fondo al volume.

Le tavole di ex voto sono offerte a Santa Rita, evocando la ben nota tradizione religiosa delle immagini votive, come ringraziamento per aver risolto piccole o grandi difficoltà agli abitanti della Val Morel. Nelle tavole la rappresentazione dell'intervento della santa, elemento costante dei dipinti votivi, avviene secondo due tipologie: Santa Rita in azione insieme agli altri protagonisti della scena oppure raffigurata in un riquadro che la distingue, per la natura e per il momento, dalla scena rappresentata. In entrambi i casi, con i tratti del disegno e il tipo d'azione, viene comunque raffigurata la differente natura, ultraterrena e miracolosa, accanto a quella mondana e comunque afflitta degli altri personaggi.

A un anno dall'esposizione viene pubblicata l'edizione in volume con il nuovo titolo *I miracoli di Val Morel*, formata da trentanove dipinti e altrettante didascalie o microracconti. Ogni tavola viene affiancata da una pagina in cui si trovano un numero, un titolo e una parte verbale con funzioni di volta in volta diverse o molteplici.

Oltre alle trentanove didascalie Buzzati rielabora in una forma più riccamente fantastica e autobiografica il racconto a cornice, intitolato *Spiegazione*, che ricostruisce l'antefatto della creazione pittorica. Il nonno e il padre di un certo Toni Della Santa sono stati i custodi degli ex voto in onore di Santa Rita, raccolti nel santuario di Val Morel. Il padre di Dino Buzzati aveva conservato un quaderno pieno di annotazioni in un «linguaggio candido, sgrammaticato e intensamente dialettale»² su

¹ Alla serie delle trentaquattro tavole dell'edizione Naviglio se ne aggiunsero altre cinque (*Il Colombre, Il Gatto Mammone, Il pettirosso gigante, I marziani, Caduta della casa Usher*) nell'edizione Grazanti. Il testo venne ripubblicato con il titolo *Per grazia ricevuta*, Milano, Grandi Edizioni Italiane, 1983, quasi dieci anni dopo la morte di Buzzati. Alle trentanove tavole andrebbe aggiunta idealmente anche la tavola dipinta nell'estate 1971 per il dottor Angelini che ha avuto in cura l'autore negli ultimi mesi, cfr. C. MARES, *Conversazione con Almerina Buzzati*, in «Studi buzzatiani», 7, 2002, pp. 127-137: 131-132.

² D. BUZZATI, *I miracoli di Val Morel*, cit., p. 7.

di una lunga serie di miracoli compiuti dalla santa fino al 1909 e testimoniati dalle tavole di ex voto raccolte nel santuario. Nel 1938, dopo il ritrovamento del quaderno, Buzzati va alla ricerca di informazioni sul santuario e un amico del padre, l'architetto Alberto Alpago-Novello, avanza l'ipotesi che si tratti solo di uno scherzo letterario.

Il parroco di Limana gli indica invece il luogo di un'edicola dove si fermano i pellegrini a pregare, attribuendo «poteri straordinari a un'immagine di Santa Rita, da immemorabile tempo collocata in una di quelle minuscole cappelle, aperte ai venti e alla pioggia». ¹ È lì che avviene l'incontro con Toni Della Santa, il quale gli rivela che il quaderno e le tavole all'interno del santuario sono frutto della sua opera, un lavoro svolto per dare testimonianza dei poteri della santa:

Lassù arrivavano poveri e signori a chiedere le più incredibili grazie, a onorare la grande Santa Rita per grazie ricevute. Anche dall'estero, diceva, anche da lontani continenti. E portavano cuori, gambe, teste, braccia, ritratti d'argento (ne aveva una cassetta quasi colma) e a lui spiegavano il fatto, incaricandolo di dipingere un adeguato ex voto, modesta arte trasmessagli appunto dal nonno e dal padre. Il quaderno l'aveva scritto di sua iniziativa, essendo venuto a sapere che mio padre si interessava di cose "importanti" della Val Belluna. E, se io volevo, lui mi avrebbe riferito di altri miracoli avvenuti dopo il 1909, data a cui si fermava il resoconto scritto. ²

Quando, a distanza di alcuni anni dall'incontro con Della Santa, Buzzati torna nel 1946 a Valmorel con le nipoti alla ricerca del santuario non trova più nulla:

Il sentiero che conduceva al "santuario" non esisteva più. Lo cercai lungamente. Chiesi informazioni. Nessuno ne sapeva niente. Nessuno aveva mai sentito nominare un tabernacolo di Santa Rita. Nessuno aveva mai conosciuto Toni Della Santa. Mi parve di trovarmi nei panni di Rip Van Winkle. Tanti secoli erano passati da allora? Ero in preda a una droga? A un incantesimo? Eppure portavo con me il quaderno, ormai ingiallito, e le note prese otto anni prima. ³

Ancora una volta le strategie del fantastico confondono i piani di realtà. Come è possibile che Buzzati conservi il quaderno con i disegni degli ex-voto ricopiati per mano dello stesso autore se del santuario non c'è alcuna traccia ed esso sembra appartenere soltanto alla sfera del sogno? Dove ha incontrato Buzzati il suo benefattore e a quale livello di realtà appartiene?

¹ Ivi, p. 9.

² Ivi, pp. 10-11.

³ Ivi, pp. 11-12.

Nella sua *Spiegazione* Buzzati presenta Toni Della Santa come un simpatico ‘vecchietto’ di cinquantasette anni.¹ Personaggio di congiunzione tra il mondo della fantasia e della realtà, che compare e scompare, rendendo fantastico il racconto e il ritrovamento delle tavole, Della Santa è una sorta di alter ego dell’autore. Nella ricostruzione finzionale Buzzati vuole motivare le ragioni dell’opera: seguendo le tradizioni di famiglia, Della Santa aveva realizzato le pitture votive a partire dagli ex voto organici conservati nel santuario e Buzzati, in base al ricordo degli ex voto osservati quell’unica volta nell’edicola mai più ritrovata, ridipinge le pitture votive e si documenta sugli episodi rappresentati.

L’invenzione di un Toni Della Santa e di un santuario dove erano stati raccolti gli ex voto dedicati a Santa Rita, forniscono la necessaria dose d’immaginario, così come le riproduzioni del quadernetto ritrovato nella biblioteca paterna, all’origine di tutta l’operazione dei *Miracoli*, attestano una modalità letteraria canonica. Ovviamente si tratta di un *escamotage*, che imita il manoscritto ritrovato del romanzo storico, ma che viene trasformato anch’esso, questa volta in un album di schizzi, cambiando completamente espressione artistica.² Sulla linea di Genette il quaderno ritrovato potrebbe essere considerato il corrispettivo pittorico di uno pseudo ipotesto o ipotesto fittizio, perché modificato in un insieme di immagini, forse mai esistite ma delle quali l’autore ci fornisce testimonianza e che hanno prodotto direttamente le trentanove tavole e indirettamente la parte narrativa dell’opera.³

Così come Della Santa mescola realtà e finzione anche il protagonista e narratore del racconto a cornice, oltre ad essere un personaggio di finzione, sembra confondersi con la vita reale dell’autore Buzzati. Le due nipoti, personaggi della *Spiegazione*, sono quelle per le quali Buz-

¹ Ivi, p. 11: «Era un uomo bizzarro, che evidentemente aveva perso qualche venerdì, ma che esprimeva una schiettezza, un’umiltà, una bontà straordinarie; anche una fantasia, quale è rara nella gente di nulla o minima cultura [...]. Mi stupiva la luce che veniva da quegli occhi. Era un santo egli stesso? Era – come in seguito me lo chiesi ripetutamente – una sorta di ispirato folletto, di gentile mago delle nostre montagne?».

² G. GENETTE, *Palimpsestes*, cit., p. 449: «Esistono tuttavia delle opere di cui conosciamo o sospettiamo la natura ipertestuale, ma il cui ipotesto, temporaneamente o meno, non ci è disponibile [...] è un’asserzione forse eccessiva, ma è piuttosto improbabile che l’*Iliade*, la *Chanson de Roland* o il *Chevalier à la charrette* non abbiano avuto qualche modello antecedente. In questi casi siamo molto verosimilmente in presenza di ipertesti a ipotesto sconosciuto, oppure la cui ipertestualità è quasi certa ma rimane indescrivibile e quindi indefinibile». È il caso di un ipotesto fittizio, o *pseudo ipotesto* «quale Borges quale Calvino ci darà finalmente la prima *chanson de geste*, la fonte sconosciuta dell’*Iliade*, il manoscritto autografo dei *Mémoires d’outretombe*?»: ivi, p. 452.

³ Va ricordato che nella *Spiegazione* non vi è alcun riferimento esplicito alle note, come se dovesse giustificare soltanto la produzione pittorica e non quella narrativa o di commento alle tavole.

zati ha già scritto *La famosa invasione degli orsi in Sicilia*, quindi lettrici disposte a credere alle favole, così come i luoghi dove viene ambientata l'azione si confondono con quelli reali della valle bellunese. Immaginazione e realtà sono perfettamente mescolate, come nel più classico dei racconti fantastici. In realtà la dimensione fantastica dell'opera riesce a trasformare anche la funzione religiosa, cruciale nella pittura votiva e le soglie tra i poteri miracolosi della santa e le potenzialità dei supereroi dei fumetti sono deboli, così come il bisogno di avere esaudito un desiderio diventa in epoca moderna la realizzazione di un piacere non confessabile o la rivelazione di un brutto sogno o ancora la fine di un delirio.

Ma *I miracoli* hanno avuto anche una seconda vita. In seguito alla fortunata pubblicazione dell'opera le istituzioni locali hanno chiesto allo stesso Buzzati di dipingere una tavola dedicata alla santa, da esporre in un santuario appositamente costruito e dedicato alla santa protettrice:¹

Il bello è che, siccome è la vita a imitare l'arte e non viceversa, dopo la mia mostra a Venezia, un professore di Belluno ha suggerito al parroco di Limana, di costruire in un posto come quello da me descritto una cappelletta dedicata a Santa Rita, dove è presumibile arriveranno le testimonianze di chissà quanti prodigi da lei compiuti. Se la facessero veramente, sarebbe per me, scrittore e pittore, la più grande delle soddisfazioni.²

Dunque nella creazione dell'opera buzzatiana si procede nelle due direzioni dalla realtà autobiografica alla finzione iconotestuale ma anche viceversa. La devozione espressa nelle tavole di ex voto ha trovato una realizzazione architettonica nel santuario dedicato a Santa Rita, posteriore alla pubblicazione dell'opera di Buzzati e ancora oggi meta di pellegrinaggi e visitatori curiosi.³

¹ Come testimonia Nicoletta Comar i notabili locali «pregarono Buzzati di realizzare un quadro che sarebbe stato poi esposto in una edicola appositamente realizzata. Nacque così il Capitello di Val Morel, inaugurato il 3 settembre 1973 e tuttora in loco», «all'interno del capitello si trova oggi una copia dell'opera, mentre l'originale è conservato nel Municipio di Limana. Proprio per iniziativa di questo comune, nell'intento di far conoscere i luoghi che hanno ispirato l'artista, nel 2002 è stato creato il "Sentiero Buzzati" che parte dal Santuario di Madonna Parè e arriva al piccolo paese di Valmorel»: N. COMAR, *I Miracoli di Val Morel: le scatole della realtà*, in EAD., *Dino Buzzati. Catalogo dell'opera pittorica*, cit., pp. 32-35.

² *Buzzati racconta. Storie disegnate e dipinte*, catalogo della mostra (Milano, 15 novembre 2006-28 gennaio 2007), a cura di M. Ferrari, Milano, Electa, 2006, p. 85.

³ Per il santuario Buzzati realizza un'ultima tavola dove campeggia al centro il ritratto di Santa Rita contornato da quattro miracoli: alcuni naufraghi salvati da una nave che sta per inabissarsi, un treno fermato proprio sul ciglio di un precipizio, uomini salvati da una casa ormai avvolta dalle fiamme, nere sagome di banditi bloccati durante una rapina automobilistica.

Come se non bastasse già questo complicato intreccio dei piani di realtà Buzzati fa intervenire, senza farne parola nella *Spiegazione*, la scrittura accanto alla pittura, componendo una magistrale opera doppia. E forse è proprio alla protezione della Santa – nell’agiografia cristiana la santa delle imprese impossibili – che Buzzati assegna la chiave di lettura della collaborazione continua, infinita e sfi brante tra immagine e parola.

Sostenere come è stato fatto finora che i *Miracoli* abbiano utilizzato come modello la pittura votiva o il fumetto o l’illustrazione, il catalogo d’arte o anche la più complessa strategia emblematica, o che da queste forme artistiche e da queste pratiche sociali abbiano tratto alcuni elementi, motivi o modalità di composizione, significa avallare l’ipotesi di una complessa operazione ipertestuale di trasformazione o di imitazione di opere preesistenti. Una composizione tipica dell’emblematica caratterizza la *dispositio* della raccolta di pittura votiva, che a sua volta è presentata grazie all’imitazione dell’artificio più noto del romanzo storico, il ritrovamento del manoscritto, iscrivendo a sua volta l’opera all’interno di complesse strategie di veridizione.¹

In entrambe le arti Buzzati attua trasformazioni o imitazioni di genere. Come è stato dimostrato l’imitazione della pittura votiva potrebbe essere considerata la più evidente. Non v’è dubbio, sin dal titolo, *I miracoli di Val Morel*, che si tratta di una trasformazione di un genere religioso, i repertori o i libri dei miracoli, dove sia in forma narrativa che figurativa venivano descritti e/o illustrati i miracoli dei santi o della madonna. Per rimanere al titolo, quelli buzzatiani sono miracoli raggruppati però in base alla loro localizzazione geografica e non sotto il nome di una santa, come prevede la tradizione dell’ex-voto. Forse la prima titolazione, *Miracoli inediti di una santa*, lasciava trasparire un tono ludico che il titolo definitivo manterrà in una forma più celata. Lì i miracoli attribuiti genericamente a una santa vengono dichiarati poco conosciuti, non ancora pubblicati, quasi che si trattasse di uno scoop giornalistico o di una rivelazione confidenziale. Mentre nel secondo titolo la trasformazione ricollega il dono miracoloso a una valle invece che a un’entità divina o sacra, come nel primo. Sono sì dei miracoli, quindi per se stessi non appartengono a questo mondo, ma per qualche aspetto rimangono molto legati alla terra natale dell’autore. Come

¹ S. LAZZARIN, *Il Buzzati ‘secondo’*, cit., p. 113 e p. 115: «Che il fantastico sia parodizzato o rimpianto, che sia ridotto a serbatoio di immagini letterarie o adoperato all’interno di un codice allegorico che ne modifica radicalmente il significato in tutti i casi la posta in gioco è cospicua», si tratta di far credere al lettore che gli eventi raccontati siano reali, far valere cioè la cosiddetta “illusione referenziale” perché in Buzzati «il circuito della credenza si è inceppato».

nelle pitture votive le tavole buzzatiane mantengono le iscrizioni che indicano la data, il luogo e l'orante, oltre alla sigla PGR, seppure con le consuete trasformazioni.

La composizione iconotestuale, come i titoli interni dei trentanove capitoli, invece non provengono certamente dalla pittura votiva, semmai dall'emblematica, caratterizzata da una terna di elementi. Nei *Miracoli* i titoli assumono la funzione di nominazione dei personaggi, fornendo quasi un elenco delle forze del male che intervengono nell'immagine e nella nota.¹ Si tratta dunque di soggetti che agiscono nella scena rappresentata e per i quali è stato necessario richiedere l'intervento della santa. Pochi soggetti nominati nei titoli, per esempio *La casellante* e *Cappuccetto rosso*, intervengono attivamente e positivamente nella scena e mettono l'accento sul personaggio buono che va salvato, ma sono delle eccezioni. Nei rimanenti casi si tratta invece di una sintesi della scena avvenuta, quasi un titolo giornalistico: *Fattacci al collegio*, *Una ragazza rapita*, *Attacco al vescovo*, *Caduta dalla Casa Usher*, *Serata asolana*.²

Nei *Miracoli* le didascalie assumono una funzione centrale perché sono raddoppiate, esterne e interne all'immagine. Quelle interne hanno la voce dell'orante immaginario che ha invocato la Santa e seguono la tradizione della pittura votiva, mentre quelle esterne hanno la voce dell'osservatore e del critico d'arte e rispettano la disposizione dell'emblematica.

Le cosiddette note informative, didascalie o microracconti, che fanno da mediatore tra il titolo e l'immagine secondo lo schema tripartito dell'emblema, o cercano di ricollegare la singola pittura votiva alla *Spiegazione* generale, sono un collage di elementi eterogenei. Si tratta generalmente di poche righe difficilmente etichettabili sotto un unico genere: né racconto, né documento, né didascalia, né testo informativo, né commento o descrizione dell'immagine. Non hanno la concisione dei titoli, né quella delle iscrizioni, dei cartigli o dei filatteri che si ritrovano invece in tutte le tavole e che riassumono, nella finzione, il punto di vista di chi ha offerto l'ex voto.

La didascalia esterna può raccontare l'episodio cui assiste il protagonista della scena, l'antefatto o la conclusione; può descrivere l'im-

¹ I titoli sono *Il colombre*, *La balena volante*, *I dischi volanti*, *Il gatto mammoni*, *Il diavolo porcospino*, *Il labirinto*, *I rinoceronti*, *Il serpente dei mari*, *Il vecchio della montagna*, *Il sorriso fatale*, *I gatti vulcanici*, *I ronfioni*, *Le formiche mentali*, *Il pettirosso gigante*, *Il formicone*, *Schiavo d'amore*, *L'uomo nero*, *Il robot*, *I diavoli incarnati*, *Il caprone satanico*, *Il tentatore*, *I vespilloni*, *L'orso inseguitore*, *I lupi*, *Schiava dei Mori*, *Il vampiro*, *La nube di bisce*, *La bottiglia*, *I marziani*.

² Non va dimenticato che Buzzati era anche titolista al «Corriere della Sera».

immagine rappresentata o ancora integrare e ricostruire la leggenda che gravita intorno all'episodio più o meno noto agli abitanti della valle bellunese; può addirittura far rivivere le emozioni provate dall'autore di fronte all'osservazione dell'ex-voto, ma anche i dubbi e le incertezze provate dal narratore extradiegetico rispetto a quanto viene rappresentato e alle notizie delle narrazioni valligiane. E può assolvere anche più di una delle funzioni ora elencate, mescolando il discorso della fede a quello informativo, quello folkloristico a quello erotico.¹ Si potrebbe anche sostenere che sostituisce il momento della preghiera, rappresentazione decisiva nella pittura votiva e nell'opera buzzatiana assolutamente assente se non come orazione laica.

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

Rilette secondo il loro valore informativo, queste note vanno intese per un verso come ricerca delle fonti d'archivio che possono assicurare un valore di verità all'immagine, mescolando il gradiente di verità degli altri generi presenti.² Altrimenti interpretate le note possono valere da

¹ Sull'erotismo delle immagini buzzatiane Radius commenta così: «Quasi un'educazione sessuale per adulti iniziata dallo scabroso per giungere al naturale. È certo che l'erotismo di Buzzati è coinciso con l'ondata di erotismo e pornografia che si è abbattuta sul mondo già detto tranquillamente civile. Non ha contribuito ad anticiparla: l'ha seguita»: E. RADIUS, *Leggendo i suoi quadri*, cit., p. 98.

² «Le didascalie a loro volta non fanno altro che negare la veridicità del dipinto a cui sono allegare, cercando di attenersi il più possibile ad una normativa plausibile e logica, relativizzando il contenuto del quadro; rappresentano quindi un altro momento razionalizzante. Le tavole di ex voto d'altro canto, sono presentate come esempi fantasiosi ed assurdi di una tradizione culturale di scarsa credibilità in cui elementi fiabesco-surreali legati a una liturgia popolare e primitiva sembrano accostarsi a credenze magico-demoniache della campagna veneta; il fatto è che invece, le due componenti razionali (spiegazione e didascalie) filtrano in trasparenza, nella loro puntualità documentaria, un falso istituzionalizzato, un arbitrio logico, mentre le tavole

riduzione dell'opera pittorica, producendo un effetto di riassunto¹ o di autocondensazione.²

Nei *Miracoli* va dunque messa in crisi la categoria dell'arte tout court e i suoi possibili soggetti: pittori, scrittori o critici? Possono ancora queste figure, singolarmente, disegnare il campo dell'arte? E nel territorio dell'arte può rientrare la fattualità oltre alla finzione? Ha senso interrogarsi sulla verità delle opere d'arte?

Non va dimenticato infatti che, tanto per il versante letterario quanto per quello figurativo, Buzzati può contare su un'esperienza di cronaca d'arte o critica letteraria, svolta nei decenni per il «Corriere della Sera». Nei *Miracoli* questa forma di sapere intermedio tra l'autore e l'opera, tra la pittura e il pittore, la scrittura e lo scrittore trova, nella finzione iconotestuale, la sua funzione specifica e la sua collocazione spaziale. Ancora un'ulteriore trasformazione del genere, questa volta una meta-trasformazione della pittura votiva e dell'emblema che trova nell'elemento mediatore della didascalia lo spazio originale per una terza voce. Buzzati utilizza dunque pienamente tutti i suoi talenti nei *Miracoli*, artistici e letterari, critici e autoriali per mettere in crisi il concetto dell'arte tout court.

6. LA TERZA VOCE

Tutte e quattro le opere doppie nascono in un contesto familiare, la loro genesi è sempre legata al divertimento, al passatempo, quasi un'alternativa al lavoro svolto nella redazione giornalistica. Ma non per questo si tratta di opere poco impegnative o di ambito limitato, anzi è assolutamente vero il contrario.³ Si tratta di strategie iconotestuali complesse che diventano nel corso degli anni sempre più elaborate.

Nel lungo percorso di sperimentazione buzzatiana vengono rimar-

rimangono, comunque dati di fatto innegabili»: I. CROTTI, *Dino Buzzati*, cit., p. 105. «Tra didascalie e immagini, inoltre si verifica una fantomatica partita a tennis, in cui ciò che ci si rimanda di continuo è il senso dialettico del vero e del falso: elegante trasposizione di una stilizzata problematica in cui gli opposti non più scontrandosi frontalmente, come nel primo Buzzati, convivono ambigualmente come termini irrisolti di una querelle esistenziale»: ivi, p. 106.

¹ G. GENETTE, *Palimpsestes*, cit., p. 306.

² Ivi, p. 296. Buzzati utilizza tutti i tipi possibili di riassunto: sia extraletterario, quando usa lo stile dei documenti d'archivio facendo resoconti minimi dei fatti e delle scene rappresentate, che metaletterario, nei casi in cui riassume deformandoli altri racconti letterari o, con un'estensione del termine, altre prove pittoriche. Senza dubbio il tono del riassunto metaletterario è il più pregnante considerato che è quello critico per eccellenza e dunque autorevolmente riconosciuto.

³ Cfr. *Il lasciapassare e L'equivoco* ora in D. BUZZATI, *Storie dipinte*, a cura di L. Viganò, Milano, Mondadori, 2014.

cate due tappe, all'inizio e alla fine della carriera: *Pipe* e *Orsi*, *Poema* e *Miracoli*. Nella seconda coppia è evidente un notevole incremento della complessità, considerato che si tratta di imitare ben due generi misti (fumetto e canzone popolare da un lato, ex-voto ed emblematica dall'altro) e non più uno solo come avveniva per la prima coppia (manuale o albo). Ciò permette anche di prendere di mira le questioni principali dell'arte: le distinzioni nei due diversi campi e addirittura i confini dell'artisticità/letterarietà.

Grazie alle trasformazioni ipertestuali, dislocate in punti marginali dell'opera o in elementi chiave, Buzzati sfrutta appieno la macchina iconotestuale, intesa come giustapposizione tra le arti e dunque collaborazione tra le due componenti. E lo fa per diversi motivi. Innanzitutto per un bisogno naturale e spontaneo dell'artista, convinto che con una sola arte è impossibile esprimere tutto. Poi per sottrarsi alle critiche che gli provenivano dai due rispettivi campi: troppo scrittore per i critici d'arte e troppo pittore per i critici letterari. Infatti dosando le due componenti Buzzati le rende equivalenti anche agli occhi del critico. L'iconotesto gli consente di perfezionare entrambe le arti, riflettere sulle reciproche possibilità di collaborazione e fare esercizio di autocritica.

In particolare le quattro opere in esame nascono come macchine ludiche, pronte a mettere in gioco le due arti, a far traballare le regole, a disorientare i critici. La duplicità dell'iconotesto permette di dire troppo e nulla allo stesso tempo. Come scrive Comar «il *pathos* e il senso stesso del racconto scaturiscono spesso da ciò che non viene detto, che non si sa, o al contrario, ma con esito identico, da un eccesso di descrizione che nega di fatto la comprensione del contesto e quindi del senso».¹ Dunque da un'assenza e un eccesso di verbosità e visibilità scaturisce il senso generale delle singole opere doppie. A questo va aggiunta la complessità dei giochi d'ironia che attingono a due ambiti di opere, codici e forme. Infine l'elaborata strategia di veridizione, messa in crisi dal fantastico, verbale e visivo al contempo, e dove i dettagli delle immagini e la ricostruzione del contesto, a partire dalla narrazione finzionale e fattuale, rendono molto complicata la disambiguazione.

La funzione disorientante del fantastico assume qui l'aspetto dell'ironia non soltanto nel regime ludico ma anche in quello satirico e serio della trasposizione. Nelle *Pipe* e negli *Orsi*, in *Poema* e nei *Miracoli* Buzzati riesce a declinare il suo fantastico, genere letterario dell'esitazione (Todorov) o genere pittorico dell'irruzione dell'elemento sovranna-

¹ N. COMAR, *La funzione paratestuale di titoli e didascalie*, cit., p. 27.

turale (Caillois), nel modo della ri-mediazione e in una pratica meta-artistica totale.

Nelle opere doppie Buzzati realizza strategie artistiche complesse dove la scrittura e la pittura sono di volta in volta complementari, integrative, compensative, ripetitive, amplificanti e/o progressive. Ciò che non si può dire in un'arte trova quindi spazio nell'altra e da lì i numerosi e continui ribaltamenti di prospettiva e rimandi dalle parole alle immagini. Il discorso pittorico amplia il discorso letterario e i due linguaggi s'intrecciano producendo rinvii, contaminazioni e trasformazioni di testi e di generi.

Le molteplici edizioni e varianti delle opere doppie dimostrano quanto la composizione di parole e immagini all'interno di un iconotesto possa essere importante. Buzzati dimostra che variando l'ordine di composizione e anche la semplice disposizione grafica delle immagini dentro una narrazione e della scrittura dentro le immagini cambia completamente la voce del soggetto enunciante. Ciò è valido sia nella genesi delle singole opere, sia nel confronto delle quattro opere doppie e lo si può dedurre attraverso gli elementi chiave: le immagini, le cornici e le didascalie.

Le immagini delle quattro opere doppie buzzatiane non servono soltanto per rappresentare una realtà che ha bisogno di essere presentificata, non sono mai semplici illustrazioni. I disegni delle *Pipe* raffigurano tutt'altro che il sapere documentabile sull'argomento, quelle degli *Orsi* si concentrano su dettagli che rimangono secondari rispetto alla storia o anticipano ciò che deve ancora accadere, quelli di *Poema* non servono soltanto allo svolgimento della narrazione ma riassumono la cultura visuale di Buzzati, quelle dei *Miracoli* raccontano di una realtà immaginaria che esiste soltanto nelle paure e negli incubi dell'uomo moderno.

Le cornici, grafiche e narrative, sono un elemento indispensabile nella lettura degli iconotesti perché indirizzano il fruitore verso gli elementi chiave dell'opera. Le cornici colorate delle pipe segnano una demarcazione e sottolineano la preziosità dell'immagine. Ma anche le cornici narrative della premessa e del commiato orientano la lettura e la comprensione dell'opera. Negli *Orsi* la funzione didattica delle cornici iniziali, antefatto, personaggi e scene, è evidente, mentre il commiato assegna la storia alla sua eternità. Oltre quelle propriamente narrative, le cornici del *Poema* sono quelle tipiche dei fumetti: i margini del disegno e i contorni che delimitano le parole dentro il disegno, i balloon e le didascalie, anche se qui Buzzati addirittura anticipa i tempi uscendo fuori dagli schemi e dai contorni delle linee. E nel caso dei *Miracoli* si

riassumono tutte le precedenti cornici, quelle narrative nella *Spiegazione*, quelle dei contorni nei margini delle tavole e quelle della doppia impaginazione nel caso della tripartizione dell'emblema.

Le didascalie interne alle tavole dei *Miracoli* seppure abbiano la stessa configurazione grafica di *Poema*, non hanno la stessa funzione, né danno vita allo stesso tipo di enunciatore. I commenti alle tavole degli *Orsi* sembrano avere l'identica funzione didattica delle didascalie delle *Pipe* ma il loro pubblico è differente come anche la loro funzione all'interno della struttura generale dell'opera.

Nel caso delle *Pipe* le didascalie raccontano secondo una linea parallela e indipendente dalla narrazione principale, negli *Orsi* hanno una funzione didattica ma anche di integrazione di tutti gli elementi della storia, in *Poema* assumono la collocazione specifica del genere, voce esterna che unisce le immagini e completa le parti mancanti della narrazione, nei *Miracoli* la funzione si sdoppia in una nota esterna all'immagine, voce del critico, e in un'iscrizione interna, voce dell'orante.

In ciascuna delle opere doppie la disposizione delle componenti visive e verbali forma un particolare dispositivo iconotestuale, il quale genera un soggetto ordinatore che presiede alle due attività, integrate per la condivisione dello stesso supporto mediale e distinte per tradizione artistica. Sebbene le *Pipe* e gli *Orsi*, *Poema* e i *Miracoli* siano opera dello stesso artista e le due arti impiegate facciano parte di un unico progetto, allo stesso tempo declinano una voce terza. Accanto al Buzzati scrittore e al Buzzati pittore, ecco comparire la voce del Buzzati critico. Il coordinatore delle due arti trova nei connettori iconotestuali una forma convenzionale, ma non per questo standardizzata.

L'invenzione delle didascalie, microracconti o note informative, centrali in tutta la sua opera, pittorica e letteraria, sancisce un ruolo per un soggetto terzo, il critico d'arte che, in questi quattro casi, interviene anche sulla propria pratica artistica. Pure in questa funzione Buzzati riesce a fare esercizio di autocritica. Inutile dire che la terza voce fornita a elementi mediatori, connettori delle parole e delle immagini, saturi di descrizioni, indicazioni, commenti, riflessioni, rinvii intertestuali e intermediali, è forse l'elemento più complesso di tutta l'opera buzzatiana, come ebbe a dire Nella Giannetto in una delle sue intuizioni più felici.¹

¹ «Alle didascalie bisognerà dedicare prima o poi uno studio approfondito»: N. GIANNETTO, *La parola scritta nei dipinti e nei disegni di Buzzati*, cit., p. 18.

Testimonianze e interviste

Antonella Morassutti, prima *Telefonista* buzzatiana.
Conversazioni sul teatro

ILARIA MORETTI

L'INCONTRO con Antonella Morassutti,¹ nel bel quartiere milanese di case 'parigine', come lei ama definirlo, mi ha resa consapevole di come parole e letteratura 'vivano', tramandandosi e rinnovandosi nel tempo. Antonella è un'attrice, ma è anche la direttrice artistica dell'Associazione "Il granaio", che si occupa, dal 2007, di organizzare in estate, a Villa Buzzati, una serie di eventi culturali e artistici incentrati sulla figura dello scrittore. Nel 2012, in occasione del quarantesimo anniversario della morte dell'autore, Antonella ha deciso di mettere in scena un testo teatrale restato fino a poco tempo fa inedito. Si tratta dell'atto unico *La telefonista*, una *pièce* che ha avuto un percorso lungo prima di arrivare ad essere pubblicata per Mondadori nel 2006, nel volume *Teatro* curato da Guido Davico Bonino. Il testo, scritto nel 1964, avrebbe dovuto far parte di un trittico di atti unici per l'attrice Laura Adani. Il primo di questi, *Spogliarello*, scritto sempre nel 1964, non venne mai rappresentato e comparve nel volume *Teatro* della Mondadori nel 1980. La prima dello spettacolo fu nel 1989, al Teatro Trastevere di Roma. Quanto a *La telefonista*, ci fu una pubblicazione sulla rivista *Sipario* nel 1992 e una seconda nel già citato volume del 2006, ma nessuna rappresentazione scenica fino al luglio dello scorso anno. Antonella Morassutti, grazie al contributo del regista e scenografo Riccardo Ricci, ha dunque rotto un silenzio durato quasi cinquant'anni, regalandoci, il 23 luglio 2012, una prima internazionale. Lo spettacolo è stato poi ripreso, nel dicembre dello stesso anno, al Museo del Novecento di Milano: un'occasione per celebrare il quarantesimo anniversario della morte dell'autore, ma soprattutto per ricordare e ri-scoprire un lato di Buzzati, quello del teatro, che a tutt'oggi, nonostante il successo delle scene degli anni Cinquanta e Sessanta, resta ancora poco conosciuto dalla maggior parte del pubblico.

Antonella ha poi, dalla sua, un legame 'particolare' con l'autore. Sua madre, Lalla Ramazzotti, era la figlia di Nina Buzzati Traverso, sorella di Dino. L'attrice è dunque cresciuta a stretto contatto con quell'uni-

¹ L'intervista è stata realizzata a Milano, il 31 ottobre 2013.

verso buzzatiano fatto di parole, racconti e quadri. Il suo lavoro di attrice e interprete si è costruito su lunghi anni di esperienza, di lettura, di conoscenza approfondita della parola dell'autore. È proprio questo lato di attore-testimone che mi ha colpito. La sua ricerca teatrale si è basata sulla ricostruzione, a volte quasi inconsapevole, di rapporti e intrecci tra la letteratura, il giornalismo e la pittura di Buzzati stesso. Il risultato è che Luisa, la telefonista della *pièce*, diviene, attraverso il corpo e la voce di Antonella, la somma di tante donne buzzatiane e insieme l'eco di quel mondo complesso, assurdo e reale costruito da Buzzati nel suo teatro, tra battute mordenti e riflessioni sul tempo, sulla vita, sul destino dell'uomo e il suo ruolo nel mondo.

Antonella, come è nata l'idea di mettere in scena La telefonista di Buzzati?

Sono la direttrice artistica dell'Associazione "Il granaio" che organizza da diversi anni la manifestazione culturale "Giardino Buzzati". Il nostro obiettivo è quello di valorizzare, all'interno del suo luogo natale, la figura poliedrica di Buzzati, nelle sue vesti di romanziere, drammaturgo, librettista, giornalista, e pittore. Organizziamo un festival estivo grazie al contributo di artisti ed esperti, finalizzato alla creazione di eventi che vanno dal teatro alla danza, fino alla presentazione di libri. Le tematiche variano di anno in anno, ma il *fil rouge* resta sempre Buzzati. Quanto alla *Telefonista*, è un progetto che ho nel cassetto da tempo, da quando ho letto il volume sul *Teatro* del 2006. È un monologo che mi ha colpita immediatamente e così, quando nel 2012 si è presentata l'occasione dell'anniversario della morte, abbiamo pensato di proporre al nostro pubblico una cosa nuova: un testo di Buzzati per il teatro. Successivamente, quando sono tornata a Milano in settembre, ho proposto lo spettacolo al Comune; il progetto è piaciuto ed hanno subito accettato. Antonio Calvi, il direttore del settore spettacolo, ha pensato di mettere in scena *La telefonista* al Museo del Novecento, intendendolo anche come un luogo simbolico perché chi, in realtà, più di Buzzati, con la sua carriera di letterato e giornalista, può rappresentare il Novecento di Milano?

Entriamo nel vivo dello spettacolo. Osservando il tuo curriculum, ho notato che hai già affrontato Buzzati in diverse occasioni. Soprattutto attraverso letture sceniche dei suoi racconti. Mi pare quindi che il tuo sguardo di interprete non sia del tutto neutro: ti porti dietro un innegabile bagaglio legato al suo universo letterario. Osservando la tua Telefonista mi è parso che la donna che interpreti, non sia soltanto la Lucia protagonista della pièce. In te ho visto tante donne insieme, tante donne buzzatiane, che si trovano in altri testi per il teatro ma anche nei romanzi (penso alla Laide di un Amore) e nei racconti.

Ammetto che non è facile descrivere i processi (anche inconsci!) che conducono alla messa in scena. Sicuramente la mia conoscenza di Buzzati mi ha aiutato. Nella creazione del personaggio si sono poi mescolate altre cose, che vengono anche dalla mia personale esperienza di attrice. Posso dire però che il tutto è stato per me molto naturale. Con il regista Riccardo Ricci, abbiamo lavorato sulle sfaccettature della protagonista, che, in effetti, è una figura poliedrica, che contiene in sé le caratteristiche di altre donne di Buzzati. Il testo teatrale ci dice già tutto, la scrittura di Dino ci guida naturalmente alla creazione del personaggio, senza bisogno di cercare altrove. La chiave di lettura – e di interpretazione nel mio caso – è tutta lì, nella *pièce* scritta.

Sì, ma la tua Luisa era talmente variegata, molteplice e intensa che m'è parso che conoscere Buzzati e la sua letteratura ti sia stato d'aiuto. Il testo poi è piuttosto complesso. Penso che difficilmente un'attrice senza il tuo 'bagaglio buzzatiano' sarebbe arrivata allo stesso risultato.

In questo hai ragione, anche se probabilmente il mio contatto letterario con Buzzati è talmente radicato che il tutto è venuto spontaneo e naturale. Senza bisogno di pensarci o di rifletterci a lungo. In effetti *La telefonista* è uno dei lavori più difficili che abbia mai fatto. Non è stato facile gestire un testo di questa portata, soprattutto per la sua varietà di registri, per il gioco di sentimenti e sensazioni che attraversano la protagonista. Il confronto con il pubblico è stato in questo necessario e istintivo. Restando in ascolto ho avuto modo di capire le reazioni a certe battute del testo. Alcune scivolano via, ma ad altre la sala reagisce. Il lavoro poi è tutto mio, tutto interiore.

Parliamo della lingua di Buzzati. Come ti sei sentita nelle battute? Sei riuscita a far tuo il testo oppure hai avuto delle difficoltà?

Non è semplice. Non è sicuramente una lingua semplice. In più il testo è difficilissimo da memorizzare, perché non ci sono appigli, non c'è una storia lineare. Il monologo è intervallato da una serie di interruzioni che spezzano il flusso di pensieri della protagonista. Luisa è impiegata al centralino di un Grand Hotel: ci sono numeri di telefono da registrare, i caffè richiesti dai clienti e una serie di altri piccoli dettagli 'lavorativi' che giungono così, all'improvviso. Ammetto che sicuramente ho sbagliato qualche battuta, ma se si conosce bene il testo è anche molto semplice recuperare, spostando magari certe frasi ad un momento successivo. Ed è qui, forse, che la mia conoscenza di Buzzati mi ha aiutato. Ma io sono una perfezionista: amerei non sbagliare mai.

Quale è stato il tuo approccio alla messa in scena? Hai contribuito direttamente alla regia?

Il lavoro è nato da me, da un mio desiderio di recitare questo testo che, come dicevo prima, era in cantiere da diversi anni. Sono stata io a chiedere al regista di lavorarci. La struttura del monologo mi ha permesso poi molta creatività. Ma il regista è stato fondamentale, soprattutto per lo sguardo esterno. Sai, i monologhi solitamente sono per certi aspetti un'auto-regia, dove l'attore diviene interprete e guida di se stesso. Ma Ricci mi è stato davvero d'aiuto, soprattutto nel trovare i 'colori diversi' del personaggio e le variazioni di registro. Abbiamo lavorato molto sulla scena della sfogo, quando Luisa si arrabbia con Paolo, il fidanzato che la tradisce. Nelle prove spesso mi capitava di dimenticare che mi trovavo pur sempre sul mio posto di lavoro e per di più nella *hall* di un albergo. Dunque le mie reazioni non potevano essere troppo forti; per questo motivo abbiamo lavorato sulla misura, sul profilo basso, più contenuto, per evitare la scenata.

Il finale poi, resta aperto, è enigmatico e va recitato con molta precisione.

In effetti il testo è incompiuto, anche se trovo che comunque abbia una sua logica e quasi, direi, una sua fine vera e propria. Infatti presenta delle dinamiche simili alla pièce precedente, Spogliarello, originalmente parte del famoso trittico di monologhi che poi non è mai stato completato. Leggendo La telefonista a me però è venuta in mente La voix humaine di Cocteau.

Sì, anche io ho pensato a Cocteau, e credo assolutamente che Buzzati abbia preso spunto da lì. Il mio sogno sarebbe infatti di mettere in scena entrambi i testi, uno in parallelo all'altro, creando un confronto e uno scambio tra i due. Il problema è che *La voce umana* è molto più lunga e creerebbe una sproporzione. Ma credo comunque che il risultato sarebbe interessante e bellissimo.

Parliamo del tuo stile recitativo. Il tuo approccio non mi è sembrato naturalistico, anzi, vi ho trovato dei tratti onirici, talvolta surreali. Come potremmo definirli?

Tante persone del pubblico mi hanno paragonato a Franca Valeri. In realtà non ho pensato direttamente a lei, conosco il suo stile e il suo modo di lavorare, ma per costruire il mio personaggio non ho fatto una ricerca in questa direzione. Forse però, apprezzandola come attrice e avendo visto diversi suoi spettacoli, qualcosa del suo stile mi è

restato dentro. Quello che accomuna Luisa a certi suoi personaggi, è probabilmente l'immagine di ragazza piccolo borghese che aspira ad un miglioramento sociale. La telefonista non è certo una proletaria, ma non la si può nemmeno definire una donna borghese a tutti gli effetti. È proprio questo suo desiderio di agio e di benessere che è interessante. È il concetto dell'ascesa sociale, che purtroppo le verrà negata.

In certi momenti dello spettacolo, soprattutto quando ti arrabbi per il tradimento e l'abbandono, mi pare che ci sia uno stacco del personaggio. Tu non interpreti la ragazza dell'epoca che è stata tradita, che soffre e si dispera. La tua recitazione subisce una virata verso toni 'altri'. È come se ci fosse qualcosa di più universale, che travalica l'atmosfera di quegli anni Sessanta per arrivare fino a noi. Non una donna, ma tutte le donne. Non una sofferenza, ma la Sofferenza.

Si, Buzzati è universale, i suoi temi sono universali, ed è per questo che è considerato un Grande del nostro tempo, perché tocca l'animo di tutti e chiunque può riconoscere qualcosa di sé nella sua scrittura: desiderio, attesa, sofferenza, amore mancato, sogno. Sono tematiche dell'umanità ed è ciò che riguarda tutti noi. Per quanto riguarda la variazione nella recitazione non c'è niente di premeditato. Non ho ragionato a tavolino, è stato un lavoro d'istinto e d'empatia con il testo. I dolori che Luisa descrive, li abbiamo vissuti tutti, è il bagaglio che sta al fondo del nostro vissuto.

Lo spettacolo è stato rappresentato al giardino di Villa Buzzati e in un museo. La tua recitazione e il tuo approccio al personaggio sono stati condizionati dalla diversità dei due luoghi?

Devo dire che a livello interpretativo non ci sono state molte differenze perché il personaggio è talmente ben caratterizzato, attraverso quello che Buzzati scrive, che il luogo dello spettacolo diviene secondario. Quello che emerge dal testo è un carattere a tutti gli effetti, con una personalità femminile davvero ben definita. Ma per lo spettacolo al Museo del Novecento, in accordo con il regista, abbiamo deciso di apportare un cambiamento sostanziale. Inizialmente Ricci aveva ipotizzato di rendere visibile la presenza del fidanzato per mezzo di una giacca appoggiata ad una sedia, elemento simbolico che ricorre sia nella narrativa che nella pittura di Buzzati. Nel primo spettacolo, la telefonista, dopo aver scoperto il tradimento del fidanzato, si avvicinava alla sedia, relazionandosi direttamente con l'oggetto; l'intento era quello di trasmettere al pubblico l'immagine metaforica del compagno fedifrago, e di insinuare la presenza silenziosa di Buzzati in scena. Inizialmente l'idea mi sembrava interessante, ma nella pratica è stata difficile da re-

alizzare, forse perché trovavo che la scena mancasse di fluidità, diventando troppo pretenziosa. La scrittura di Buzzati è talmente organica e chiara che non c'è bisogno di immaginare significati diversi da quelli che sono stati proposti sulla carta. Per questo motivo al museo abbiamo preferito eliminare la scena. Considera poi che lo spettacolo è stato realizzato nella Sala Fontana, che è di per sé un luogo particolare, tutto a vetri, da cui si osserva sullo sfondo il Duomo di Milano, icona pittorica di Buzzati per eccellenza.

Non avendo poi la possibilità di portare gli oggetti scenici del primo spettacolo, abbiamo chiesto un'alternativa ai responsabili del museo. Ci hanno proposto dei cubi in plexiglass, che hanno contribuito a rendere atemporale la vicenda, quasi ricollocandola in un tempo odierno, comune a tutti noi, inserendo al contempo un elemento di leggerezza. Puoi ben capire come in un contesto simile l'idea della giacca stonasse completamente.

C'è da dire poi che ho giocato molto con la vetrata, con la mia immagine riflessa e riproposta all'infinito fuori e dentro il palcoscenico. L'interazione con lo spazio è diventata naturale, quasi necessaria, producendo un effetto di straniamento, onirico e surreale insieme.

Il tuo costume è lo stesso? Perché nelle foto di scena al museo mi è parso rosso acceso, mentre quello al giardino di Villa Buzzati è di un arancione chiaro.

Il costume è lo stesso, un abito anni Sessanta, che ha contribuito a restituire al pubblico l'atmosfera dell'epoca. La differenza rispetto alla prima versione è che al museo il regista ha applicato ai fari delle gelatine rosse, giocando molto di più sui toni caldi e freddi: è per questo motivo che l'abito appare più cupo. Il cambio di luci ci ha permesso di lavorare in maniera più dettagliata sulle campiture emotive della protagonista, accentuando anche l'aspetto drammatico della vicenda.

Quali sono state le reazioni del pubblico, lo spettacolo è piaciuto?

Ho ricevuto molti complimenti. Alcuni mi hanno addirittura ringraziato per aver portato alla luce un aspetto di Buzzati che non conoscevano. È uno spettacolo molto adattabile, che si può riproporre anche fuori dagli abituali spazi scenici, considerando che oggi, per ragioni di cui è meglio non cominciare a sindacare, il 'teatro' purtroppo si fa sempre meno nei 'teatri', e dunque sì, la bellezza di questo spettacolo sta proprio nella sua adattabilità. Il pubblico a cui si riferisce è eterogeneo: a Villa Buzzati c'erano appassionati dello scrittore, critici, letterati, esperti del settore. Al museo invece il pubblico era più vario, lo spettacolo è andato in scena durante l'orario di apertura della mostra, perciò

c'è stato anche un certo movimento degli spettatori. C'è chi restava fino alla fine, chi veniva per un solo pezzo e poi continuava la visita alla galleria. Qualcuno è venuto espressamente per *La telefonista*, altri per la mostra, ma questo ha contribuito a dare una certa fruibilità al testo e alla messa in scena. È stata un'operazione interessante.

Certo, parliamo pur sempre di un teatro di parola, che prevede però anche una grande ricerca sul corpo, sul sentimento che emerge dal gesto e dal movimento.

Secondo te è possibile definire Buzzati è un classico dei nostri tempi?

Sì, anche se è sempre difficile definirlo un 'classico', soprattutto se si considera questa parola nella sua accezione tradizionale. Per quanto mi riguarda posso però dire che in tutto ciò che ha prodotto, articoli, teatro, romanzi e racconti, io vi leggo una grande capacità di precorrere i tempi. *Il grande ritratto*, per esempio, è veramente un romanzo avveniristico: l'immagine di un cervello elettronico è stata scritta in tempi non sospetti, in un periodo storico e culturale che non era certo quello del nostro 2013. Eppure, a parte certi dettagli forse un po' datati, è un'opera che insieme a molte altre conserva una grande modernità. La stessa cosa vale per i suoi testi teatrali. Alcuni sono di un'attualità incredibile. Ed è proprio questa sua capacità a parlare a uomini di epoche diverse che lo rende un classico dei nostri tempi.

*Sono d'accordo. Del resto quest'immagine di passato e presente che si incontrano la si ritrova anche nella vostra messinscena de *La telefonista*. Da un lato vi è il clima e l'atmosfera degli anni Sessanta e dall'altro vi è una costante ricerca di modernità, tra le scenografie trasparenti del Museo del Novecento e la tua recitazione che rompe gli schemi, che va oltre il naturalismo.*

È vero, basti pensare che oggi noi siamo sempre connessi, con il telefono da una parte e il computer dall'altra. La 'comunicazione infinita' esiste per davvero e influenza direttamente la nostra vita. In fondo ritroviamo lo stesso principio ne *La telefonista*: Luisa usa il telefono per ragioni private, ma è continuamente interrotta dalle chiamate di lavoro. Il suo modo di esprimersi, di reagire, di vivere la situazione, è fortemente condizionato dalle comunicazioni che riceve. Nella *pièce* assistiamo alla drammaticità di non poter comunicare direttamente con la persona che si ama a causa del mondo esterno, che invade costantemente la sfera intima. Questo è anche il dramma della nostra società ed è un problema che riguarda tutti, nella dolorosa abolizione del confine tra privato e pubblico. È questa la modernità del testo e in fondo di Buzzati stesso.

Recensioni

ROBERTA COGLITORE, *Storie dipinte. Gli ex voto di Dino Buzzati*, Palermo, edizioni di passaggio, 2012, pp. 174.

LA sfida lanciata dal 'libretto rosa' di Roberta Coglitore è quella di leggere Buzzati alla luce degli studi di cultura visuale, per inquadrare finalmente in maniera adeguata le sue multiformi vocazioni, il suo protratto impegno nella creazione di opere 'doppie' o miste, iconotesti di raffinata e sorprendente fattura. Alla genesi come agli sviluppi di un dibattito critico su tali formazioni intermediali (e, in senso più generale, intermedie) l'autrice dedica un capitolo, il primo, nel quale utilmente richiama le diverse concezioni dell'oggetto-iconotesto, soprattutto di marca francese e tedesca. Ne viene il quadro di una ricca discussione, divampata nell'ultimo trentennio, la quale incorpora le definizioni di iconotesto in *praesentia* – ovvero sia composto da due linguaggi, il verbale e il visivo, che condividono un medesimo supporto mediale, unendosi e alimentandosi vicendevolmente, senza però che si dia l'imposizione gerarchica dell'uno sull'altro –, da parte di Nerlich e Montandon; iconotesto in *absentia*, le cui modalità privilegiate sono l'allusione e la ricreazione efrastica, la convocazione implicita o esplicita delle arti da parte del testo letterario – e qui giova riferirsi, insieme all'autrice, al gruppo di ricerca guidato da Liliane Louvel a Poitiers.

Da una considerazione delle opere doppie buzzatiane emerge la costante, e innovativa, predilezione dell'autore per il modello in *praesentia*, assecondata già con *Le storie dipinte* e, con maggiore fortuna e scandalo, nel *Poema a fumetti*, e infine straordinariamente valorizzata con la creazione di un libro-summa quale *I miracoli di Val Morel*. Proprio la parodica collezione di ex voto in onore di Santa Rita è l'esempio di applicazione al quale l'ultimo capitolo dedica la propria attenzione esclusiva; tanti, andrà detto, sono gli esempi di affiancamento e interazione di testo narrativo ed elementi illustrativi rilevabili nelle opere precedenti: a questi Coglitore dedica l'esordio del secondo capitolo, incentrato sul percorso dalle forme miste alle più compiute opere 'doppie', le quali comprendono, oltre a *Poema e Miracoli*, *La famosa invasione degli orsi in Sicilia* e *Il libro delle pipe*.

Si può anticipare sin d'ora che una delle componenti essenziali e più eloquenti della maturità artistica dello scrittore, identificata dall'autrice all'interno della struttura dei *Miracoli*, è proprio la capacità del testo di assorbire e citare materiali compositivi delle opere doppie pubblicate in precedenza, oltre che di condensare passi motivati situazioni dei racconti buzzatiani. Concordemente all'azione di riscoperta dei *Miracoli* cui esorta Lorenzo Viganò in clausola alla recente riedizione del testo negli Oscar Mondadori,¹ Coglitore sottolinea la necessità di una rilettura assistita dalle risorse della cultura visuale dacché la sola critica letteraria o la critica d'arte non sono riuscite, nel tempo, a inquadrare in maniera efficace la stranezza, l'indicibilità costitutiva dell'opera *duplex*. Meno incontrovertibile parrebbe l'*explicit* del secondo capitolo, nel quale si azzarda un ridisegno evolutivo, alla luce di quanto

¹ L. VIGANÒ, *Postfazione. Dino Buzzati e il miracolo della vita*, in *I miracoli di Val Morel*, prefazione di I. Montanelli, Milano, Mondadori, 2012, pp. 93-110.

descritto, della parabola buzzatiana. Al suo interno gli iconotesti sopra richiamati, opere doppie in senso proprio, da riconoscersi come «la più originale realizzazione dell'autore, ovvero il campo dove osservare le implicazioni teoriche maturate in un crescendo di intrecci mediali sempre più riusciti», segnerebbero «le tappe più evidenti del [...] percorso di maturazione e di riflessione artistica» dell'autore; seguendo quest'ottica, allora, «Buzzati non è lo scrittore del *Deserto dei Tartari*, né il vincitore del Premio Strega per i *Sessanta racconti*, e nemmeno lo sperimentatore di *Poema a fumetti*, ma è in prima istanza l'autore de *I miracoli di Val Morel*» (p. 75).

Non pare agevole comprovare tale ribaltamento di prospettiva; se non si vuole ricadere nell'effetto di superficiale, in fondo immotivata, suggestione dichiarato dal giudizio di un Montanelli, nella fulminea prefazione al libro («Si proponeva di comporre un album di scherzi, e invece ha scritto col pennello la sua poesia più bella»), occorre ingaggiare una sfida, si è detto all'inizio, lavorando contemporaneamente dall'interno del mondo buzzatiano e – per buona parte – all'esterno dei loci assodati della critica intorno all'autore.¹ Ed è ciò cui Cogliatore attende specialmente nel capitolo conclusivo: l'enfasi condotta sulla «carica eversiva» (p. 87) del libro conduce a stemperare l'impressione di una certa volontà forzosa di riposizionare i valori in campo, nella critica buzzatiana; l'attenzione è incentrata piuttosto sui procedimenti e gli effetti di una lettura visuale, applicata. Il caso allo studio reagisce mostrando la varietà e la complessità dei 'dispositivi' contemplati dall'autore, da intendersi non in senso ristretto, come «la pubblicazione a stampa o la riproduzione delle opere scelte da Buzzati per quest'opera, cioè i supporti che rendono materialmente visibili le immagini», quanto piuttosto in un senso più ampio e 'culturale', come «quelle modificazioni del testo letterario e pittorico che i media utilizzati hanno prodotto nelle immagini» (p. 97). La delineazione delle retoriche della forma (l'ex voto, indagato da diverse prospettive, seguendo i fili delle letture di Pozzi, Freedberg, Didi-Huberman, Dal Lago e Giordano, e congiungendoli in direzione di una decodifica delle valenze formali, narrative e pittoriche, antropologiche e religiose dei *Miracoli*) si rivela particolarmente fruttuosa, e così pure il lavoro congiunto sulle strutture dell'intervento creativo, ovvero sia l'intreccio, fra ipertestualità e iconotestualità, di procedimenti quali parodia e *pastiche*, al fondo della squisita ironia che le tavole di Val Morel dispiegano.

A emergere, dalla serrata ricognizione dell'autrice, è la coerenza di una tesi: la genesi dei *Miracoli* come risposta creativa o riflessione sulla crisi della rappresentazione, sulla più ampia crisi sopraggiunta, nei decenni centrali del Novecento, a investire tutti i campi dell'arte (pp. 95, 101, 123, 127). La tesi rende pienamente giustizia, allora, alla specificità dell'opera doppia, al suo apporto decisivo nello spostare le attese della ricezione, ribadendo, una volta di più e, nei *Miracoli*, in forma di summa dell'immaginazione buzzatiana, la renitenza dell'autore a quanto denominava «l'incasellamento per categoria»,² alla classificazione unitaria della sua produzione in un comparto artistico specializzato, quello della scrittura.

¹ Con l'eccezione, va aggiunto, del doveroso riferimento, in più punti, ai pionieristici sondaggi di Nella Giannetto.

² Così nel racconto autobiografico *Un equivoco*, del '67 (cit. alle pp. 46-47), dal quale prende le mosse, altresì, VIGANÒ, *Introduzione*. «Sono un pittore, ma nessuno mi crede», in *Le storie dipinte*, Milano, Mondadori, 2013, pp. 3 e sgg.

Ripercorso in tal senso, a ritroso, lo svolgimento del piano d'azione di Cogliatore appare nitido ed efficace; si può solo manifestare, a lettura ultimata, il rincrescimento per un limite forse imputabile a un formato editoriale, quello della collana «Le flâneur / tascabile» delle raffinate Edizioni di passaggio, che ha con buona probabilità determinato l'esclusione di riproduzioni di immagini e testi a contatto, o *in praesentia*, che potessero, interpolati nel saggio, documentare *in re*, in maniera probante e approfondita, le intuizioni dell'autrice. O ancora, come effetto di quest'ultima considerazione, si può accennare al personale rincrescimento, in chi legge, per una pista accennata nel testo ma non approfonditamente battuta: quella di un'interpretazione propriamente tematica, ravvicinata, intere intratestuale al contempo, dell'iconotesto dedicato a Santa Rita, nella quale, per non fare che un esempio, il Serpente di Mari (ex voto n. 12), apparendo quale «incarnazione forse del demonio della guerra», avrebbe permesso agganci e riflessioni in direzione delle teratologie, delle storie e delle simbologie bellico-militari incisivamente congegnate nel tempo da Buzzati.

Un rilievo personale, dicevo, e nondimeno indicativo, credo, di una crescente distanza, segnata dalle pratiche culturaliste, dallo studio delle poetiche, intuite per contro da una tradizione estetologica del maturo Novecento italiano, da Banfi ad Anceschi, e ancora a Mattioli, quali sonde di profondità dei valori, rilevatori delle stratificazioni proprie di un autore; di qui, d'altro lato, la chiusura talora miope e aprioristica di certe frange disciplinari del nostro Paese dinanzi a tali innovative modalità di studio interdisciplinare delle forme della cultura.

Il contributo di Cogliatore, assistito da una bibliografia attenta e sostanziosa intorno a Buzzati, asseconda tuttavia una traiettoria precisa, oramai chiara a chi legge: insistere maggiormente sulle strutture della cooperazione testo-immagine, in consonanza con le ricerche oggi preminenti della più ampia *équipe* che fa capo a Michele Cometa¹.

A ulteriori ricerche, a lettori ispirati dal godibile tracciato di *Storie dipinte*, è affidato il compito di raccogliere e rinsaldare tali primi rilievi, opportuni e stimolanti, facendoli dialogare con i più vasti settori della critica buzzatiana, connettendoli all'intero versante della contemporaneistica;² all'autrice si augura di proseguire su tale strada senza dubbio promettente, ritornando su questo tassello brillante della storia dei rapporti fra la letteratura e le arti del Novecento per incastonarlo in nuove, teorico-storiche o comparative, insistenze sull'immaginazione e le vocazioni plurime di un borghese sottratto all'univoco destino di scrittore.

GIULIO IACOLI

¹ Di Cometa andrà richiamato almeno il recente *La scrittura dell'immagine*, Milano, Cortina, 2012; ma non va dimenticato l'impulso fondamentale all'acquisizione delle metodologie *cultural*, proveniente dall'ideazione e dal coordinamento del *Dizionario degli studi culturali*, a cura di R. Cogliatore e F. Mazzara, Roma, Meltemi, 2004, e proseguito con la pubblicazione di *Studi culturali*, Napoli, Guida, 2010. Del gruppo palermitano che da tempo si interroga sulle relazioni testo-immagine, guidato dallo stesso comparatista e germanista, è componente di spicco Cogliatore, docente di Teoria della letteratura nell'Ateneo del capoluogo siciliano.

² Solidale rispetto a questa direzione è il recentissimo lavoro di M. RIZZARELLI, *Sorpreso a pensare per immagini. Sciascia e le arti visive*, Pisa, ETS, 2013.

PATRIZIA DALLA ROSA, *Lassù... laggiù... Il paesaggio veneto nella pagina di Dino Buzzati*, Venezia, Marsilio, 2013, pp. 207.

IL volume di Patrizia Dalla Rosa, membro del Comitato Scientifico e Responsabile della Ricerca e Consulenza Bibliografica del Centro Studi Buzzati, oltre che segretaria di redazione della rivista «Studi buzzatiani», costituisce una ulteriore tappa di un percorso critico che si configura davvero come ‘una lunga fedeltà’, per riprendere la nota formula continiana. Risalgono infatti ad oltre vent’anni fa i primi approcci critici della studiosa feltrina alla figura di Dino Buzzati, proseguiti nel tempo attraverso svariati saggi e pubblicazioni, fra le quali spicca il volume *Dove qualcosa sfugge: lingue e luoghi di Buzzati* (2004). Una lunga consuetudine di studi ha creato i presupposti per un’intima consonanza fra critico e scrittore; comunanza che si pone come un pilastro portante, ed apertamente esibito dall’autrice, del volume uscito per i tipi editoriali di Marsilio. Una delle caratteristiche che subito appare evidente al lettore di questo libro, infatti, è una presenza accorata e partecipe dell’autrice, che periodicamente appare in prima persona a commentare, ad invitare ad una verifica diretta delle tesi sostenute attraverso una visita ai luoghi buzzatiani, a proporre letture o riletture dell’amato scrittore bellunese.

Il titolo stesso del volume mette a fuoco le coordinate di fondo su cui si struttura l’argomentato procedere critico di Dalla Rosa. Da una parte, infatti, attraverso i due avverbi di luogo, opportunamente seguiti dai puntini di sospensione (anch’essi, in realtà, pienamente buzzatiani nella loro capacità di suggerire l’incertezza, di dare spazio alla fantasia, di prefigurare qualcosa di ancora sconosciuto e potenzialmente incerto), il titolo fa riferimento a due delle tematiche chiave del criterio spaziale di attraversamento critico adottato dall’autrice: il tema della lontananza – che si caratterizza subito come un interiorizzato senso del distacco e della relativa mancanza – ed il principio ordinatore spaziale della verticalità, così caro al Buzzati amante dei paesaggi montuosi, statutariamente innervati su dislivelli morfologici.

Nel sottotitolo, invece, si delinea l’ambito geografico di riferimento all’interno del quale si dipana l’indagine testuale di Dalla Rosa: la regione veneta, in grado, anche al di là dei propri confini amministrativi, di proporre un’aggregazione identitaria centripeta, sia pur articolata in una varietà di situazioni paesaggistiche e di ambienti naturali. L’autrice chiarisce subito in *incipit* la necessaria elasticità interpretativa adottata nella strategia di delimitazione territoriale: «Chiarisco che consapevolmente adottato in modo pressoché indifferente le dizioni “paesaggio del Veneto” e “paesaggio veneto” poiché non intendo classificare un territorio o delimitare un’area amministrativo-geografica. Non rimarrò (non potrò farlo) entro confini così netti. Buzzati stesso ha in più occasioni mostrato di concepire il Veneto in termini di Triveneto» (p. 13). La citazione rende peraltro già l’idea del continuo dialogo che Dalla Rosa stabilisce con Buzzati, che è insieme, di questo discorso saggistico, oggetto di indagine, nune ispiratore, compagno di viaggio.

Il volume si apre con una *Presentazione* di Bianca Maria Da Rif, direttrice del Centro Studi Buzzati, che offre al lettore una sintetica ed efficace chiave di lettura per comprendere i presupposti di partenza sui quali si basa la ricerca di Dalla

Rosa: «Le radici della memoria, i luoghi dell'anima ritornano [...] nelle opere di Buzzati, emergendo da contesti reali o immaginari, con un simbolico richiamo al suo amato paese [...]» (p. 7).

Sempre in funzione introduttiva, un breve testo di Giuseppe Sandrini, intitolato significativamente *Un paesaggio «più vero del vero»*, mette a fuoco la duplice dimensione di indagine che emerge dall'approccio critico adottato da Dalla Rosa, che «incontra il suo autore [l'aggettivo possessivo è doverosamente adeguato ad esprimere la solidale vicinanza fra il critico ed il narratore] non solo alla lampada chiara di un lungo impegno di studiosa ed esegeta, ma altresì alla luce crepuscolare ed istintiva dell'abitante degli stessi luoghi» (p. 10).

A completamento del paratesto introduttivo, i sintetici ma sentiti *Ringraziamenti* espressi dall'autrice ai/alle colleghi/e ed ai/alle compagni/e di viaggio che hanno incoraggiato, accompagnato, consigliato, ispirato Dalla Rosa nella stesura delle pagine critiche, a testimonianza di un percorso che è insieme personale, individuale, talvolta addirittura intimo, ma ciò nondimeno alimentato da una fitta rete di rapporti umani e professionali.

La dimensione dell'abitante si esplica, attraverso l'itinerario critico dell'autrice, come una contemporanea esplorazione e dei testi e dei luoghi di affezione dell'autore bellunese, alternando letture delle pagine e descrizioni/interpretazioni, spesso basate su sopralluoghi effettuati nei luoghi menzionati, suggeriti, descritti, evocati nelle pagine della produzione buzzatiana. Il rapporto con i luoghi, centrale nella poetica buzzatiana, non si esplica però attraverso un adagiarsi in una tradizionale modalità descrittiva. Il processo di creazione è piuttosto un personale itinerario creativo che si nutre insieme di elementi concretamente riconoscibili nel reale e di immaginari personali: «In ogni caso il lettore intuisce che la descrizione paesaggistica, di per sé detestata da Buzzati, ha funzione diversa: vuole mostrare altro, condurre là, dove lui ha intuito qualcosa. Indica, essenzialmente, una condizione di ascolto» (p. 17).

Nell'analisi di questa funzione essenzialmente metaforica assunta dai paesaggi presenti nel mondo letterario buzzatiano, che pure affondano nel vissuto biografico dell'autore e che sono potenzialmente investigabili nella loro apparizione concreta, Dalla Rosa adotta un criterio scalare geografico che procede dal micro-mondo del 'vicino' (ove si consideri come fulcro di partenza la casa natale, Villa Buzzati, situata in località San Pellegrino, negli immediati dintorni della città di Belluno) per poi aprirsi progressivamente alle varieguate realtà geografiche regionali del Veneto. Nell'ottica di una «rilevazione di un paesaggio quale fonte di ispirazione poetica» (p. 27), l'autrice analizza con puntuale acribia, nel corso del primo capitolo (*Quale paesaggio una prima volta e per sempre. Nascita dell'immaginario buzzatiano*, pp. 19-109) l'occorrenza, nel *corpus* buzzatiano, di alcuni elementi chiave del 'lessico geografico' dell'autore: il giardino, la siepe, la casa di campagna, la valle dolomitica, la cima montuosa, la foresta.

Nella strutturazione dell'immaginario paesaggistico buzzatiano l'autrice sottolinea, alla ricerca di elementi fondativi strutturatisi nell'infanzia, il ruolo giocato dall'affresco presente nella sala da pranzo di Villa Buzzati, i cui elementi iconografici di base (una conca desolata, uno stagno, un dirupo di rocce, un castello diroccato, un sentiero nel bosco, quinte di montagne sullo sfondo) com-

pongono un «paesaggio trasversale» (pp. 33 e ss.) e divengono ricorrenti stilemi spaziali nell'opera letteraria. L'indagine prosegue indagando gli spazi periferiali del greto del Piave, il «paesaggio metafora» (in quanto assume valori connotativi che invitano ad una lettura quasi psicanalitica, sulle orme degli scritti di Bachelard, dello spazio; (pp. 42 e ss.) della valle montana, e successivamente lo sfondo visuale, insieme barriera ed orizzonte percettivo, delle quinte montuose dolomitiche (con i correlati attributi di ripidezza, di nudità, di piovosità, di franosità, di mutevolezza atmosferica e delle condizioni di luce). Il mondo delle Dolomiti, così caratteristicamente distinto dal resto del panorama montuoso alpino, appare paradigmatico nei suoi attributi di cupezza e di imponenza; a maggior ragione nella versione caratteristicamente selvaggia e remotamente inaccessibile incarnata dalla regione interna delle Dolomiti bellunesi. Nell'analisi di Dalla Rosa gioca un ruolo primario l'interpretazione dei meccanismi con i quali la toponomastica utilizzata da Buzzati gioca a riprendere nomi di luogo realmente esistenti al fine di trasformarli, mascherarli, sottoporli a metamorfosi giocose e creative. L'indagine in questa direzione si fa realmente 'topografica', a grande scala, attenta ad una minuziosa geografia dei luoghi che possono aver ispirato l'immaginazione paesaggistica buzzatiana. Il ricco capitolo termina con un'analisi delle connotazioni con le quali appare nell'opera buzzatiana uno degli elementi ambientali più ricco di assonanze simboliche: la foresta.

Il capitolo successivo (*Buzzati in giro per il Veneto*; pp. 110-182) propone un'analisi spaziale geograficamente allargata al quadro regionale, che assume il ruolo di quadro di delimitazione dell'indagine. Si analizza in primo luogo l'opera giornalistica dello scrittore (come i *reportage* dei *Misteri d'Italia*, gli articoli scritti in occasione del Giro d'Italia ciclistico del 1949, le cronache delle imprese alpinistiche, gli articoli dedicati al tema della salvaguardia ambientale delle montagne), arrivando anche alla *vexata quaestio* della lettura buzzatiana della tragedia del Vajont, correlata al noto articolo *Natura crudele*, pubblicato l'11 ottobre 1963 a ridosso del catastrofico evento. Al proposito, Dalla Rosa fornisce un'interessante lettura parallela dell'articolo *La diga*, pubblicato sul «Corriere della Sera» il 30 settembre del 1959, e dello «strano romanzo di fantascienza» (p. 134) *Il grande ritratto* (pubblicato dapprima a puntate sul settimanale *Oggi* nel 1960 e successivamente in volume), portandoci all'interno della fucina creativa buzzatiana, dove le esperienze e le indagini del giornalista alimentano un rapporto biunivoco di scambio (non privo di contrasti e di contraddizioni) con l'ispirazione narrativa e la pulsione immaginativa (sintetizza efficacemente Dalla Rosa poche pagine più avanti: «È questo lo stra-vedere di Buzzati, dove realtà, metafisica, montagna, architettura, letteratura e fantasia non hanno disgiunzioni, non sono scorporati, e illustrano così il suo paesaggio ideale»; p. 169). Il discorso sul paesaggio veneto prosegue con un'analisi degli scritti giornalistici dedicati a Buzzati alle Ville Venete, ad alcuni eventi artistici e culturali avvenuti nelle città del Veneto (in particolar modo mostre di pittura veneta, a proposito delle quali Buzzati sottolinea a più riprese la continuità fra paesaggio pittorico e paesaggio reale), alla Biennale ed alla Mostra del Cinema di Venezia ed infine al tema della salvaguardia della città lagunare. Chiude il capitolo un paragrafo dedicato alla immagine de *Il Veneto nella pagina narrativa*, che analizza le rare tracce del paesaggio regionale nell'opera di finzione, e specificamente in due racconti.

A conclusione del volume, l'autrice propone alcune dense ed emozionalmente partecipate pagine di riflessioni, intitolate *Considerazioni finali. Il «guardare attraverso» del poeta*, in cui traccia le somme del percorso critico ed affettivo svolto in questa sede nei confronti dell'opera buzzatiana. Si ritorna quindi, in prospettiva sintetica, sulla complessità della figura buzzatiana, sulla dualità espressa dall'essere insieme giornalista e scrittore, sul ruolo evocatore e fondativo dei paesaggi africani nell'elaborazione dell'alfabeto territoriale dello scrittore, sulla dialettica paesaggio primordiale/paesaggio romantico, sull'importanza del periodo infantile per la strutturazione dell'immaginario geografico e dell'atlante emozionale dei luoghi, sul rapporto fra visione interiore e percezione del reale. Arrivando a posizioni vicine a quelle trattate oggi dalla cosiddetta 'geografia emozionale', una geografia che si occupa dei nostri più intimi sentimenti di attaccamento al territorio (si pensi, a solo titolo esemplificativo, al taglio delle indagini raccolte dalla rivista *Emotion, Space and Society*). Le ultime parole del volume sono infatti: «Il suo [di Buzzati] è un cercare l'anima dei luoghi, una sorta di costante ricerca di analogie tra un paesaggio e l'immutato del suo cuore» (p. 191).

A completare il volume e la sua fruibilità come strumento di ricerca, l'autrice mette a disposizione del lettore un elenco degli *Appellativi buzzatiani a montagne e valli dolomitiche* (la cui lettura fornisce una sorta di vertiginoso riassunto delle tesi sostenute nel testo), un utile indice delle *Località venete presenti negli scritti consultati* ed un corredo fotografico di circa una trentina di immagini (di Alessandro Addis) che compongono un opportuno apparato visuale all'indagine sui luoghi buzzatiani.

Sembrano poter valere per l'itinerario critico costruito da Dalla Rosa le parole che la medesima autrice utilizza all'inizio del volume parlando del paesaggio: «Un paesaggio, in ogni caso, non si "insegna", ma si può educare a guardarlo affinché qualcosa riveli» (p. 14). Parimenti, sembra difficile poter 'insegnare' una passione per lo scrittore ed una conoscenza dei suoi scritti paragonabile a quella mostrata dall'autrice. Si può auspicabilmente, invece, seguire il suo itinerario critico di educazione alla lettura del dato paesaggistico veneto nell'opera di Buzzati per ricavare rinnovati percorsi di lettura attraverso i sempre potenzialmente prodighi testi dello scrittore bellunese.

DAVIDE PAPOTTI

D. BUZZATI, *Le storie dipinte*, a cura di L. Viganò, Milano, Mondadori, 2013, pp. 146.

LA scelta del titolo *Le storie dipinte* per la pubblicazione dell'ultimo volume buzzatiano nella collana Oscar Mondadori sottolinea un elemento chiave della poetica di Dino Buzzati: le composizioni iconotestuali, forme miste di pittura e letteratura create grazie alla sua *doppelbegabung*, al doppio talento di pittore e scrittore.

Nella serie di riedizioni buzzatiane (1999: *Il colombre*; 2000: *Barnabo delle montagne, Poema a fumetti, Il segreto del Bosco Vecchio*; 2001: *Sessanta racconti, Il deserto dei Tartari*, 2002: *La famosa invasione degli orsi in Sicilia*; 2004: *E il panettone non bastò*; 2006: *In quel preciso momento, Un amore*; 2012: *I miracoli di Val Morel*) quest'ultimo

volume, apparentemente una semplice raccolta della sua opera pittorica, consente di portare all'attenzione la questione del delicato equilibrio tra parola e immagine che Buzzati aveva affrontato durante tutta la sua esistenza.

Le opere degli artisti dal doppio talento pongono interrogativi che ancora oggi attendono risposte. Infatti non è affatto semplice per il pubblico, e in alcuni casi anche per la critica, considerare le attività artistiche senza ricondurle a schemi interpretativi iperspecialistici, che tendono a irrigidire i confini tra le arti e a classificare il pittore tra i pittori e lo scrittore tra gli scrittori. Ancor più arduo è il compito per la critica soprattutto quando l'artista, oltre a produrre opere letterarie accanto ad opere pittoriche, produce 'opere doppie', cioè letterarie e pittoriche insieme. Buzzati espone la critica ad entrambi i gradi di difficoltà. Come se ciò non bastasse, il compito del critico di Buzzati consiste inoltre nella disambiguazione della parodia o dell'ironia, artifici centrali in tutta la sua opera, ma che l'accostamento tra le due arti produce spesso come proprio specifico effetto.

Nella recente pubblicazione del Meridiano *Opere scelte* di Buzzati (2012), Giulio Carnazzi, con la dovuta attenzione filologica ai testi, ha tenuto conto della complessità dell'artista, decidendo di ampliare il precedente volume *Romanzi e racconti* (1975) e includendo le tavole a colori della *Famosa invasione degli orsi in Sicilia*, una selezione dei lavori teatrali, musicali e delle poesie, oltre ad alcuni scritti giornalistici e interventi sull'arte. Si è già dunque intrapresa, e da una collocazione editoriale autorevole, una rivisitazione poliedrica dell'artista, non più solo narratore di romanzi e racconti tra i grandi classici del Novecento.

A quest'importante presentazione sono state affiancate, nella collana Oscar Mondadori, altre lodevoli proposte che hanno ampliato la circolazione dell'opera buzzatiana *tout court*. Mi riferisco innanzitutto all'*Album Buzzati* (2006), profilo critico e autobiografico fatto attraverso la scrittura e la fotografia, alle antologie di testi giornalistici e narrativi raccolti nei cofanetti de *La "nera" di Dino Buzzati: crimini e misteri, incubi*, (2 voll., 2002) e *Le cronache fantastiche di Dino Buzzati: delitti e fantasmi* (2 voll., 2004), alla raccolta delle opere teatrali *Il teatro* (2006) e all'antologia tematica *I fuorilegge della montagna: uomini, cime, imprese* (2 voll., 2010). Ultimo di questa serie di raccolte il volume qui in discussione *Le storie dipinte* (2013, a cura di L. Viganò).

L'intenzione di riequilibrare nella percezione del grande pubblico lo scrittore e il pittore è assolutamente meritoria e si inserisce perfettamente nella logica editoriale di ampliamento della conoscenza delle molteplici attività artistiche di Buzzati.

In effetti il titolo *Le storie dipinte* potrebbe trarre in inganno gli esperti buzzatiani che potrebbero illudersi, portati fuori strada dalla copertina del volume, di ritrovare la ristampa anastatica del catalogo della prima personale di Dino Buzzati alla Galleria dei Re Magi di Milano nel 1958, *Le storie dipinte di Dino Buzzati*, uscito in soli 561 esemplari per l'Officina Grafica Lucini e corredate da una serigrafia dell'autore. In realtà quello attuale è un volume assai composito che comprende al suo interno una selezione dei quadri, datati dal 1952 al 1969, la riproduzione delle pagine originali de *Il lasciapassare*, contenute nel sopracitato catalogo del 1958, e una versione del racconto *Un equivoco*, che era stato pubblicato per la prima volta nel catalogo *Dino Buzzati, pittore*, a cura di Bruno Alfieri nel 1967 e successi-

vamente nella rivista «D'Ars» nel 1969 e ancora in un catalogo della prima mostra romana nel 1971, questa volta con il titolo *Autocritica*.

Nell'introduzione al volume Lorenzo Viganò non spiega le ragioni delle scelte effettuate, ma lascia che il lettore ricrei i suoi percorsi personali all'interno dell'opera pittorica buzzatiana, dopo avere fornito gli strumenti indispensabili per una prima ricognizione: «Dino Buzzati è un pittore figurativo» e l'antologia espone «il carattere narrativo dei quadri che dipinge».¹

Rispetto alla mostra milanese del 1958 il numero dei quadri qui riproposti è notevolmente aumentato, dai trenta originali esposti e dai dieci presenti nel catalogo *Le storie dipinte di Dino Buzzati*, si passa agli attuali cinquantatré selezionati in un periodo molto più ampio, anche se non completo, dell'attività pittorica dell'autore. È noto che Buzzati datava i suoi quadri al momento della loro vita pubblica, intesa come esposizione o vendita, ma è pur vero che sicuramente molte delle opere pittoriche qui presentate non erano contenute né nel catalogo, né nell'esposizione, anche se a detta del curatore il presente libro ne «è il discendente diretto e l'ampliamento».² Purtuttavia, nell'ottica di favorire un'ampia circolazione dell'opera pittorica di Buzzati, ciò può essere considerato un vantaggio, dopo aver fatto le opportune precisazioni.

Secondo quanto chiarito da Gérard Genette, una trasposizione nel regime serio dell'ipertestualità dovrebbe comportare un seguito della storia, se questa risulta interrotta, ovvero una continuazione in serie, quando si decide di imitare un genere. Nel caso preso in esame sembra quasi che il desiderio di fare un'antologia pittorica di Buzzati si sposi con una continuazione della recente edizione de *I Miracoli di Val Morel*. In effetti a guardarle da vicino le due pubblicazioni sembrerebbero una il prolungamento dell'altra: stesso formato, quadrato e insolito, stessa impaginazione, che però soltanto nel caso dei *Miracoli* rispetta la fedeltà all'originale buzzatiano. Si determina quindi nel lettore non specializzato un effetto di riattivazione di un genere e/o prolungamento di un testo che lo porta a immaginare una standardizzazione dell'opera pittorica che Buzzati non aveva progettato.

Al contrario Buzzati era un grande esperto di quella pratica che oggi la cultura visuale contemporanea chiama 'rimediazione' e che rende molto attraenti le pratiche artistiche più moderne. Si tratta di riformulare la propria opera attraverso media e pratiche differenti grazie a una riutilizzazione dei materiali artistici, così come già avveniva nel *ready made* delle avanguardie e della *pop art*. Per ritornare al caso dei *Miracoli*, il processo genetico avviene attraverso tre diverse fasi o tre diverse opere o pratiche artistiche. Buzzati, dietro il suggerimento del gallerista Renato Cardazzo, dipinse alcune delle immaginarie pitture votive che verranno esposte nella Galleria Navigliovenezia nel 1970, trentaquattro in tutto. Successivamente il catalogo *Miracoli inediti di una santa* (Edizioni del Naviglio, Milano, 1970) presenterà la riproduzione delle tavole, seguite, alla fine del volume, da un elenco delle opere esposte, indicate dal numero di pagina e dai dei testi di accompagnamento, oltre alle normali informazioni tecniche. Il catalogo si apre con una *Spiegazione*, un breve racconto a cornice che racconta, in chiave fantastica, il ritrovamento degli ex voto e lo spunto per la loro immaginaria riproduzione. Nel vo-

¹ P. 19.

² Ivi, p. 6.

lume *I miracoli di Valmorel* (questo il titolo originale dell'opera uscita da Garzanti nel 1971 e caratterizzata dalla consueta trasformazione ironica dei nomi propri dei luoghi e dei personaggi) le riproduzioni delle tavole saranno trentanove e il racconto a cornice subirà alcune modificazioni, aggiungendo ulteriori indizi fantastici e autobiografici. Inoltre i testi di accompagnamento, anche questi molto più lunghi e articolati, verranno disposti in modo da alternare nella doppia pagina la riproduzione delle tavole. In ultimo, i casi di pittura votiva presentati verranno anche numerati e titolati, elementi completamente assenti nell'edizione del catalogo precedente. Questo per confermare come Buzzati ad ogni passaggio – dalla mostra al catalogo, al volume – operasse molteplici mediazioni e ri-mediazioni modificando notevolmente la propria opera, e che in nessun caso può trattarsi semplicemente di una mera ripubblicazione.

Il curatore del volume *Le storie dipinte* si colloca in qualche modo sulla stessa linea di riscrittura e ri-mediazione, operando trasformazioni rispetto all'edizione originale dell'opera buzzatiana, seppure con l'intento di far conoscere al grande pubblico il versante pittorico, forse ancora troppo poco noto.

In questa prospettiva vanno interpretate le scelte di questa raccolta di testi letterari e pittorici di Buzzati. Altrimenti come spiegare la selezione delle cinquantatré opere pittoriche presentate, a fronte delle quasi duecentocinquanta tele buzzatiane e delle circa centotrenta accompagnate da didascalie, se non con la motivazione pedagogica di far circolare ampiamente seppure un ristretto campione, disseminato all'interno di un ampio periodo? Sempre seguendo questa *vis pedagogica* è possibile dare ragione, per esempio, delle riproduzioni delle iscrizioni contenute in alcuni casi all'interno delle pitture che qui, come nella recente edizione dei *Miracoli*, vengono riprodotte a colori in un allegro blu (sic!) nella pagina a fianco e sotto il testo di accompagnamento: forse per darne maggiore evidenza?

Periodizzazione, facilità del reperimento, criterio selettivo soggettivo, poco importa, a fronte del fatto che per la prima volta a colori il grande pubblico può ammirare le riproduzioni di alcune tele buzzatiane accompagnate dal proprio testo di riferimento, riconoscendo questa composizione pittorico-letteraria come una pratica specifica del fare arte di Buzzati. Altrimenti come comprendere che questa modalità, la quale mima le forme dell'emblematica – quasi una composizione di *inscriptio*, *subscriptio* e *pictura* – nell'impaginazione tripartita con un titolo, un apologo figurato e una pittura, già sperimentata e promossa da Buzzati nel volume Garzanti del 1971 per i *Miracoli*, possa essere ripetuta per questa antologia pittorica? Il curatore ha dunque voluto essere più buzzatiano di Buzzati stesso, proponendo una formula già sperimentata dall'autore negli anni Settanta?

Questa impaginazione grafica permette di sottolineare la necessità buzzatiana di esprimersi con entrambe le arti, scrittura e pittura, facendole interagire su uno stesso supporto mediale, in questo caso le due pagine affiancate del volume, mentre nella pratica delle esposizioni i testi di accompagnamento venivano collocati a fianco delle tele esposte e in alcuni casi venivano scritti sul retro delle tele, come in una prima versione di *Poema a fumetti*. In ogni caso la composizione di pittura e testo di accompagnamento è sicuramente la cifra stilistica che ha caratterizzato più di ogni altro elemento l'opera pittorico-letteraria di Buzzati. Ciò è avvenuto sin dal suo primo iconotesto, dedicato alla poesia *The Haunted Palace* di Edgar Al-

Ian Poe, dove un foglio, che contiene una citazione tratta da una versione francese dell'originale e famoso racconto fantastico americano, viene incollato dal giovane Buzzati sotto uno dei suoi primi disegni a colori (*Le palais hanté* prima parte, 1923 e seconda parte, 1924). La predilezione per la pratica iconotestuale viene confermata nell'opera buzzatiana da molti altri esempi: i disegni ai margini dei manoscritti dei suoi primi romanzi e racconti, oppure i registri di cronaca compilati per il «Corriere», sempre accompagnati da disegni, o ancora i diari di bordo illustrati, composti durante le missioni in Africa per l'esercito o per il giornale, tra gli altri.

Nella poetica pittorico-letteraria di Buzzati il motivo del testo di accompagnamento svolge la funzione di supporto alla pittura o di ampliamento del titolo del quadro, se considerato come elemento secondo, mentre può svolgere la funzione di cerniera tra la pittura e la narrazione, come elemento terzo – didascalia o microracconto, descrizione o spiegazione – nei casi di opere complesse come *Il Libro delle Pipe*, *La famosa invasione degli orsi in Sicilia*, *Poema a fumetti*, *I Miracoli di Valmorel*, dove una cornice narrativa include al suo interno la doppia creazione pittorico-letteraria.

La stessa pratica di composizione di parole e immagini, sotto forma di un iconismo si ritrova anche nel primo dei due racconti che nel volume *Le storie dipinte* viene collocato all'inizio come per formare una cornice narrativa, quasi un'ennesima *Spiegazione*, alla maniera dei *Miracoli*. Nel caso de *Il lasciapassare* il curatore sceglie di riprodurre fedelmente le pagine originali, con i disegni e la grafia dell'autore, esattamente come avviene per una parte della copertina. Nel secondo caso, *L'equivoco*, il racconto invece viene trascritto e ripubblicato alla fine del volume senza alcuna immagine.

I due racconti di Buzzati, ad apertura e chiusura del volume, consentono di tracciare i confini e stabilire le connessioni tra le due arti, grazie all'autorevole parola dell'autore, critico di se stesso. Nella parodia autobiografica dei due racconti sono contenute infatti le più famose dichiarazioni di Buzzati sulla necessità a esprimersi con la pittura e l'invocazione di una benevolenza da parte dei critici, che in effetti non sempre Buzzati ebbe in vita. E allora più che un «trasferimento nel mondo letterario dell'inscindibile legame tra i due linguaggi»¹ sarebbe più corretto dire che gli iconotesti de *Le storie dipinte*, come quelli di *Poema* e dei *Miracoli*, propongono un equilibrato dosaggio delle due arti che Buzzati ha frequentato nella sua esistenza con eguale passione.

ROBERTA COGLITORE

SERENA MAZZONE, *Oltre l'immaginazione lo sguardo. Il teatro di Dino Buzzati*, prefazione di Paolo Puppa, Roma, Aracne («I Nuovi Critici»/9), 2014.

MANCAVA da sempre uno studio esaustivo sul teatro buzzatiano e va detto subito che il saggio di Serena Mazzone pone fine e con esiti oltremodo soddisfacenti a tale grave inadempienza della critica, in Italia così come all'estero.

¹ Ivi, p. 16.

Nelle pagine introduttive (pp. 23-27) viene sottolineata la volontà di ricostruire le motivazioni all'origine di un'avventura di scrittura che fa appello ad aspirazioni e competenze dei ruoli di scenografo, costumista, sceneggiatore, librettista e critico teatrale (p. 24). Proprio in funzione della particolare percezione del confine tra finzione e realtà, il palcoscenico diviene luogo per eccellenza dell'«apparizione» e «guardare, per Buzzati, vuol dire toccare un margine, oltrepassare la univoca concretezza delle cose», perché «guardare non è solo un modo per percepire il visibile, ma soprattutto l'invisibile». Il titolo del saggio intende rivendicare la specificità dello «sguardo», attinente alla dimensione teatrale, che si proietta oltre lo stadio dell'immaginazione, che è proprio della dimensione narrativa (p. 25).

Di qui l'assimilazione, da parte dell'autore bellunese, del teatro ad una droga, che «mette l'uomo in una situazione completamente diversa dalla vita normale», in una sorta di sublimazione dell'espressione estetica, dalle potenzialità superiori a quelle del testo narrativo (p. 31).

I cinque capitoli in cui si articola il volume analizzano in dettaglio i molteplici aspetti di una produzione abbondante (sedici *pièce* ed una commedia musicale), iniziata nel 1942 e conclusa nel 1966, dai risultati relativamente deludenti e tali da far affermare all'autore di non considerarsi un drammaturgo (p. 36).

Il primo capitolo (*L'incanto misterioso del teatro*, pp. 31-65) documenta le motivazioni di un «viaggio» drammaturgico caratterizzato dallo sperimentalismo e designa le fonti d'ispirazione, rivendicate dallo stesso Buzzati, quali la teatralità di Gordon Craig, incentrata sulla concezione della rappresentazione scenica «come visione composita di colori, gesti, parole e ritmi» (p. 58) e *Piccola città* di Thornton Wilder, espressione di una «drammaturgia straniata e pittorica, del tutto antinaturalistica» (p. 63).

Nell'ampio secondo capitolo (*Un caso di plurilinguismo drammaturgico*, pp. 67-136) vengono esplorate in maniera più approfondita le connotazioni di uno sperimentalismo che si nutre di modelli testuali comprendenti, tra l'altro, il teatro dell'Assurdo (*Un caso clinico*), la dimensione epico-didascalica dell'opera di Brecht (*La colonna infame*), la memoria della «moralità» medievale (*Il mantello*), senza dimenticare la concezione molto moderna di testo teatrale come «pretesto» e il conseguente notevole margine d'azione espressamente riconosciuto al regista nelle didascalie (p. 77). Sul piano più specificamente estetico, viene sottolineato l'intersecarsi di reale e immaginario attraverso modalità di segni e indicazioni perturbanti (ad esempio, l'insistente scampanio di *Drammatica fine di un noto musicista*, lo strano vento che precede l'arrivo di Giovanni ne *Il Mantello*, il «lontano minaccioso rimbombo come di tuono» ne *La fine del borghese*, ecc., pp. 87-88), apparizioni e visioni fantasmatiche (la donna «vestita di scuro che lavora, o cuce con estrema rapidità, con movimento delle mani frenetico e regolarissimo» di *Un caso clinico*, il fantasma di Martina ne *La colonna infame* o ancora l'«orologio maledetto» in cui si è rifugiata l'anima dannata ne *L'orologio*, pp. 89-90), l'onnipresenza del fantasma per antonomasia rappresentato dalla morte («il senso della morte si annida persino dietro i luccicanti miraggi mostrati al Folletti di *Piccola passeggiata*, nella soffice neve che entra dal tetto ne *La rivolta contro i poveri*, nel tanto ambito «premio America» cui i pittori de *L'uomo che andrà in America* aspirano per tutta la vita», p. 97), la concezione di una *fabula* la cui evoluzione è «irrisoria e si prospetta

principalmente come crescendo della “strategia del disagio” fino alla *climax*» (p. 108), l'intrecciarsi dei piani della realtà e della finzione, con il risultato di porre il concetto di finzione teatrale come fulcro della rappresentazione (ad esempio, «nell'atto unico *I suggeritori* la finzione diventa protagonista, con i due suggeritori che assistono [e gareggiano nell'accaparrarsene l'attenzione] allo spettacolo offerto da Giovanni, maschera-fantoccio di una rappresentazione orchestrata da due diversi autori: uno lo vuole remissivo e ingenuo, l'altro ribelle e orgoglioso», p. 117), una teatralità ‘pittorica’ dagli stimoli sensoriali oltre che verbali (come appare in una delle didascalie iniziali de *La colonna infame*, in cui, «dentro una espressività ricca di rimandi e protesa verso la cinematografia, la scena viene lasciata vuota, affidandosi la rappresentazione alle lente percezioni di uno squarcio lirico in cui si succedono silenzi e suoni vaghi, poi il far del giorno con crescenti brusii», p. 127).

Il terzo capitolo (*Lo sguardo sulla realtà*, pp. 137-182) sottolinea la similitudine dei motivi d'ispirazione all'origine dei testi narrativi e drammaturgici ed il fatto che «lo “sguardo” sul reale è ammantato da una trepidazione che trascende i limiti del mondo conosciuto, per slittare in direzione mistica o religiosa» (p. 149). L'affermazione di un autore che «racconta la tragicità della vita attraverso la tragicità del dubbio» (ivi) appare estremamente pertinente. Ed ugualmente pertinente appare l'evocazione del ruolo dominante della riflessione sociale nella produzione teatrale, contro la corruzione dilagante e il generale appiattimento della civiltà di massa (pp. 158-159). In altri termini, dietro la coltre del fantastico o del vagamente verosimile o degli elementi stranianti, il richiamo alla realtà è costante (p. 161) e non a caso in alcuni testi teatrali (*La colonna infame*, *Un verme al ministero*, *La fine del borghese*) «si svolge il processo al consorzio umano», in contesti dominati, nell'ordine, da modalità persecutorie, dalla parodia della retorica del potere e dalla formulazione grottesca delle opposizioni tra classi sociali (pp. 164-166). Il confronto con la realtà sollecita spesso un approccio satirico («ne *L'uomo che andrà in America*, dove una fantasia visionaria intrisa di caustica amarezza integra una liricità commossa e sospesa», p. 171, così come in *pièce* in più atti quali *Un verme al ministero*, *Una ragazza arrivò* e *La fine del borghese* ed in diversi atti unici, p. 172).

Il quarto capitolo (*Momenti di una drammaturgia*, pp. 183-204) si colloca tematicamente come prolungamento del precedente nell'intento di mostrare il legame inscindibile tra problematica sociale e variazioni sul fantastico, con analisi puntuali su *Piccola passeggiata*, *Un caso clinico*, *Una ragazza arrivò*, *La telefonista*, dei testi scritti in un arco cronologico di ventidue anni e che testimoniano al contempo il persistere di una profonda sensibilità a quanto investe in maniera diretta o indiretta la dimensione sociale ed un'indiscutibile vocazione moralistica.

Il quinto ed ultimo capitolo (*Appendici*, pp. 205-223) si compone di una sezione relativa alla fortuna critica e alla ricezione del teatro buzzatiano e infine dell'indicazione delle edizioni delle opere teatrali e delle relative raccolte in Italia e in Francia.

Chiude il volume un'ampia bibliografia, articolata in più sezioni e di agevole consultazione.

Questo saggio illustra con precisione e intelligenza il percorso particolare della scrittura buzzatiana per il teatro, alimentata dalla volontà di trasporre in un genere estetico diverso i temi d'ispirazione della produzione narrativa.

Molto opportunamente è posto in evidenza uno sperimentalismo stilistico che riflette una ricerca di modalità espressive mai esaurita, anzi sfociata in una notevole varietà di contenuti e formalizzazioni sceniche che non hanno fatto che accrescere, in termini di ricezione, le riserve e perplessità di critica e pubblico.

L'originalità delle vicende trattate non si traduce, di fatto, in potenzialità di rappresentazione e tecnica teatrale tali da accattivare e sedurre pienamente il pubblico, e ciò nonostante una concezione aperta delle didascalie e quindi il riconoscimento di un margine importante di libertà per il lavoro di messinscena.

I diversi capitoli di cui si compone il volume mostrano adeguatamente i molteplici aspetti dell'originalità d'ispirazione e le difficoltà incontrate dall'autore bellunese nel tentativo di proporre una teatralità ad essa connessa, in particolare a proposito della rappresentazione del fantastico.

Manca indiscutibilmente un capitolo conclusivo a mo' di sintesi di un'eccellente analisi di tutti gli elementi costitutivi della produzione teatrale. È forse questa la sola riserva che mi sembra legittimo avanzare su un lavoro scientifico di egregia fattura e redatto in una lingua fluida e sempre comprensibile.

In merito alla nota bibliografica, relativa in particolare alle didascalie buzzatiane, noto l'assenza del mio articolo «*La colonne infâme*» de Dino Buzzati ou de la *dénonciation de l'infamie*, in D. BAHUET-GACHET et A. COLOMBO (sous la direction de), *Buzzati d'hier et d'aujourd'hui. À la mémoire de Nella Giannetto*, Besançon, Presses Universitaires de Franche-Comté, 2008, pp. 397-417. Mi si consenta inoltre di citare un mio recentissimo contributo critico, consacrato alla totalità del teatro buzzatiano e suscettibile di costituire un'utile integrazione del presente volume: *Le modalità della scrittura buzzatiana per il teatro*, in «P.R.I.S.M.I.» («*Alla fine... una riga si potrà salvare*»). *Dino Buzzati (1906-1972) quarante ans après*, Textes réunis et présentés par C. Vignali, n. 12, 2014, pp. 145-173.

Segnalo la seguente breve lista di refusi : p. 49, r. 13, 'notti' (invece di 'notte'); p. 75, r. 7, 'domando' (invece di 'domandi'); p. 82, r. 4, 'ampiamente' (invece di 'ampiamente'); p. 116, r. 21, 'Salysbury' (invece di 'Salisbury'); p. 124, r. 1, virgola da sopprimere dopo 'Buzzati'.

Il saggio della Mazzone, arricchito da una brillante prefazione di Paolo Puppa, va ascritto senz'altro tra i migliori contributi critici relativi ad un settore meno noto della vasta produzione buzzatiana e merita la più ampia considerazione da parte della comunità accademica e degli specialisti dell'estetica teatrale italiani e stranieri.

EDOARDO ESPOSITO

«*Alla fine... una riga si potrà salvare*». *Dino Buzzati (1902-1972) quarante ans après*, Textes réunis et présentés par Cristina Vignali, Introduction de Cristina Vignali, «P.R.I.S.M.I.», 12, Éditions Chemins de Traverse, Neuville-sur-Saône, 2014, pp. 338.

LE pubblicazioni derivanti dai convegni consacrati al profilo e all'opera di Buzzati sono storicamente un barometro efficace per indicare lo stato della critica sull'autore, tracciare una mappa delle ricerche in corso e dei filoni più promet-

tenti in cui esse si organizzano, compiere raffronti utili tra quanto emerso in superficie – i materiali consolidati: i contributi a un'indispensabile ricostruzione filologica e storica dell'opera, l'analisi delle ricorrenze tematiche e stilistiche al suo interno, la documentazione verificabile di una poetica buzzatiana... – e quanto ancora si intravede racchiuso in giacimenti appena localizzabili, parzialmente o del tutto inesplorati.

Non si sottrae a questa essenziale funzione rivelatrice il volume curato da Cristina Vignali, che origina dal più recente dei convegni, meritoriamente organizzato a Nancy (Université de Lorraine) dalla medesima studiosa, e tenutosi sul finire del novembre 2012. Volume, andrà da subito precisato, contraddistinto da una varietà e da un'eterogeneità dei materiali che ne rendono talora incerte le direzioni. La deliberata ampiezza del tema, denunciata dal sottotitolo, ovvero Buzzati a quarant'anni dalla scomparsa, tende a inficiare preliminarmente le possibilità di uno sviluppo organico e approfondito del discorso. Gli avanzamenti reali nel settore degli studi buzzatiani risultano così limitati, talora accennati da singoli approcci tematico-comparativi originali, senza però il beneficio di compiuti affondi interpretativi, a controbilanciare, suffragandole, le ipotesi: è il caso dei brevilinei apporti di Alberto Sebastiani e Alessandro Scarsella, incentrati rispettivamente sulla retorica delle droghe in Italia e sul motivo del mantello-tema dell'attesa vana della madre fra l'eponimo testo teatrale, *Il padrone sono me!* di Panzini e un testo di Ueda Akinari risalente alla seconda metà del XVIII secolo.

Altre, più fluide, analisi comparative presentano questioni di ordine diverso, a chi legge: ben scritto e documentato, l'articolo di Emmanuel Mattiati rivolto ad avvicinare a Giovanni Drogo il Pierre Niox di Paul Morand (*L'homme pressé*), è forse un po' troppo ampio se si pensa agli esili risultati comparativi provenienti dall'accostamento fra autori e opere che appaiono sostanzialmente molto diversi. La comparazione, invece, ben fondata di Delphine Gachet al centro di uno studio sulla Venezia «surnuméraire» (p. 251), tra le pagine di Buzzati e Brion, avrebbe tratto beneficio dall'inquadrare la propria prospettiva critica nelle più ampie, oggi inderogabili, metodologie della *géocritique*, come teorizzata da Bertrand Westphal. Altri saggi paiono scontare un eccesso di descrittivismo, come quello di Edoardo Esposito, dedicato alle *Modalità della scrittura buzzatiana per il teatro*, e in particolare all'utilizzo delle didascalie, costruito intorno a cospicui prelievi dal teatro buzzatiano, e un po' più timido all'atto di rintracciare argomenti interpretativi (ha un che di imponderabile e generale, un assunto conclusivo come il seguente: «il teatro di Dino Buzzati riflette un esercizio di scrittura d'eccellente fattura tecnica, condotto nel costante intento di far sì che l'uso ottimale del discorso divenga ugualmente supporto e talvolta sinonimo di un'azione scenica ottimale», p. 173; ben più consapevole e incisivo, nel lavorare sul corpus drammaturgico in relazione a poetica, lingua e stile, dimensione letteraria dell'autore, il ritorno sul tema di Paolo Puppa, questa volta curvato sugli aspetti di un *Pirandello nascosto nella scena di Buzzati*). Un simile gravame descrittivo anima anche il pezzo di Silvia Zangrandi, le cui premesse comparative, i motivi di affiliazione tra Buzzati e Primo Levi, suonano di buon senso ma anche un po' generiche; una categoria interpretativa richiamata dalla studiosa, la sussistenza di una «alta dose di moralità» (p. 322) comune ai due scrittori, non

pare affatto evocata a sproposito, ma, appunto, avrebbe meritato senz'altro uno spazio maggiormente approfondito.

D'altro lato, ci si è riferiti, in apertura di recensione, alle componenti eterogenee del volume (da intendersi in termini non meramente qualitativi): ai saggi sopra ricordati vanno affiancati alcuni interventi di carattere meno marcatamente saggistico, e più propriamente definibili nei termini aperti di intervento, nota, spunto, generalmente riconducibili ad autorità della critica buzzatiana soffermatesi, qui, a rifinire campi di indagine già lumeggiati in passato. È una serie di testi disseminati nel libro che avrebbe tratto giovamento dal venire presentata in una sezione apposita, nell'assemblaggio conclusivo delle parti. Diversi, a loro volta, i materiali che la compongono: il racconto della Libia e del Libano di Buzzati da parte di Marie-Hélène Caspar; un'ipotesi anch'essa svolta per buona parte in forma narrativa da parte di Lucia Caretti, a proposito di un progettato libro sulla Marina; il recupero di un chiaro discorso su Nieve e Buzzati già allestito in passato da parte di Yves Panafieu; un fulmineo accostamento a Bosch, da parte di Yves Frontenac; il percorso informativo, in parte assemblato su aspetti ben conosciuti del Buzzati critico d'arte, allestito da Maria Teresa Ferrari; e infine due contributi dall'ambito giornalistico, l'utile ricognizione di Lorenzo Viganò sui taccuini buzzatiani, e l'ipotesi di Lucia Bellaspiga relativa a un finale di riscatto e fede ultraterrena per Giovanni Drogo (chi scrive è personalmente condotto a trovare più fondate e persuasive le tesi nichiliste addotte nel fine lavoro comparativo di Ilaria Gallinaro, *Morire in locanda. Drogo e i suoi padri*, del 2007, segnalato nell'annata tredicesima di «Studi buzzatiani»: Bellaspiga non vi fa accenno, ma del resto il suo articolo è volutamente spogliato di qualsivoglia riferimento critico). Una possibile, estesa sezione trasversale, quella qui riprodotta, non priva, qua e là, di ragioni di interesse; tuttavia, nella prospettiva dell'auspicato avanzamento della situazione critica intorno all'autore, più approfonditi e stimolanti – oltreché irrorati da un vitale dialogo con una bibliografia secondaria, teorica come pure interna alla critica buzzatiana più aggiornata – appaiono gli ultimi saggi ai quali queste pagine intendono rivolgersi.

Un filo critico sempre più consistente, illustrato ad esempio dal congruo repertorio tematico rintracciato anni fa da Roberto Carnero intorno a un 'bestiario' buzzatiano, è costituito dall'indagine sulle forme 'verdi' dell'autore; il volume degli atti di Nancy ospita due riflessioni a contatto intorno a sensibilità ecologica e coscienza del paesaggio veneto (nelle opere giornalistiche), a opera rispettivamente di Marialuigia Sipione e Patrizia Dalla Rosa, che hanno l'effetto di promuovere in maniera concreta e innovativa l'accostamento di Buzzati alle dinamiche critiche dell'ecologia letteraria, da un lato, e dall'altro di aprire nuove piste per l'analisi spaziale dello scrittore; a Dalla Rosa va ascritto fra l'altro il merito di non arretrare dinanzi a un'immagine ambivalente di Buzzati, quale risulta dalla copertura giornalistica del disastro del Vajont; là dove paesaggio naturale e paesaggio antropizzato collidono («mistificante» è il titolo, *Natura crudele*, impresso all'articolo per il «Corriere» dell'11 ottobre del '63, convocato a distorcere un «disastro industriale», e non della natura – p. 55) emerge fragoroso l'«omertoso silenzio» (*ibid.*) dello scrittore, che l'autrice del saggio non intende giudicare, ma semplicemente sottoporre all'interpretazione del lettore.

Ancora in una prospettiva aggiornata, innovativa, si situa il lavoro di impostazione culturalista di Alberto Brambilla, il quale si addentra fra sentimento della nazione, percezione dell'italianità e affioramenti della questione irredentista nella Trieste del 1950, come riflessi dalle cronache del Giro d'Italia. *La nostalgie de l'enfance chez Dino Buzzati* di Cristina Vignali affonda in un tema triplice, la nostalgia dell'infanzia come «nostalgie de la sensibilité au mystère», «nostalgie du jeu» e «nostalgie des illusions magiques» propri degli anni verdi (p. 107). L'autrice corre il rischio di un certo schematismo, evitandolo finalmente proprio in virtù della ricchezza di suggestioni che i diversi passi convocati a illustrare la tematica aprono; il solo riferimento che sembra mancare, nel quadro, è al lavoro di Nella Giannetto, e alle sue note su immaginazione, fantasia e regressione impossibile al mondo infantile, contenute nel *Sudario delle caligini*, implacabilmente esemplificate da un racconto come *Il borghese stregato*.

Un serio lavoro di decodifica dei procedimenti intra- e intertestuali all'opera in Buzzati è promosso infine dai tre saggi sui quali si conclude la presente rassegna. Fabio Atzori mostra in maniera persuasiva la rete di prestiti, ricorrenze, recuperi, «buzzatismi» (p. 130) tra *Deserto* e scritti giornalistici, come pure, in senso più ampio, il «trasferimento di modalità di scrittura / stilemi dal narratore al giornalista» (p. 129); al già citato *Borghese stregato* e al suo «testo-matrice» (p. 144) *Tuono dal sud* Atzori dedica inoltre un raffronto conclusivo che enfatizza, nel racconto, il ruolo strutturante della ripetizione e la variazione di lunghezze e ritmi sui quali si innesta il particolare fascino della versione narrativa.

Su letteratura e pittura, avvertite finanche come «siamesi» (p. 198) in Buzzati, si interroga Stefano Lazzarin, proponendo, per gli esperimenti iconotestuali dell'autore, cui ha di recente prestato una particolare attenzione Roberta Coglitore (*Storie dipinte. Gli ex voto di Buzzati*, monografia recensita da chi scrive in questo stesso fascicolo), il termine tanto aperto quanto di agile impiego di «parola-immagine» (p. 200), e dedicando una sezione ravvicinata di analisi a un caso di 'faustismo' racchiuso dalle tavole del *Poema a fumetti*, opera che appare così una riscrittura, o rifacimento «con scrupolo quasi filologico» (p. 206), del modello goethiano.

Sia pure meno vincolato a criteri teorici posti a garanzia delle comparazioni testo letterario-testo artistico, il contributo di Angelo Colombo, «*Imago mundi*», perviene a mettere in luce, come descritto dal sottotitolo, *La peinture de la parole et les espaces de la représentation humaine dans les tableaux de Dino Buzzati*, in maniera problematica e attenta. Le critiche mosse in apertura alla riedizione dei *Miracoli di Val Morel* e al catalogo generale dell'opera pittorica mostrano la necessità di studiare in maniera meno generica e approssimativa i rapporti fra parola e immagine (p. 212). Per esemplificare questa transizione necessaria il saggio inanella *Toc, toc, Ragazza che precipita, La gloria* come opere-campione di un'indagine interartistica che conclude su un'ipotesi interpretativa della *legenda* come elemento, in Buzzati, dotato di una particolare «force opérationnelle» (p. 220).

Per battere finalmente l'accento su una nota operativa, e al contempo felice: dal numero monografico di «P.R.I.S.M.I.» curato con mano lieve e sollecita da Cristina Vignali (molto piana, denotativa, ma altresì utile risulta la sua introduzione) emergono intatti diversi contenuti qualificanti: le ramificate passioni dei lettori di Buzzati, l'incontro fra le diverse formazioni e metodologie critiche rappresentate

al suo interno, l'aggiornamento necessario al 2012 e le prospettive di un lavoro da fondare su basi rinnovate, rafforzare, proseguire, ad esempio nella fruttuosa direzione comparatistica. A ben vedere, molti dei limiti esibiti dalla frastornante diversità dei suoi materiali costitutivi coincidono o confinano con i piani di sviluppo medesimi della critica buzzatiana a venire.

GIULIO IACOLI

SARA TERESA RUSSO, *Viaggio agli inferi del tempo. Il teatro di Dino Buzzati*, Pisa, Felici, 2013, pp. 118.

SARA Teresa Russo, in questo breve saggio di 118 pagine, analizza criticamente i punti di contatto tra la produzione teatrale e quella narrativa di Dino Buzzati: i tre capitoli, di cui lo scritto si compone, definiscono i contorni di una questione che costringe a far dialogare agilmente – e senza timori di sconfinamenti disciplinari – questioni narratologiche e questioni drammaturgiche.

Il primo capitolo offre uno sguardo di massima sulle tematiche e gli stili del teatro di Buzzati, cercando di cogliere affinità e differenze con tendenze futuriste, esistenzialiste, surrealiste e grottesche; stabilendo legami con altri autori teatrali più o meno contemporanei (Pirandello, Cavacchioli, Rosso di San Secondo, Bontempelli, Savinio, Petrolini) e percorrendo i sentieri critici del fantastico, del perturbante e del sogno. Sulla scia dell'imprescindibile studio di Szondi sull'epicizzazione del dramma moderno,¹ Sara Teresa Russo rileva la contaminazione di generi:

Nel costruire i suoi testi teatrali, Buzzati parte da un tipo di impianto classico, ma immette elementi tipici della crisi del dramma: si muove così sulla scia degli autori analizzati da Szondi che hanno saputo inserire nel genere teatrale formule e procedimenti stilistici propri della comunicazione narrativa. (p. 13)

Nel secondo capitolo, il più corposo del saggio, l'opera narrativa viene messa a diretto confronto con quella teatrale, essenzialmente da un punto di vista tematico, perché, se è vero che l'autrice suddivide l'analisi in 'contaminazioni tematiche' e in 'contaminazioni formali', è altrettanto vero che anche per le seconde, dedicate alla questione temporale, prevale l'analisi tematica. Sara Teresa Russo coglie essenzialmente due argomenti fondamentali: da una parte il rapporto tra regno dei vivi e regno dei morti, dove il secondo è immagine deformante del primo; dall'altra la precipitosa fuga del tempo, la cui percezione impedisce all'uomo di allinearsi al movimento oggettivo delle ore. Scrive Sara Teresa Russo:

Il tempo, la durata, la successione di istanti costituiscono per Buzzati una materia malleabile, in grado di adattarsi al capriccio dello scrittore-demiurgo e di subire dilatazioni, accelerazioni, salti ingiustificati. (p. 46)

La parte più interessante del saggio sembra risiedere proprio nell'analisi del modo in cui Buzzati pensa la gestione di tale 'materia malleabile' sulla scena, sfruttando modalità drammaturgiche che hanno una chiara origine narrativa. L'autri-

¹ P. SZONDI, *Teoria del dramma moderno 1880-1950*, Torino, Einaudi, 1992.

ce suggerisce qualche spunto di analisi, sottolineando modalità di scrittura che funzionano per il teatro in modo ‘marcato’, nelle quali è possibile riconoscere non solo l’allontanamento da norme compositive tradizionali, ma anche la penna di un narratore affascinato dalla percezione dell’anormalità fenomenica. Ellissi, dilatazioni e accelerazioni temporali assumono sulla scena un portato simbolico fortissimo e un’analisi formale-compositiva, che manca nel saggio, potrebbe rendere preminente la questione temporale non solo per lo studio della scrittura drammatica, ma anche per lo studio della pratica scenica. Benché sia un tema noto, rimane poi interessante – e si sarebbe forse potuto approfondire maggiormente – il paragone con il trattamento della dimensione temporale in alcuni drammi di Thornton Wilder.

Il terzo capitolo, infine, propone un’analisi esemplificativa di confronto tra il racconto *Sette piani* e il dramma *Un caso clinico*: l’autrice si sofferma sulle complicazioni della trama del secondo rispetto al primo e sull’«assurdità metafisica» (p. 100) di cui sembra essere permeato il racconto rispetto al «sentimento razionale» (*ibid.*) che invece sembra prevalere nel dramma.

L’impianto del saggio, dal generale al particolare, si propone dunque in una forma molto chiara, didatticamente valida, che lo rende uno studio essenzialmente di carattere divulgativo.

La studiosa si muove con l’intento dichiarato di ridare al teatro di Buzzati lo spazio che merita all’interno dell’intero *corpus* dell’autore, ma si rileva forse uno sbilanciamento nei confronti della narrativa, perché se le analisi comparatistiche sono sempre efficaci e pertinenti, lì dove domina la critica tematica, accade che si perda di vista lo specifico teatrale. È senz’altro produttivo superare i confini disciplinari e sfruttare le categorie narratologiche in seno agli studi teatrali, ma la bibliografia di riferimento dovrà necessariamente ampliarsi in ottica interdisciplinare.

Il merito del saggio, risultato vincitore al Concorso Nazionale Terme di San Giuliano (Pisa) nel 2012, oltre alla chiarezza e all’agilità di lettura, sta comunque nel suggerire possibili percorsi di analisi sulla soglia dei generi narrativo e teatrale, spesso trattati a compartimenti stagni: il potenziale innovativo del teatro di Buzzati, del resto, non dipende forse da un’attitudine che è prima di tutto narrativa?

SILVIA DE MIN

Bibliografia della critica buzzatiana per gli anni 2010, 2011, 2012 e integrazioni per l'anno 2009¹

INTEGRAZIONI 2009

- MARCHI Donatella, *Poema a fumetti: la fabbrica della perturbazione di Dino Buzzati*, «Carte urbinati» (Studi per Giorgio Cerboni Baiardi), 1, 2009, pp. 171-178.
- FRANCHI Francesco Piero, *Gli alfabeti della consolazione. Elementi per una letteratura del Vajont*, in Maurizio Reberschak e Ivo Mattozzi (a cura di), *Il Vajont dopo il Vajont (1963-2000)*, Venezia, Marsilio, 2009, pp. 329-340.

BIBLIOGRAFIA 2010

- BARBOLINI Michele, *Immaginazioni dell'aldilà nella narrativa italiana del secondo dopoguerra ad oggi*, «Italian Studies in Southern Africa/Studi d'Italianistica nell'Africa Australe», xxiii, n. 2, 2010, pp. 53-81.
- BELLASPIGA Lucia, *E se poi venisse davvero? Natale in casa Buzzati*, Milano, Ed. Ancora, 2010.
- BIONDI Alvaro, *Il tempo e l'evento: Dino Buzzati e l'Italia magica*, Roma, Bulzoni, 2010.
- CAVALMORETTI Leda, *Le edizioni scolastiche dei titoli buzzatiani: primi studi*, «Studi buzzatiani», xv, 2010, pp. 11-35.
- COMAR Nicoletta, «Dino Buzzati», in *La pittura nel Veneto. Il Novecento. Dizionario degli artisti*, Verona, Ed. Electa – Regione del Veneto, 2010, pp. 80-81.
- COMBERIATI Daniele, *Altro da sé / Altro sé: il racconto Uomo in Africa di Dino Buzzati*, «Studi buzzatiani», xv, 2010, pp. 77-90.
- DALLA ROSA Patrizia; DA RIF, Bianca Maria, *Un gigante trascurato? 1988-2008: vent'anni di promozione di studi dell'Associazione Internazionale Dino Buzzati*, Pisa-Roma, Fabrizio Serra Editore, 2010. Bianca Maria DA RIF, *Presentazione*, pp. 11-12; Maudi DE MARCH, «C'è un vuoto da colmare»: *Nella Giannetto e una lezione che continua*, pp. 13-22; Maurizio TREVISAN, *Apertura lavori (20 novembre)*, pp. 23-26; Adriano RASI CALDOGNO; Franco MIRACCO; Giacomo MAZZORANA; Ennio TRENTO; Maria Grazia PASSUELLO, *Saluto delle autorità*, pp. 27-30; Delphine BAHUET GACHET, *Presenza di Buzzati in Francia, all'alba del nuovo millennio*, pp. 33-40; Yves FRONTENAC, *A proposito della fondazione dell'Association Internationale des Amis de Dino Buzzati e del suo 'rayonnement'*, pp. 41-42; Patrizia DALLA ROSA, *Tra poeta e studioso: soglie di comunicazione del Centro*

¹ Lo spoglio è stato compiuto consultando il catalogo della Biblioteca del «Centro Studi Buzzati» di Feltre; alcune notizie bibliografiche sono state confermate su banche dati a libero accesso presso la rete telematica Internet; le pubblicazioni elettroniche sono contrassegnate da asterisco.

A partire da questo numero della Rivista riprenderà la pubblicazione annuale della Bibliografia della critica buzzatiana.

- Studi Buzzati*, pp. 43-59; Silvia ZANGRANDI, *Un caso che comincia per bi. Viaggio tra le tesi riguardanti l'opera di Dino Buzzati assegnate negli atenei milanesi (1988-2008)*, pp. 61-73; Yves PANAFIEU, *Un lungo viaggio oltre la «cortina fumogena» buzzatiana: 1969-2008. Dalle curiosità individuali ai coinvolgimenti collettivi per vie associative*, pp. 75-84; Fabio ATZORI, *Qualcosa era successo. Il paradosso di Bologna*, pp. 85-90; Ilaria CROTTI, *La presenza di Dino Buzzati all'Università di Venezia*, pp. 91-95; Elisa MARTÍNEZ GARRIDO, *Dino Buzzati e la sua recente fortuna nella cultura spagnola*, pp. 97-104; María Beatriz CÓCERES, *Dino Buzzati in Argentina: spunti sulla ricezione della sua opera in ambito accademico*, pp. 105-109; Bianca Maria DA RIF, *Presentazione (Apertura lavori 21 novembre)*, pp. 111-112; Marie-Hélène CASPAR, *Quarant'anni con Dino Buzzati: un maestro di vita*, pp. 115-119; Anna VENTINELLI, *Una proposta didattica su Buzzati in Austria: l'«Ich Erzähler» nella novella e nel cinema*, pp. 121-125; Alessandro SCARSELLA, *Aspetti del «caso» Buzzati: premesse storico-critiche e studio del fantastico in Italia (1988-2008)*, pp. 127-137; Alvaro BIONDI, *Una lunga fedeltà. Dino Buzzati e l'«Italia magica»*, pp. 139-156; Roberto CARNERO, *Breve testimonianza di un ex-borsista del Centro Studi Buzzati*, p. 159; Sergio FRIGO, *Dino Buzzati, visto dall'archivio del «Gazzettino»*, pp. 161-164; Alessandro MEZZA LONA, *Trieste: un racconto dimenticato*, pp. 165-167; Marco PERALE, *Dino Buzzati dall'osservatorio de «L'Amico del popolo» di Belluno*, pp. 169-171; Lorenzo VIGANÒ, *Dino Buzzati e il «Corriere della Sera»: la storia continua*, pp. 173-176.
- DALLA ROSA Patrizia; VANZIN Simonetta; GALLINA Manuela; PAOLETTI Stefania, *Magari avessimo il lupo! Orsi, aquile, corvi... Animali del Parco Nazionale Dolomiti Bellunesi nelle pagine di Dino Buzzati*, «Studi buzzatiani», xv, 2010, pp. 149-160.
- DE MIN Silvia, *Quando è di scena un narratore: modalità informative del teatro buzzatiano*, «Studi buzzatiani», xv, 2010, pp. 37-58.
- DI SANTO PRADA Sara, *Il coraggio della bontà. Dino Buzzati e don Zeno Saltini: cronaca di un'amicizia*, Firenze, Ibiskos, 2010.
- GACHET Delphine, Recensione a *Nouvelles oubliées* (Buzzati D.), «Studi buzzatiani», xv, 2010, pp. 189-191.
- GALLINA Manuela, «Escribir en italiano es algo terrible»: breve nota sobre Dino Buzzati, «Cuaderno Internacional de Estudios Humanísticos y Literatura», 2010, pp. 67-75.
- GALLINA Manuela, *Bibliografia della critica buzzatiana 2008 e integrazioni per gli anni 2003-2007*, «Studi buzzatiani», xv, 2010, pp. 163-167.
- IOLI Giovanna, *Dino Buzzati: linguaggi e silenzi del fantastico*, «Resine», n. 124, 2010, pp. 37-46.
- IZZO Annalisa, *Tra Zenone e Leopardi. «I sette messaggeri» di Dino Buzzati (1939)*, «Moderna», n. 2, pp. 127-135.
- LAZZARIN Stefano, *Atomiche all'italiana. Il tema della catastrofe nucleare nella fantascienza italiana d'autore (1950-1978)*, «Testo», n. 59, 2010, pp. 97-115.
- MARTÍNEZ GARRIDO Elisa María, *La ripetizione perturbante, la sessualità e la morte in Dino Buzzati: i topi*, «Resine», n. 124, 2010, pp. 47-60.
- MAZZONE Serena, *In teatro è «più sapiente chi si fa ingannare»*. Intervista a Lamberto Puggelli, «Studi buzzatiani», xv, 2010, pp. 139-146.

- MAZZONE Serena, *Una ragazza arrivò... dalla radio al teatro*, «Studi buzzatiani», xv, 2010, pp. 176-186.
- N. F., *Dino Buzzati: realtà in crescita*, «Il Gazzettino», 22 ottobre 2010.
- PAINI Alessio, *Poema a fumetti: da libro d'artista a libro per tutti*, «Studi buzzatiani», xv, 2010, pp. 107-123.
- PAINI Alessio, Recensione a *Poema a fumetti* (introduzione di L. Viganò), «Studi buzzatiani», xv, 2010, pp. 173-175.
- PANAFIEU Yves, *De l'aube au crépuscule: reflets prismatiques de l'histoire dans les "Confessions d'un Italien" (Ippolito Nievo) et "Le désert des Tartares" (Dino Buzzati)*, Liancourt-Saint-Pierre, YP, 2010.
- POLCINI Valentina, *Between Two Traditions: The Fantastic in Dino Buzzati's Christmas Stories*, «Modern Language Review», a. 105, n. 3, 2010, pp. 713-731.
- ROSSI Eleonora, *Sitografia della critica buzzatiana 2009*, «Studi buzzatiani», xv, 2010, pp. 169-170.
- SCHIAVON Francesco; La redazione di «Studi buzzatiani», *Da un'intervista di Francesco Schiavon a Viviano Dominici*, «Studi buzzatiani», xv, 2010, pp. 127-138.
- SIPIONE Marialuigia, *La «leggerezza nella pensosità»: per un'interpretazione "calviniana" dei Sessanta racconti di Dino Buzzati*, «Studi buzzatiani», xv, 2010, pp. 91-106.
- TARGHETTA Francesco, Recensione a *Fantasmî antichi e moderni. Tecnologia e perturbante in Buzzati e nella letteratura fantastica otto-novecentesca* (Lazzarin S.), «Studi novecenteschi», n. 2, 2010, pp. 463-465.
- UGOLINI Gherardo, *L'universo narrativo visuale di Dino Buzzati*, «Letteratura e arte», n. 8, 2010, pp. 285-302.
- VAN DIJK Tineke (a cura di), *De ronde van Italië*, Amsterdam, Amstelsport, 2010.
- VIGNALI-DE POLI Cristina, *Bruits, sons et musique comme éléments de la symbolique buzzatienne, in Parnasse et Paradis*, in *L'écriture et la Musique*, sous la dir. de C. Faverzani, Paris, Université Paris VIII Vincennes Saint-Denis, 2010, pp. 239-252.
- WITTSCHIER Antonella, *Neue Wege zu Dino Buzzati "Un amore" (1963): ein Buzzati-Handbuch*, Francoforte, Lang, 2010.
- ZANGIROLAMI Daniele, *Macchia nera e parola d'ordine nel tempo del Deserto*, «Studi buzzatiani», xv, 2010, pp. 59-76.

BIBLIOGRAFIA 2011

- AA. VV., *Guarienti: omaggio a Dino Buzzati (Chiesa San Cristoforo, Lucca, 9 aprile-29 maggio 2011)*, Lucca, Associazione San Cristoforo, 2011.
- ATZORI Fabio; LAZZARIN Stefano, *Come spiegare un Buzzati 'inesplicabile'. Lettura di Inspiegabile contegno di tre penne a sfera... (di Paolo Vita-Finzi)*, «Studi buzzatiani», xvi, 2011, pp. 93-114.
- BENNETT Tamryn, *The Kaleidoscope of Visual Poetry: New Approaches to Visual Literacy*, «English in Australia», vol. 46, n. 3, 2011, pp. 55-67*.
- BERNARDI Claudia; SONZOGNI Marco; DUNCAN Niall Harland, *Translating Buzzati: Domesticating and Foreignising Strategies*, Wellington, Victoria University of Wellington, 2011.

- BRAUN David, *Douce nuit et autres nouvelles cruelles*, Paris, Larousse, 2011. (collection "Petits classiques Larousse").
- BRIDDA Dino, *Lo spirito web di Dino Buzzati*, «Il Gazzettino», 26 ottobre 2011, p. xxvi.
- CALVO MONTORO María José, Recensione a *Un gigante trascurato? 1988-2008: vent'anni di promozione dell'Associazione Internazionale Dino Buzzati* (a cura di Dalla Rosa P.; Da Rif B. M.), «Quaderns d'Italià», n. 16, 2011, pp. 240-243.
- COGLITORE Roberta, *I miracoli di Buzzati tra scrittura e pittura*, «Between. Rivista dell'Associazione di Teoria e Storia Comparata della Letteratura», 1, 2011, pp. 1-17*.
- COUTANT Dominique, *Fiche de lecture: veston ensorcelé de Dino Buzzati*, LePetitLittéraire.fr (audiolibro), 2011*.
- CRIVELLARO Pietro, *Le cime estreme sognate da Buzzati*, «Il Sole 24 Ore», 12 giugno 2011.
- DA RIF Bianca Maria, Recensione a *E se poi venisse davvero? Natale in casa Buzzati* (Bellaspiga L.), «Studi buzzatiani», xvi, 2011, pp. 127-130.
- DALLA ROSA Patrizia, "Dino Buzzati e le Dolomiti", in *La cartolina delle Dolomiti. Premio Dino Buzzati 2012. Concorso Internazionale di Fotografia / Postcards of the Dolomites. Dino Buzzati Award 2012. International Photographic Competition*, Pasian di Prato (UD), Lithostampa, 2011, pp. 6-10.
- DISCENZA Irina, 'Benvenuti i racconti'. *La genesi delle raccolte di racconti di Dino Buzzati attraverso il carteggio Mondadori*, «Otto/Novecento», n. 1, 2011, pp. 205-212.
- GALLINA Manuela, *Bibliografia della critica buzzatiana 2009*, «Studi buzzatiani», xvi, 2011, pp. 117-118.
- GERMANAZ Norbert, *Gracq et Buzzati: état de la question*, «Studi francesi», vol. 55, n. 1, 2011, pp. 128-137.
- GIAPIRETTI Federica, *Come nel giorno della creazione. Una nota sulla poesia di Gino Bonichi*, «Carte urbinati», n. 2-3, 2010-2011, pp. 104-112.
- LAZZARIN Stefano, *Un livre pour les enfants et pour les adultes: "La famosa invasione degli orsi in Sicilia" (1945) de Dino Buzzati*, «Transalpina», n. 14, 2011, pp. 67-83.
- MARTÍNEZ GARRIDO Elisa María, *Brevi considerazioni sulla familiarità perturbante di Dino Buzzati: Una animalesca metamorfosi terrificante*, «Quaderns d'Italià», n. 16, 2011, pp. 165-174.
- MARTÍNEZ GARRIDO Elisa, *Variaciones sobre un mismo tema. El caso de Inviti superflui*, «Studi buzzatiani», xvi, 2011, pp. 41-67.
- MELILLI Massimiliano, *Da Comisso a Buzzati. Pagine d'autore sulla bici*, «Nuovi stili di vita», 10 giugno 2011.
- MERLER Gianluca, *Dino Buzzati 'cronista d'arte': lingua e stile*, «Studi buzzatiani», xvi, 2011, pp. 69-84.
- MORASSUTTI Lalla, *Sono montagne*, Pasian di Prato (Udine), Campanotto, 2011.
- NICOLETTO, Meris, *Il narratore Buzzati e il regista Zurlini nel Deserto dei Tartari*, «Studi buzzatiani», xvi, 2011, pp. 11-39.
- PILLON Stefania, Recensione a *I fuorilegge della montagna. Uomini, cime, imprese* (Buzzati D.), «Studi buzzatiani», xvi, 2011, pp. 123-125.
- POLCINI Valentina, *The Re-Use of Arthur Rackham's Illustrations in Dino Buzzati's Early Fiction*, «Comparative Critical Studies», a. 8, n. 1, 2011, pp. 61-79.

- PONTUALE Dario, *Dino Buzzati e il "realismo fantastico"*, «Esperienze letterarie», xv, 2011, pp. 117-121.
- REGONDI Stefano (a cura di), *Dino Buzzati e la realtà in racconto*, Milano, CUSL, 2011. Stefano REGONDI, *Avvertenza*, p. 3; LORENZO VIGANÒ, *Dino Buzzati: un cronista in cronaca*, pp. 4-11; BRUNO PISCHEDDA, *Un amore e i suoi personaggi*, pp. 12-21; YVES PANAFIEU, *La poliedrica realtà storica del mondo moderno dietro la cortina fumogena del fantastico, dei simboli, delle allegorie*, pp. 22-37; SILVIA ZANGRANDI, «*La cosa fantastica deve essere resa più vicina che sia possibile, proprio alla cronaca. Contaminazione tra cronaca e fantasia in Dino Buzzati al Giro d'Italia e Sessanta racconti*», pp. 38-59; MAURO GRIMOLDI, *Lettura commentata Buzzati giornalista e poeta*, pp. 60-76.
- REMILLET Jacqueline, *En ce moment précis: carnets*, Parigi, Laffont, 2011.
- RIVOLTA Gian Carlo M., *L'incontro finale con Dino Buzzati*, «Corriere della Sera», 27 agosto 2011.
- ROSSI Eleonora, *Sitografia della critica buzzatiana 2010*, «Studi buzzatiani», xvi, 2011, pp. 119-120.
- SIPIONE Marialuigia, Recensione a *Un gigante trascurato? 1988-2008: vent'anni di promozione di studi dell'Associazione Internazionale Dino Buzzati* (a cura di Dalla Rosa P.; Da Rif B. M.), «Studi buzzatiani», xvi, 2011, pp. 125-127.
- TRUGLIO Maria, *Dino Buzzati's La famosa invasione degli orsi in Sicilia and the Possibilities of Children's Literature*, «California Italian Studies», vol. 2, n. 2, 2011*.
- VIGNALI-DE POLI Cristina, «*Le poids de l'enfance dans les récits de Dino Buzzati*», in Rosaria Iounes-Vona (a cura di), *Enfance et identité nationale dans la littérature italienne du xvi^e au xx^e siècle: regards croisés*, Metz, Université Paul Verlaine, 2011, pp. 121-135.
- VIGNALI-DE POLI Cristina, *La parole de l'autre. L'écriture de Dino Buzzati à l'épreuve de la traduction* (prefazione di Marie-Hélène Caspar), Berna, Peter Lang, 2011. *Introduction*, pp. 1-3; *Le regard de la critique sur l'écriture buzzatienne*, pp. 3-17; *La critique et la traduction de Buzzati*, pp. 17-21; *La méthode et les repères théoriques*, pp. 22-37; *Le mot précis*, pp. 41-83; *La répétition*, pp. 85-123; *La dimension sonore*, pp. 127-175; *Peurs et angoisses*, pp. 177-204; *Niveau familial et niveau populaire. La dimension lexicale*, pp. 207-257; *Le niveau sotenu*, pp. 259-286; *Conclusion*, pp. 287-294.
- WAGENBACH Klaus, *Aus Richtung der unsichtbaren Wälder: Erzählungen*, Berlino, Wagenbach, 2011.
- ZANGRANDI Silvia, *Cose dell'altro mondo. Percorsi nella letteratura fantastica italiana del Novecento*, Bologna, Archetipolibri, 2011.
- ZANGRANDI Silvia, *Le camicie di Buzzati: conversazione con Giorgio Lucini*, «Studi buzzatiani», xvi, 2011, pp. 87-90.
- ZANGRANDI Silvia, Recensione a *L'amico più caro* (Borioni D.), «Studi buzzatiani», xvi, 2011, pp. 130-132.

BIBLIOGRAFIA 2012

- ATZORI Fabio, *Alias in via Solferino. Studi e ricerche sulla lingua di Buzzati*, «Quaderni del Centro Studi Buzzati» (prefazione di Bianca Maria Da Rif, pp. 9-11), n. 7, Pisa-Roma, Fabrizio Serra Editore, 2012. Bàrnabo delle montagne: *la magia del*

- ritmo, pp. 14-20; *Alias in via Solferino. Esperienza giornalistica e scrittura letteraria nel primo Buzzati*, pp. 21-52; "... Era lei, era Laide, era autunno, era la disperazione...": ripetizione e progressione in *Un amore di Buzzati*, pp. 53-74; «Nel laboratorio segreto di Buzzati»: Un amore in terza pagina, pp. 75-87; *Racconti in scena: sulla lingua teatrale di Buzzati*, pp. 88-100; «Ma è giusto anteporre la cronaca all'articolo»? *Buzzati in guerra per il «Corriere della Sera»*, pp. 101-116.
- ATZORI Fabio, *Racconti in scena: sulla lingua teatrale di Buzzati*, «Studi buzzatiani», xvii, 2012, pp. 77-89.
- BABIĆ ,Barbara, *Musiche per Buzzati: le esperienze radiotelevisive ed il caso di Battono alla porta di Riccardo Malipiero*, «Studi buzzatiani», xvii, 2012, pp. 53-75.
- BORIONI David; TUGNOLI Valeria (a cura di), *Incontro con Dino Buzzati*, Firenze, Phasar, 2012. *Quarant'anni dopo*, pp. 5-23; *Introduzione*, pp. 25-32; *Barnabo delle montagne*, pp. 33-38; *Il segreto del bosco vecchio*, pp. 39-48; *Il deserto dei Tartari*, pp. 49-67; *Il grande ritratto*, pp. 69-79; *Un amore*, pp. 81-103; *In quel preciso momento*, pp. 105-115; *La famosa invasione degli orsi in Sicilia*, pp. 117-124; *Seconda parte. Elzeviri pubblicati sulla Gazzetta di Parma: Un mito classico nel mondo d'oggi*. Poema a fumetti, pp. 127-135; *Le notti difficili*, pp. 137-144; *L'ultimo libro di Buzzati*. I miracoli di Val Morel, pp. 145-150; *Cronache terrestri*, pp. 151-157; *I misteri d'Italia*, pp. 159-162; *Radiografia di Dino Buzzati*, pp. 163-167; *Buzzati a Brambilla*, pp. 169-172; *L'incontro*, pp. 173-177.
- CARBONE Annalisa, "Declinazioni fantastiche del tragico: il caso Buzzati", in Antonio Saccone (a cura di), *Tutto è degno di riso...*. *Declinazioni del tragico nella letteratura italiana tra Ottocento e Novecento*, Napoli, Liguori, 2012, pp. 113-135.
- CARBONE Annalisa, *La Milano di Buzzati*, in Mario Barenghi; Giuseppe Langella; Gianni Turchetta (a cura di), *La città e l'esperienza del moderno*, ETS, Pisa, 2012, tomo III, pp. 397-404.
- CENNI Laura, *Buzzati inedito dall'Australia*, «Il Gazzettino», 30 giugno 2012, p. xxiii.
- COGLITORE Roberta, *Storie dipinte: gli ex voto di Dino Buzzati*, Palermo, Edizioni di passaggio, 2012. *Introduzione*, pp. 11-21; *Strategie iconotestuali*, pp. 23-42; *Forme miste*, pp. 43-59; *Opere doppie*, pp. 59-64; *Arti compensative*, pp. 64-86; *Una storia miracolosa*, pp. 87-93; *Dispositivi*, pp. 93-101; *Ex voto*, pp. 102-125; *Parodia e pastiche*, pp. 125-141.
- DA RIF Bianca Maria, *Buzzati agli antipodi. Uno scambio di lettere con un lettore australiano*, «Studi buzzatiani», xvii, 2012, pp. 93-104.
- DA RIF Bianca Maria, *Lunga ricerca nella notte di Natale*, «Studi buzzatiani», xvii, 2012, pp. 107-114.
- DOZZINI Giovanni, *Le metamorfosi di Buzzati*, «La Stampa», 28 gennaio 2012.
- FRANCHI Francesco Piero, *Dino Buzzati*, in Belluno. *Antologia dei grandi scrittori*, Pordenone, Edizioni Biblioteca dell'immagine, 2012, pp. 67-75.
- GERMANI Mauro (a cura di), *L'attesa e l'ignoto: l'opera multiforme di Dino Buzzati*, Forlì, L'arcolaiò, 2012. Mauro GERMANI, *Introduzione*, pp. 7-11; Ottavio ROSSANI, *Dino Buzzati giornalista: la realtà, i fantasmi e le paure*, pp. 13-19; Mauro GERMANI, *Il segreto e la morte nei romanzi di Dino Buzzati*, pp. 21-44; Filippo RAVIZZA, *Il romanzo dell'essere e del nulla*, pp. 45-51; Giorgio BÀRBERI SQUAROTTI, *Note sulle principali opere di Buzzati*, pp. 53-60; Pier Mario VELLO, *Confine, senza-confine*,

- monstrum, nei "Sessanta racconti" di Dino Buzzati, pp. 61-79; Rinaldo CADDEO, *Ombre e impronte intertestuali in Buzzati: la "Storia straordinaria di Peter Schlemihl" di Adalbert von Chamisso*, in "Lettere a Brambilla", "Il segreto del Bosco Vecchio" e "La giacca stregata", pp. 81-100; Gianfranco FABBRI, *Dino Buzzati e il suo "Sette piani"*, pp. 101-104; Lucetta FRISA, *Chi sono gli orsi? per "La famosa invasione degli orsi in Sicilia"*, pp. 105-112; Cristiano POLETTI, *Trovandomi in "Inviti superficiali"*, pp. 113-118; Marco ERCOLANI, *Novelletta – 1949. Due racconti di Dino Buzzati non raccolti nel ciclo "In quel preciso momento"*, pp. 121-126; Federico BATTISTUTTA, *L'esilio dei re delle favole. Buzzati tra mito e graphic novel*, pp. 127-136; Pino CORBO, *Buzzati poeta*, pp. 137-150; Mauro GAFFURI, *Buzzati e il teatro: un amore non ricambiato*, pp. 151-169; Ernesto MANDELLI, *Buzzati e la pittura: il filo invisibile*, pp. 171-176; Loris Maria MARCHETTI, *Buzzati e la musica*, pp. 177-183; Angelo CONFORTI, *Romanzi e racconti di Buzzati al cinema*, pp. 185-199; Mauro GAFFURI – Almerina BUZZATI, *Autoritratto con Dino nella Casa della Fontana*, pp. 201-206; Mauro GAFFURI, *Intervista ad Almerina Buzzati: dodici anni insieme, sei di matrimonio*, pp. 207-219.
- GIANCOTTI Matteo, *Dimenticato? Affascina il pubblico e vende ancora milioni di copie*, «Corriere del Veneto», 28 gennaio 2012.
- GUERRIERO Stefano, "Il deserto dei Tartari di Buzzati", in *In certe epoche non bisognerebbe mai avere vent'anni: il giovane nella società letteraria e nel romanzo ai tempi del fascismo*, Milano, Unicopli, 2012, pp. 176-190.
- LAZZARIN Stefano, Recensione a *Il tempo e l'evento. Dino Buzzati e l'«Italia magica»* (Biondi A.), «Studi buzzatiani», XVII, 2012, pp. 120-124.
- MARCHI Rolly; PELLEGRINON, Bepi, *Il dialogo segreto: le Dolomiti di Dino Buzzati*, Belluno, Nuovi Sentieri, 2012. Bepi PELLEGRINON, *Rapporto incompiuto*, pp. 9-16; Gabriele FRANCESCHINI, *Sulle orme di Dino*, pp. 17-26; Giuseppe MAZZOTTI, *Le montagne perdute di Dino Buzzati*, pp. 35-40; Dante COLLI, *L'ultimo tramonto*, pp. 41-44; *Dino Buzzati sciatore*, pp. 119-124; Mario Jori, pp. 125-128, Rolly MARCHI, *Notte d'incanto alla Civetta*, pp. 129-134; *L'ultima scalata*, pp. 135-140.
- MARTÍNEZ GARRIDO Elisa María, *Riflessioni critiche sul dolore, sulla pietà e sugli animali in Dino Buzzati*, «Testo», n. 63, 2012, pp. 93-107.
- MELILLI Massimo, *Buzzati, l'ultima scalata Felice in croda*, «Corriere del Veneto», 28 gennaio 2012.
- MONTANARO Giovanni, *Studenti, soldati, parroci e impiegati: i suoi personaggi, borghesi come noi*, «Corriere del Veneto», 28 gennaio 2012.
- OBERT Judith, *Il deserto dei Tartari de Dino Buzzati: étapes vers l'auberge étoilée*, «Cahiers d'études romanes», n. 17, pp. 197-217.
- PALMIERO Oreste, *'Fuga dall'uomo': Buzzati e la musica contemporanea*, «Studi buzzatiani», XVII, 2012, pp. 11-51.
- PANFIDO Isabella, *Al giornale si annoiava, i suoi libri nacquero lì*, «Corriere del Veneto», 29 gennaio 2012, p. 13.
- PARKS Tim, "The Enchanted Fort", in *Hell and Back. Reflections on Writers and Writing from Dante to Rushdie*, New York, Skyhorse Publishing, 2012, pp. 193-200.
- POZZI Anna, "Un amore di Buzzati: la negazione dell'amore in una quasi tragedia", in Aa. Vv., *Letteratura e arti dal Barocco al postmoderno*, Avellino, Edizioni Sinestesie, 2012, pp. 186-201*.

- REOLON Martina, *Convegno di studi su Dino Buzzati a 40 anni dalla morte*, «Corriere delle Alpi», 29 giugno 2012, p. 32.
- Ghosts of manly battle in a Persian desert*, «The Daily Star» (Beirut, Libano), 3 maggio 2012.
- SCHARF Benno, Recensione a *Neue Wegw zu Dino Buzzati Un amore* (Wittschier A.), «Studi buzzatiani», XVII, 2012, pp. 125-126.
- SPAMPANI Massimo, «E ora le ceneri di mio marito sulle Dolomiti», «Corriere del Veneto», 27 gennaio 2012.
- TRABUCCO Luca, *I Tartari e il deserto. Riflessioni di uno psicanalista a partire da Il deserto dei Tartari di Dino Buzzati*, «PsicoArt. Rivista online di arte e psicologia», n. 2, a. 2011-2012*.
- VIGANÒ Lorenzo, «Dino Buzzati e il miracolo della vita», postfazione a Dino Buzzati, *I miracoli di Valmorel*, Milano, Mondadori, 2012, pp. 93-110.
- VIGANÒ Lorenzo, *L'ultima magia di Dino Buzzati*, «Corriere della Sera», 8 agosto 2012.
- VIGANÒ Lorenzo, *L'ultimo segreto di Buzzati*, «Corriere della Sera», 24 gennaio 2012, p. 39.
- ZANGRANDI Silvia, Recensione a *Far pubblicare un romanzo è più difficile o più facile di una volta?* (Buzzati D., con una nota di Giorgio Lucini), «Studi buzzatiani», XVII, 2012, pp. 117-119.
- ZANGRILLI Franco, *Le muse di Buzzati. Realtà e mistero*, Pesaro, Metauro, 2012.

Segnalazione

DINO BUZZATI, *Chroniques terrestres*, traduction Delphine Gachet, Robert Laffont, 2014.

EN 1972, quelques mois seulement après la disparition de Dino Buzzati, paraissait en Italie le volume *Cronache terrestri* (Chroniques terrestres). Hommage au grand journaliste que fut Buzzati, il réunit un grand nombre de ses articles écrits en quarante ans de carrière, au sein du «Corriere della Sera». L'écrivain y a occupé des postes très différents, dessinant un parcours singulier et les textes rassemblés ici témoignent de la richesse de cet éclectisme: Buzzati fut rédacteur, correspondant de guerre, envoyé spécial, journaliste sportif, critique d'art et publia également de nombreuses nouvelles littéraires sur la page culturelle du «Corriere».

Avant toute autre chose, Buzzati se révèle être un chroniqueur hors pair et, tout au long de sa carrière, il revendiquera cet attachement à cette forme littéraire, et tout particulièrement à ce que les Italiens appellent la «chronique noire», celle des méfaits, des délits et des crimes.

Mais on lui confia d'autres missions importantes: durant la Seconde Guerre mondiale, il fut correspondant de guerre sur un croiseur de la marine italienne (section: «Chroniques de l'enfer de la guerre»); il lui revint notamment la délicate tâche de rendre compte de batailles navales souvent difficiles sans mentir mais sans risquer non plus la censure. Mais ce qui intéresse avant tout Buzzati, ce sont les hommes: les hommes d'équipage d'abord, mais aussi les capitaines de navire, les familles des soldats tués, les populations civiles bombardées (Naples, 1944) ou libérées (Milan, 25 avril 1945) et jusqu'aux criminels de guerre.

Puis, plus tard, il partit à travers le monde comme envoyé spécial ce qui lui permit d'écrire ses «Comptes rendus de voyages inoubliables en divers pays». Il partit d'abord pour la Libye (1933) puis l'Éthiopie (1939-40) au service du rêve colonial africain de l'Italie fasciste; par la suite, il se rendit dans différents pays mais le Japon et l'Inde le marquèrent tout particulièrement.

En 1967, il eut le très grand plaisir de se voir confier la rubrique de critique d'art du «Corriere», qu'il baptisa aussitôt, fidèle à ses idéaux, «chronique d'art». On trouvera ici des textes très sensibles sur de grands artistes, essentiellement contemporains: De Chirico (et certains tableaux de Buzzati affichent leur proximité avec cet œuvre), Fontana, Morandi, pour les Italiens mais aussi, Klee, Calder, Matisse, Bacon et, bien sûr, Yves Klein avec lequel Buzzati noua des liens d'amitié.

Les sections qui constituent ce volume ne sauraient évidemment correspondre chacune à une, et une seule, des fonctions occupées par Buzzati au «Corriere». Les textes, de manière transversale, témoignent aussi de celles qui furent, dans son œuvre de journaliste comme d'écrivain, ses préoccupations majeures. Ainsi dans «Nouvelles presque incroyables sur les miracles, les mages, la foi en Dieu et l'au-delà», on rencontre des personnages aussi différents que des fantômes d'assassin, des hypnotiseurs, des gourous, des prêtres, des adeptes de soucoupes

volantes... Enfin, et peut être surtout, inlassablement, quels que soient les lieux, les circonstances de l'écriture, la rubrique dans laquelle s'inscrit l'article, Buzzati nous parle de ses semblables. Non pas de l'humanité en général, mais des hommes en particulier et le volume abonde en portraits d'hommes et de femmes.

Dino Buzzati affirmait que le journalisme avait été une école, que l'optimum de l'écriture journalistique correspondait pour lui à l'optimum de l'écriture littéraire. Le but qu'il revendiquait en tant qu'écrivain n'était pas de plaire à la critique, à ceux qui s'intéressent à la littérature mais d'émouvoir les gens qui le lisaient: c'est ce dialogue quotidien, simple, direct avec les lecteurs du journal en quête d'information, cherchant à savoir et à comprendre ce qui s'est passé dans leur ville, dans leur pays, dans le monde que Buzzati a mené tout au long de sa carrière de journaliste, et qu'il a voulu poursuivre au long de sa carrière d'écrivain.

DELPHINE GACHET

Chroniques terrestres propose au lecteur français des textes inédits en France ce volume reprend, pour l'essentiel, les textes des *Cronache terrestri* à l'exception de ceux déjà traduits et publiés en français dans d'autres recueils de Buzzati ainsi que de certains autres, que nous avons jugés trop fortement ancrés dans la réalité italienne (milanaise) des années 60 et donc moins susceptibles de concerner le lecteur français d'aujourd'hui. Cinq textes ont été ajoutés, qui proviennent du volume *La «nera» di Dino Buzzati* (Mondadori, 2002).

Abstracts

Riassunti in italiano

a cura degli autori e della redazione

BRUNO MELLARINI, *'Ogni volta più in là'. Il viaggio, il mito e l'altrove nei primi racconti di Buzzati (parte seconda)*. Il contributo è rivolto all'analisi di due racconti di ambientazione esotica e coloniale, *Il re a Horm el-Hagar* (incluso nella raccolta *Paura alla Scala*) e *Uomo in Africa* (pubblicato sulla rivista «Primato» nel marzo del 1940). Per il primo, si metterà in luce come Buzzati, sfruttando le possibilità offerte dall'ambientazione nell'antico Egitto, riesca a far emergere la riscoperta del mito arcaico come 'altrove' non più raggiungibile, come dimensione irrimediabilmente preclusa all'esperienza dell'uomo moderno. Per il secondo, si metterà in evidenza come l'autore bellunese si sia avvicinato al racconto esotico rifiutando le soluzioni più facili, e cercando, piuttosto, di restituire il significato profondo che l'esperienza africana assume per chi sia immerso nei valori dell'Occidente. L'analisi proposta terrà conto, in particolare, di due elementi: da un lato le testimonianze autobiografiche di Buzzati, tratte per lo più dal suo epistolario, dall'altro il concetto di 'persuasione', declinato a partire dall'opera filosofica di Carlo Michelstaedter.

ROSANNA MAGGIORE, *Dialogo tra Buzzati, Leopardi e la luna. Strategie ironiche ed eloquenti in alcuni articoli di argomento lunare*. Dalla fine degli anni Cinquanta all'inizio degli anni Settanta, sulle colonne del «Corriere della Sera» Buzzati dedica diversi articoli all'esplorazione della luna. Egli non assume, tuttavia, una posizione univoca: ora spera che gli astronauti non raggiungano il satellite, ora condivide l'aspirazione umana al «folle volo»; ora si avvale di strategie ironico-prosastiche per descrivere una luna che non desta più stupore, ora di un registro eloquente per mettere in risalto la capacità umana di desiderare e di meravigliarsi. Queste attitudini, apparentemente contraddittorie, rivelano una logica ben precisa, che deve non poco a Giacomo Leopardi, al quale si possono fare risalire sia diverse immagini e forme espressive, sia alcune idee estetico-filosofiche che almeno in parte spiegano l'atteggiamento di Buzzati.

SARA DALLABRIDA, *La soluzione semantico-sintattica delle omissioni argomentali in alcuni racconti di Buzzati*. Nel contributo si analizzano alcuni racconti di Buzzati attraverso il modello valenziale secondo il quale il

verbo ha la proprietà di combinarsi con un certo numero di argomenti necessari per saturare il proprio significato. Nel saggio, più precisamente, si considerano alcune omissioni argomentali particolarmente significative in quanto concorrono a creare tensione narrativa o a rimarcare concetti chiave degli stessi racconti esaminati. Buzzati, infatti, non rispetta sempre la struttura argomentale dei verbi ottenendo così efficaci effetti espressivi e conferendo ai testi maggior spessore semantico. Allo stesso tempo la scelta di non saturare la valenza di alcuni verbi costringe il lettore non solo a ricostruire, quando possibile, gli argomenti omessi (diretti o indiretti) e a interpretare alcuni passaggi chiave dei racconti interrogandosi proprio sui significati attivati dalle valenze verbali sospese, ma anche a provare sensazioni simili a quelle espresse nelle diverse finzioni letterarie.

ILARIA MORETTI, *Antonella Morassutti, prima Telefonista buzzatiana. Conversazioni sul teatro*. Antonella Morassutti, attrice e pronipote di Buzzati, risponde a varie domande inerenti allo spettacolo teatrale *La telefonista*, messo in scena nel 2012 in occasione del quarantesimo anniversario della morte dell'autore. La realizzazione scenica, proposta in un primo momento all'interno del giardino di Villa Buzzati e in seguito al Museo del Novecento di Milano, si presta a diverse riflessioni sul concetto contemporaneo di messa in scena, di flessibilità teatrale e di gestione del pubblico. L'attrice, già fine conoscitrice dell'universo buzzatiano, sottolinea la modernità di un'opera fino a poco tempo fa ancora inedita, fornendo ai lettori una doppia prospettiva critica, grazie all'analisi degli aspetti letterari, con agganci tematici vicini al Buzzati-narratore, e alle dinamiche drammaturgiche inerenti alla messa in scena.

Abstracts in English

by Valentina Polcini

BRUNO MELLARINI, *'Each time a little farther'. Journey, Myth and the 'Elsewhere' in Buzzati's Early Short Stories. Part Two.* This contribution analyses two short stories having exotic and colonial settings, *The King in Horm el-Hagar* (collected in *The Scala Scare*) and *Man in Africa* (appeared in the journal «Primato» in March 1940). As to the first, I will show how, taking advantage of the potential offered by ancient Egypt as a setting, Buzzati brings forward the re-discovery of the archaic myth as a no longer attainable 'elsewhere' and as a dimension that is irremediably precluded to modern man's experience. In the second, I will underline how Buzzati approached the exotic short story rejecting easy solutions, and trying instead to represent the deeper significance the African experience assumes for those who are imbued with Western values. My analysis gives special attention to two aspects: on the one hand, Buzzati's autobiographical evidence taken from his correspondence, on the other, the concept of 'persuasion' as understood from Carlo Michelstaedter's philosophical work.

ROSANNA MAGGIORE, *Dialogue Between Buzzati, Leopardi and the Moon. Ironic and Eloquent Strategies in Some Moon-Themed Articles.* Between the end of the 1950s and the beginning of the 1970s Buzzati contributed several articles on the exploration of the Moon to the columns of the «Corriere della Sera». The author's standpoint, however, is not univocal: sometimes he hopes that the astronauts will not reach the satellite, other times he sympathises with man's ambition for the «crazy flight»; sometimes he avails himself of ironic-prosaic strategies to describe a no longer amazing moon, other times he uses an eloquent register to stress human capacity to desire and wonder. These apparently contradictory attitudes show a precise logic owing much to Giacomo Leopardi, to whom we can attribute images and expressive forms, as well as aesthetic-philosophical ideas explaining, at least partially, Buzzati's attitude.

SARA DALLABRIDA, *The Semantic-Syntactic Solution of Argument Omissions in Some Buzzati's Short Stories.* This article examines some short stories by Buzzati through the valency model according to which a verb has the capacity to combine with a number of necessary arguments to

saturate its own meaning. More precisely, I will focus on some argument omissions that are particularly significant, as they contribute to create narrative tension or stress the key concepts of the short stories examined. Buzzati does not always follow the argument structure of verbs, thereby producing successful expressive effects and giving his texts greater semantic depth. At the same time, his choice not to saturate the valency of some verbs forces readers not only to reconstruct, when possible, the omitted (direct or indirect) arguments and interpret some key passages in the stories by interrogating themselves on the very significance activated by such suspended verbal valency, but also to feel similar sensations to those expressed in the various literary fictions.

ILARIA MORETTI, *Antonella Morassutti, First Buzzatian Telephonist. Conversations on Theatre*. Antonella Morassutti, an actress and Buzzati's grand-niece, answers questions about the play *The Telephonist*, staged in 2012 on the 40th anniversary of Buzzati's death. The production, first set in the garden of Villa Buzzati and then at the Museo del Novecento in Milan, encourages reflections on the contemporary concepts of *mise en scène*, theatrical flexibility and audience management. A fine connoisseur of Buzzati's universe, the actress underscores the modernity of a play that was unpublished until recently, and offers readers a double critical perspective thanks to her analysis of its literary aspects, with thematic links to Buzzati the narrator, and staging-related dynamics.

Résumés traduits en français

par Delphine Bahuet-Gachet

BRUNO MELLARINI, «Toujours un peu plus loin». *Le voyage, le mythe et l'«ailleurs» dans les premiers récits de Buzzati (deuxième partie)*. Cette contribution est consacrée à l'analyse de deux nouvelles ayant un cadre exotique et colonial: «Le Roi à Horm el-Hagar», dans le recueil *Panique à la Scala*, et *Uomo in Africa* (Homme en Afrique), publié dans la revue «Primato», en mars 1940. Pour le premier, on mettra en évidence la façon dont Buzzati, en exploitant les possibilités offertes par le cadre de l'Égypte ancienne, réussit à faire émerger la redécouverte du mythe archaïque comme 'ailleurs' désormais inaccessible, comme dimension irrémédiablement impossible à l'expérience de l'homme moderne. Pour le second, on montrera comment l'écrivain s'est approché du récit exotique en refusant les solutions les plus faciles, et en cherchant, plutôt, à restituer le sens profond que l'expérience africaine prend pour qui baigne dans les valeurs de l'Occident. L'analyse proposée tiendra compte, en particulier, de deux éléments : d'un côté les témoignages autobiographiques de Buzzati, tirés le plus souvent de sa correspondance, de l'autre le concept de «persuasion», décliné à partir de l'œuvre philosophique de Carlo Michelstaedter.

ROSANNA MAGGIORE, *Dialogue entre Buzzati, Leopardi et la lune. Stratégies ironiques et éloquentes dans quelques articles de sujet lunaire*. De la fin des années Cinquante au début des années Soixante-dix, sur les colonnes du *Corriere della Sera*, Buzzati consacre différents articles à l'exploration de la lune. Il n'assume pas, toutefois, une position univoque : parfois il espère que les astronautes ne rejoindront pas le satellite, parfois il partage l'aspiration humaine au «vol fou» ; parfois il se sert de stratégies ironico-prosastiques pour décrire une lune qui ne suscite plus l'étonnement, parfois d'un registre éloquent pour mettre en relief la capacité humaine à désirer et à s'étonner. Ces attitudes, apparemment contradictoires, relèvent d'une logique bien précise, qui doit beaucoup à Giacomo Leopardi, auquel on peut faire remonter différentes images et formes expressives, tout comme quelques idées esthético-philosophiques qui expliquent, au moins en partie, l'attitude de Buzzati.

SARA DALLABRIDA, *La solution sémantico-syntaxique des omissions argumentales dans quelques récits de Buzzati*. Cette contribution analyse quelques récits de Buzzati à travers le modèle valencié, selon lequel le ver-

be a la propriété de se combiner avec un certain nombre d'arguments nécessaires pour saturer son signifié. Dans cet article, plus précisément, on considère quelques omissions argumentales particulièrement significatives puisqu'elles concourent à créer une tension narrative ou à souligner des concepts clef des récits examinés. Buzzati, en effet, ne respecte pas toujours la structure argumentale des verbes, obtenant ainsi des effets expressifs efficaces et conférant aux textes une plus grande épaisseur sémantique. En même temps, le choix de ne pas saturer la valence de quelques verbes force le lecteur non seulement à reconstruire, quand c'est possible, les arguments omis (directs ou indirects) et à interpréter quelques passages clé des récits en se questionnant véritablement sur les sens activés par les valences verbales en suspension, mais aussi à éprouver des sensations semblables à celles exprimées dans les différentes fictions littéraires.

ILARIA MORETTI, *Antonella Morassutti, première Opératrice buzzatienne. Conversations sur le théâtre*. Antonella Morassutti, actrice et petite nièce de Buzzati, répond à différentes questions concernant le spectacle théâtral *La telefonista*, mis en scène en 2012 à l'occasion du quarantième anniversaire de la mort de l'auteur. La réalisation scénique, proposée dans un premier temps à l'intérieur du jardin de la Villa Buzzati puis au Museo del Novecento de Milan, se prête à des réflexions sur le concept contemporain de mise en scène, de flexibilité théâtrale et de gestion du public. L'actrice, déjà fine connaisseuse de l'univers buzzatien, souligne la modernité d'une œuvre encore inédite il y a peu, en fournissant aux lecteurs une double perspective critique, grâce à l'analyse des aspects littéraires, avec des approches thématiques proches de celles de Buzzati-romancier et nouvelliste, et aux dynamiques dramaturgiques inhérentes à la mise en scène.

Traducción en español

a cargo de María Beatriz Cóceres

BRUNO MELLARINI, *'Cada vez más allá'. El viaje, el mito, el 'lugar otro' en los primeros cuentos de Buzzati (segunda parte)*. El trabajo se propone analizar dos cuentos de ambientación exótica y colonial: *El rey en Horm el-Hagar* (incluido en la antología *Miedo en la Scala*) y *Hombre en África* (publicado en la revista «Primato» en marzo de 1940). En el análisis del primer cuento, se arrojará luz sobre el modo en que Buzzati, explotando las posibilidades ofrecidas por la ambientación en el Antiguo Egipto, permite el redescubrimiento del mito arcaico como 'lugar otro' al cual ya no es posible acceder, como dimensión irremediamente negada a la experiencia del hombre moderno. En el análisis del segundo cuento, se pondrá en evidencia que el autor de Belluno se acercó al cuento exótico rechazando las soluciones más fáciles e intentó, más bien, restituir el significado profundo que cobra la experiencia africana para quien se encuentra inmerso en los valores de Occidente. El análisis propuesto tendrá en cuenta principalmente dos elementos: por un lado, los testimonios autobiográficos de Buzzati, extraídos en gran parte de su epistolario; por otro, el concepto de 'persuasión', derivado a partir de la obra filosófica de Carlo Michelstaedter.

ROSANNA MAGGIORE, *Diálogo entre Buzzati, Leopardi y la luna. Estrategias irónicas y elocuentes en algunos artículos de tema lunar*. Desde fines de los años cincuenta a inicios de los setenta, en las columnas del «Corriere della Sera» Buzzati dedica diversos artículos a la exploración de la luna. Sin embargo, no toma una posición unívoca: ora espera que los astronautas no lleguen al satélite, ora comparte la aspiración humana al «loco vuelo»; ora recurre a estrategias irónico-prosísticas para describir una luna que ya no asombra, ora a un registro elocuente para poner de relieve la capacidad humana de desear y de maravillarse. Estas actitudes, aparentemente contradictorias, revelan una lógica muy precisa, que debe no poco a Giacomo Leopardi, al cual se remontan tanto diversas imágenes y formas expresivas como algunas ideas estético-filosóficas que explican, al menos en parte, la postura de Buzzati.

SARA DALLABRIDA, *La solución semántico-sintáctica de las omisiones argumentales en algunos cuentos de Buzzati*. En el trabajo se analizan algunos cuentos de Buzzati a través del modelo de valencias según el cual el verbo tiene la propiedad de combinarse con un cierto número de argu-

mentos necesarios para saturar el propio significado. Más precisamente, en el ensayo se consideran algunas omisiones argumentales particularmente significativas en cuanto concurren a crear tensión narrativa o a remarcar conceptos clave de los mismos cuentos examinados. Buzzati, en efecto, no siempre respeta la estructura argumental de los verbos y, de esta manera, logra eficaces efectos expresivos que confieren a los textos mayor espesor semántico. Al mismo tiempo, la elección de no saturar la valencia de algunos verbos obliga al lector no solo a reconstruir, en la medida de lo posible, los complementos argumentales omitidos (directos o indirectos) y a interpretar algunos pasajes clave de los cuentos preguntándose necesariamente sobre los significados activados por las valencias verbales suspendidas, sino también a sentir sensaciones similares a las expresadas en las diversas ficciones literarias.

ILARIA MORETTI, *Antonella Morassutti, primera Telefonista buzzatiana. Conversaciones sobre teatro*. Antonella Morassutti, actriz y sobrina nieta de Buzzati, responde a varias preguntas inherentes al espectáculo teatral *La telefonista*, llevado a escena en 2012 en ocasión del cuadragésimo aniversario de la muerte del escritor. La realización escénica, efectuada en un primer momento en el interior del jardín de Villa Buzzati y después en el Museo del Novecento de Milán, da lugar a diversas reflexiones sobre el concepto contemporáneo de puesta en escena, de flexibilidad teatral y de gestión de público. La actriz, gran conocedora del universo buzzatiano, subraya la modernidad de una obra que hasta hace poco tiempo permanecía inédita, suministrando a los lectores una doble perspectiva crítica, gracias al análisis de los aspectos literarios, con conexiones temáticas cercanas al Buzzati-narrador, y a las dinámicas dramáticas inherentes a la puesta en escena.

ROBERTA COGLITORE, *Las Pipas y los Osos, el Poema y los Milagros: variaciones del dispositivo literario-pictórico en las obras dobles de Buzzati*. En las obras dobles Buzzati imita géneros que no pertenecen exclusivamente a la tradición literaria, sobre todo a la denominada 'literatura alta'. *Las Pipas y los Osos, el Poema y los Milagros* son reescrituras irónicas y deformadas de géneros distintos, como el tratado, el cuento de hadas, la historieta, la emblemática y la pintura votiva. Además Buzzati opera sobre géneros mixtos, composiciones de pintura y escritura, donde es difícil establecer la prevalencia o la preferencia de un arte sobre otro. Los dos pares de obras, al inicio y al final de su carrera artística, delinear una evolución del dispositivo literario-pictórico, que genera una *dispositio* retórica que Buzzati siempre ha tenido presente en el ejercicio de su doble talento.

COMPOSTO IN CARATTERE DANTE MONOTYPE DALLA
FABRIZIO SERRA EDITORE, PISA · ROMA.
STAMPATO E RILEGATO NELLA
TIPOGRAFIA DI AGNANO, AGNANO PISANO (PISA).

★

Dicembre 2014

(CZ 2 · FG 3)



RIVISTE DI STUDI ITALIANI
JOURNALS ON ITALIAN STUDIES

★



FABRIZIO SERRA EDITORE

PISA · ROMA

www.libraweb.net

★

BIBLIOLOGIA

*Rivista internazionale di bibliografia, biblioteconomia,
storia della tipografia e del libro*
diretta da Giorgio Montecchi

BOLLETTINO DELL'ATLANTE LESSICALE
DEGLI ANTICHI VOLGARI ITALIANI

Rivista diretta da Massimo Arcangeli

CARTE DI VIAGGIO

Rivista diretta da Vincenzo De Caprio, Marco Mancini e Pietro Trifone

CONTEMPORANEA

Rivista di studi sulla letteratura italiana e sulla comunicazione
fondata da Piero Cudini

DANTE

Rivista internazionale di studi su Dante Alighieri
diretta da Dante Della Terza

ERMENEUTICA LETTERARIA

Rivista diretta da Paolo Leoncini

ESPERIENZE LETTERARIE

Rivista trimestrale di critica e di cultura

fondata da Mario Santoro, diretta da Marco Santoro

FILOLOGIA ITALIANA

Rivista diretta da Simone Enrico Albonico, Stefano Carrai,
Vittorio Formentin e Paolo Trovato

HUMANISTICA

An International Journal of Early Renaissance Studies

Rivista diretta da Marcello Ciccuto e Francesco Furlan

INCONTRI LINGUISTICI

Rivista fondata da Roberto Gusmani

ITALIANISTICA

Rivista di letteratura italiana

Periodico quadrimestrale diretto da Alberto Casadei,
Marcello Ciccuto e Davide De Camilli

LA LINGUA ITALIANA

Storia, strutture, testi

Rivista internazionale

diretta da Maria Luisa Altieri Biagi, Maurizio Dardano,
Gianluca Frenguelli e Pietro Trifone

LA MODERNITÀ LETTERARIA

Rivista annuale

diretta da Angelo R. Pupino

LA NUOVA RICERCA

*Pubblicazione annuale del Dipartimento di Linguistica,
Filologia e Letteratura moderna dell'Università degli Studi di Bari*
diretta da Ruggiero Stefanelli

LA PAROLA DEL TESTO

Rivista internazionale di letteratura italiana e comparata
diretta da Antonio Lanza

LE TRE CORONE

Rivista internazionale di studi su Dante, Petrarca, Boccaccio
diretta da Zygmunt Barański

LETTERATURA & ARTE

Rivista diretta da Marcello Ciccuto, Francesco Divenuto,
Francesco Furlan e Pasquale Sabbatino

LETTERATURA E DIALETTI

Rivista diretta da Pietro Gibellini

LETTERATURA E LETTERATURE

Rivista diretta da Edoardo Esposito e Dante Della Terza

LETTERATURA ITALIANA ANTICA

Rivista annuale di testi e studi
Fondata da Antonio Lanza e Mirella Moxedano Lanza,
diretta da Antonio Lanza

LINGUISTICA E LETTERATURA

Rivista semestrale diretta da Roberto Mercuri

MEDIOEVO LETTERARIO D'ITALIA

Rivista internazionale di filologia, linguistica e letteratura
An International Journal of Philology, Linguistics and Literature
diretta da Sandro Orlando

MODERNA

Semestrale di teoria e critica della letteratura
Rivista diretta da Romano Luperini

PARATESTO

Rivista diretta da Marco Santoro

PETRARCHESCA

Rivista internazionale
diretta da Enrico Fenzi

PIRANDELLIANA

Rivista internazionale di studi e documenti
diretta da L. Rino Caputo

QUADERNI DEL '900

Rivista diretta da Lucia Strappini

RASSEGNA EUROPEA
DI LETTERATURA ITALIANA

Rivista diretta da Johannes Bartuschat

RIVISTA DI LETTERATURA ITALIANA

Rivista quadrimestrale
diretta da Giorgio Baroni

RIVISTA DI LETTERATURA TEATRALE

Rivista annuale diretta da Pasquale Sabbatino e Piermario Vescovo

RIVISTA DI PSICOLINGUISTICA APPLICATA

Rivista quadrimestrale
diretta da Maria Antonietta Pinto

RIVISTA ITALIANA DI LINGUISTICA
E DI DIALETTOLOGIA

Rivista annuale diretta da Diego Poli

SCHIFANOIA

Rivista semestrale a cura dell'Istituto di Studi Rinascimentali di Ferrara
diretta da Marco Bertozzi e Gianni Venturi

SCRIPTA

An International Journal of Palaeography and Codicology
Rivista diretta da Mario Capasso e Giancarlo Prato

SEICENTO & SETTECENTO

Rivista di letteratura italiana
diretta da Arnaldo Bruni

STUDI BUZZATIANI

Rivista annuale del Centro Studi Buzzati
fondata da Nella Giannetto

STUDI DESANCTISIANI

Rivista annuale internazionale di Letteratura, Politica, Società
diretta da Toni Iermano e Pasquale Sabbatino

STUDI E PROBLEMI DI CRITICA TESTUALE

Rivista diretta da Alfredo Cottignoli, Emilio Pasquini,
Vittorio Roda e Paola Vecchi

STUDI GOLDONIANI

Quaderni annuali di storia del teatro e della letteratura veneziana nel Settecento
diretti da Cesare De Michelis e Gilberto Pizzamiglio

STUDI MARINIANI

Rivista del Centro Studi «Biagio Marin»
diretta da Edda Serra

STUDI NEOCLASSICI

Rivista internazionale
diretta da Giuliana Ericani e Gianni Venturi

STUDI NOVECENTESCHI

Rivista di storia della letteratura italiana contemporanea

diretta da Cesare De Michelis

STUDI PASOLINIANI

Rivista internazionale

diretta da Guido Santato

STUDI RINASCIMENTALI

Rivista internazionale di letteratura italiana

diretta da Marcello Ciccuto e Pasquale Sabbatino

STUDI SUL SETTECENTO E L'OTTOCENTO

Rivista internazionale di italianistica

diretta da Anna Bellio

TESTO

Studi di teoria e storia della letteratura e della critica

Rivista fondata da Enzo Noè Girardi, diretta da Pierantonio Frare

TIPOFILOGIA

Rivista internazionale di studi filologici e linguistici su testo e stampa

diretta da Antonio Sorella

★



FABRIZIO SERRA EDITORE

PISA · ROMA

www.libraweb.net



FABRIZIO SERRA EDITORE

Pisa · Roma

www.libraweb.net

Stefano Lazzarin

Fantasma antichi e moderni

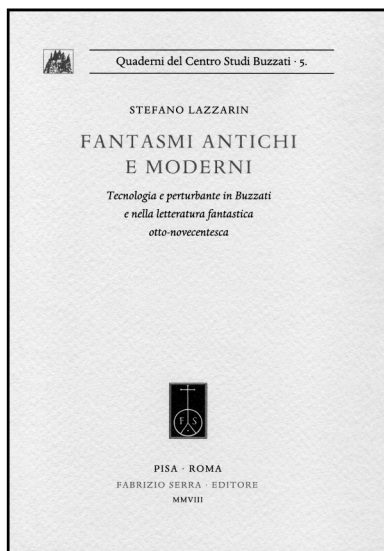
Tecnologia e perturbante in Buzzati

e nella letteratura fantastica otto-novecentesca

Quaderni del Centro Studi Buzzati, 5

Collana fondata da Nella Giannetto

LA tecnologia ha cambiato la faccia del mondo, e la letteratura, in quanto trascrizione e interpretazione del mondo, non poteva non tenerne conto. Da due secoli a questa parte, gli scrittori si interrogano senza posa: buona o malvagia, la tecnologia? Bella o brutta? Domande che risuonano spesso nelle pagine di questo libro di Stefano Lazzarin, i cui fili conduttori sono, per la precisione, tre. Il primo: la rappresentazione letteraria degli oggetti tecnologici. Il secondo: il nesso tra fantastico e tecnologia. L'introduzione in letteratura dei manufatti tecnologici che costituiscono il mondo moderno (treni e automobili, telegrafo e telefono, cinema e fotografia, aerei e piroscafi) avviene attraverso meccanismi stranianti: gli oggetti tecnologici sono bizzarri, inquietanti, perfino perturbanti. Per usare il linguaggio freudiano, la tecnologia è «unheimlich». Terza chiave del saggio: il ruolo delle scoperte tecnologiche nell'evoluzione del genere o modo fantastico. A partire da una certa epoca, i cronotopi classici del fantastico – le case infestate, i manieri gotici, le radure nella foresta, i crocicchi diabolici – lasciano spazio a quelli moderni: e questi ultimi si chiamano, appunto, treni direttissimi, sale cinematografiche, camere oscure, fili del telefono. La modernità tecnologica sembra aver contribuito in maniera decisiva alla transizione dalle forme ottocentesche a quelle novecentesche della letteratura sul soprannaturale: dai fantasmi antichi a



quelli moderni, dal fantastico classico al neofantastico. Di tutti questi processi l'opera di Dino Buzzati costituisce un esempio significativo. Perciò i racconti buzzatiani figurano in questo volume un po' come il basso continuo in un concerto di voci – quelle dei testi più o meno grandi della tradizione otto-novecentesca.

2008, cm 17 × 24, 120 pp.,
€ 28,00 (brossura)

ISBN 978-88-6227-042-7



FABRIZIO SERRA EDITORE

Pisa · Roma

www.libraweb.net

Un gigante trascurato?

1988-2008: vent'anni di promozione di studi

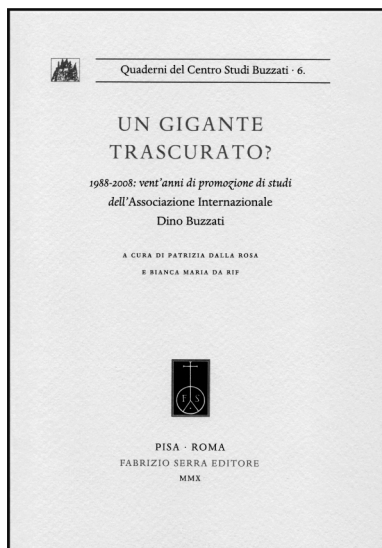
dell'Associazione Internazionale Dino Buzzati

A cura di Patrizia Dalla Rosa e Bianca Maria Da Rif

Quaderni del Centro Studi Buzzati, 6

Collana fondata da Nella Giannetto

«C'è un vuoto da colmare», affermava Nella Giannetto nel 1986, all'inizio di quel percorso che l'avrebbe portata, due anni dopo, a dar vita all'*Associazione Internazionale Dino Buzzati*. «Vuoto» sul quale il convegno i cui Atti sono raccolti in questo volume ha provato a far luce a vent'anni di distanza. Ma quale il «vuoto da colmare»? Quello di un'accoglienza dell'opera di Buzzati che in Italia andasse oltre il tributo occasionale o il mero ricordo lasciato a iniziativa di colleghi o amici. L'Italia e il suo mondo accademico stavano pressoché muti di fronte a un'opera forse troppo moderna e precorritrice dei tempi per non destare imbarazzo, che però non vedeva scemare «legioni di lettori», e che veniva tradotta in tutto il mondo. L'ideazione di Giannetto in un certo senso ripartiva, in Patria, dal vuoto denunciato. Nel 1991 nasce il Centro Studi Buzzati: non solo archivio di materiali di studio, ma organo propulsore di ricerca: da lì l'organizzazione di convegni e, dal 1996, la pubblicazione della rivista. Vuoto dunque colmato? Si può ancora dire, vent'anni dopo, che il 'gigante' è stato 'trascurato'? I contributi dei tanti relatori convenuti a Feltre nel novembre del 2008 per interrogarsi su questo punto apportano considerazioni diversificate, dati concreti, riflessioni stimolanti. Il provocatorio punto interrogativo del titolo di questo volume pare dunque essere stato sciolto in una risposta consolante: no, 'trascurato' il 'gigante' non lo è più. Tuttavia, piuttosto



che addentrarsi in valutazioni dal sapore conclusivo, l'insieme dei saggi critici qui raccolti segue indissolubilmente il felice destino dell'opera dell'artista. Perché Buzzati rimane questione aperta, viva, che continua a provocare, interrogare, vivere in ognuno che l'avvicini.

2008, cm 17 × 24, 196 pp., € 42,00 (brosura), € 42,00 (e-book)

ISBN: 978-88-6227-333-6

E-ISBN: 978-88-6227-334-3

ESPERIENZE LETTERARIE

presenta

ITALINEMO

Riviste di italianistica nel mondo

DIRETTORE: MARCO SANTORO

<http://www.italinemo.it>

CHE COSA È 'ITALINEMO'?

Analisi, schedatura, indicizzazione delle riviste di italianistica pubblicate nel mondo a partire dal 2000. Abstract per ogni articolo. Ricerca incrociata per autori e titoli, per parole chiave, per nomi delle testate, per collaboratori. Profili biografici dei periodici e descrizione analitica di ciascun fascicolo.

Nelle pagine 'Notizie', informazioni su novità editoriali ed iniziative varie (borse di studio, convegni e congressi, dottorati, master, premi letterari, presentazioni di volumi, seminari e conferenze).

LA CONSULTAZIONE DEL SITO È GRATUITA

Direzione

MARCO SANTORO

Università di Napoli "Suor Orsola Benincasa"

Tel. e Fax +39 06 35498698 · 081 5584709

marcosantoro@italinemo.it

Segreteria

segreteria@italinemo.it

Dibattiti e discussioni

forum@italinemo.it

Iniziative e progetti in corso

notizie@italinemo.it



FABRIZIO SERRA EDITORE

Pisa · Roma

www.libraweb.net

Fabrizio Serra Regole editoriali, tipografiche & redazionali

Seconda edizione

Prefazione di Martino Mardersteig · Postfazione di Alessandro Olschki

Con un'appendice di Jan Tschichold

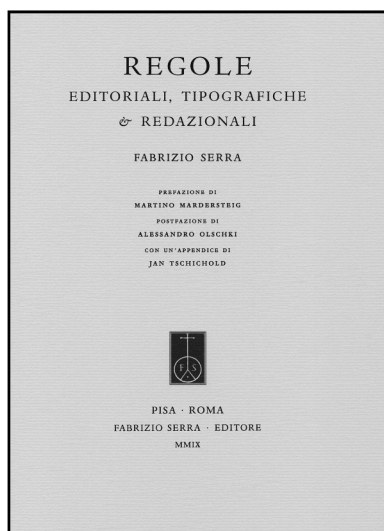
DALLA 'PREFAZIONE' DI MARTINO MARDERSTEIG

[...] **O**GGI abbiamo uno strumento [...], il presente manuale intitolato, giustamente, 'Regole'. Varie sono le ragioni per raccomandare quest'opera agli editori, agli autori, agli appassionati di libri e ai cultori delle cose ben fatte e soprattutto a qualsiasi scuola grafica. La prima è quella di mettere un po' di ordine nei mille criteri che l'autore, il curatore, lo studioso applicano nella compilazione dei loro lavori. Si tratta di semplificare e uniformare alcune norme redazionali a beneficio di tutti i lettori. In secondo luogo, mi sembra che Fabrizio Serra sia riuscito a cogliere gli insegnamenti provenienti da oltre 500 anni di pratica e li abbia inseriti in norme assolutamente valide. Non possiamo pensare che nel nome della proclamata 'libertà' ognuno possa comporre e strutturare un libro come meglio crede, a meno che non si tratti di libro d'artista, ma qui non si discute di questo tema. Certe norme, affermate e consolidate nel corso dei secoli (soprattutto sulla leggibilità), devono essere rispettate anche oggi: è assurdo sostenere il contrario. [...] Fabrizio Serra riesce a fondere la tradizione con la tecnologia moderna, la qualità di ieri con i mezzi disponibili oggi. [...]

*

DALLA 'POSTFAZIONE' DI ALESSANDRO OLSCHKI

[...] **Q**UESTE succinte considerazioni sono soltanto una minuscola sintesi del grande impegno che Fabrizio Serra ha profuso nelle pagine di questo manuale che ripercorre minuziosamente le tappe che conducono il testo proposto dall'autore al traguardo della nascita del libro; una guida puntualissima dalla quale trarranno beneficio non solo gli scrittori ma anche i tipografi specialmente in questi anni di transizione che, per il rivoluzionario avvento dell'informatica, hanno sconvolto la figura classica del 'proto' e il tradizionale intervento del compositore.



Non credo siano molte le case editrici che curano una propria identità redazionale mettendo a disposizione degli autori delle norme di stile da seguire per ottenere una necessaria uniformità nell'ambito del proprio catalogo. Si tratta di una questione di immagine e anche di professionalità. Non è raro, purtroppo, specialmente nelle pubblicazioni a più mani (atti di convegni, pubblicazioni in onore, etc.) trovare nello stesso volume testi di differente impostazione redazionale: specialmente nelle citazioni bibliografiche delle note ma anche nella suddivisione e nell'impostazione di eventuali paragrafi: la considero una sciatteria editoriale anche se, talvolta, non è facilmente superabile. [...]

2009, cm 17 × 24, 220 pp., € 34,00

ISBN: 978-88-6227-144-8

*Le nostre riviste Online,
la nostra libreria Internet*

www.libraweb.net

★

*Our Online Journals,
our Internet Bookshop*

www.libraweb.net



Fabrizio Serra
editore®



Accademia
editoriale®



Istituti editoriali
e poligrafici
internazionali®



Giardini editori
e stampatori
in Pisa®



Edizioni
dell'Ateneo®



Gruppo editoriale
internazionale®

Per leggere un fascicolo saggio di ogni nostra rivista si visiti il nostro sito web:

To read a free sample issue of any of our journals visit our website:

www.libraweb.net/periodonline.php

