



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

Università degli Studi di Padova

Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

Corso di Laurea Magistrale in
Filologia moderna
Classe LM-14

Tesi di Laurea

Trasfigurazioni del trauma: figure animali nei racconti fantastici di Dino Buzzati

Relatore
Prof. Emanuele Zinato

Laureanda
Federica Ermacora
n° matr.1209780 / LMFIM

Anno Accademico 2019/2020

Indice

Introduzione.....	5
--------------------------	----------

1. Il genere o il modo fantastico

1.1	La dialettica della critica	
1.1.1	In principio era Todorov.....	11
1.1.2	Una prima critica.....	14
1.1.3	Dalla teoria dei generi al modo letterario.....	17
1.1.4	Verso una teoria tematica passando per il perturbante.....	20
1.1.5	Il fantastico come tema.....	24
1.2	Il fantastico di Dino Buzzati	
1.2.1	Lo scrittore e le sue opere.....	33
1.2.2	Un parziale inquadramento del fantastico buzzatiano.....	37
1.2.3	Alcune scelte strutturali, stilistico-retoriche e tematiche nei racconti fantastici.....	41
1.2.4	I risvolti dell'intertestualità.....	52
1.2.5	Conclusioni.....	54

2. Il racconto: la direzione fantastica buzzatiana

2.1	Una difficile definizione di forma breve.....	57
2.1.1	La novella in Italia.....	58
2.1.2	Questioni critiche tra Otto e Novecento.....	60

2.1.3	Nel segno del trauma: dalla novella tradizionale al racconto moderno italiano.....	64
2.1.4	Verso il racconto “contemporaneo”.....	70
2.2	I racconti fantastici di Dino Buzzati	
2.2.1	Il narratore e il trauma: sguardi «al di qua» e «al di là» del reale.....	79
2.2.2	Storie già note: un mito moderno.....	86
2.2.3	Il luogo e il tempo del trauma.....	92
2.2.4	Allegoria e fantastico nei racconti buzzatiani.....	98
3.	Gli animali e il rapporto con l’uomo dai primordi letterari a Buzzati	
3.1	Figure animali allegoriche e immaginario.....	107
3.2	Buzzati «tenero per la causa degli animali»: indagine su alcuni racconti.....	113
3.2.1	<i>L’uccisione del drago</i>	117
3.2.2	<i>I reziarii</i>	134
3.2.3	<i>I ricci crescenti</i>	148
3.2.4	<i>Le aquile</i>	163
	Conclusione	181
	Bibliografia	185

Introduzione

Le pagine della letteratura sono pervase da presenze animali fin dai tempi del mondo classico greco e latino, se non perfino prima nella tradizione orale. Queste figure nel corso dei secoli sono entrate a far parte dell'immaginario dell'uomo arricchendolo di simboli, di personificazioni e di motivi allegorici di carattere archetipico e antropologico. Esse attraversano epoche diverse e lontane portando con sé un bagaglio gnoseologico che riemerge anche nel Novecento italiano e nei racconti fantastici di Dino Buzzati.

La scelta dell'autore bellunese è stata determinata dai ricordi delle piacevoli letture buzzatiane alla scuola media, al cui pensiero è rinata in me una profonda curiosità verso uno scrittore poco affrontato nelle antologie scolastiche e in ambito accademico. A partire da questo mio interesse ho voluto indagare come Buzzati tratta il tema degli animali nei suoi racconti fantastici partendo da due fondamentali «perché»: il primo riguarda la scelta del genere o modo «fantastico» e il secondo concerne la predilezione per la forma breve.

L'obiettivo di questo lavoro, dunque, non consiste esclusivamente in un'analisi tematica volta a confermare la presenza, la forma e le funzioni delle figure animali nei racconti buzzatiani, bensì anche nel comprendere la posizione dell'autore all'interno del panorama letterario italiano e nel verificare come egli declini da un punto di vista narrativo, stilistico e formale strumenti quali il «fantastico» e il racconto in funzione della propria “poetica bestiale”.

L'elaborato si presenta così suddiviso in tre parti. Il primo capitolo è interamente dedicato al «fantastico» e prevede due sottocapitoli: uno dedicato al complesso dibattito della critica attorno alla sua definizione e un altro all'inquadramento del fantastico buzzatiano.

Il primo sottocapitolo è a sua volta suddiviso in cinque sezioni. Nelle prime due sezioni vengono trattate rispettivamente la posizione di Tzvetan Todorov, che considera il «fantastico» un genere letterario la cui condizione primaria consiste nel suscitare un'esitazione nel lettore, e quella di Lucio Lugnani il quale, al contrario, sostiene che il «fantastico» sia un modo che rappresenti degli eventi totalmente difformi dalla norma. Nella terza sezione vengono messe in luce le teorie di Stefano Lazzarin e di Remo Ceserani a sostegno della definizione di «fantastico» come modo, cioè come una categoria più ampia e meno codificata che ha delle precise radici storiche. La quarta sezione è dedicata sia al pensiero di Italo Calvino, il quale critica la posizione todoroviana ritenendo che il «fantastico» implichi l'accettazione da parte del lettore di una logica diversa da quella quotidiana, sia al saggio sul perturbante di Freud. Secondo lo psicanalista austriaco, il «fantastico» suscita un sentimento di paura nel lettore che permette il ritorno del represso. Infine, nella quinta sezione viene esposta la teoria sul soprannaturale di Francesco Orlando, secondo la quale il «fantastico» non corrisponde ad altro che ad una delle diverse forme di compromesso che il soprannaturale ha assunto nell'immaginario nel corso dei secoli.

Il secondo sottocapitolo è anch'esso suddiviso in cinque sezioni e consiste in una sorta di introduzione al mondo fantastico dell'autore bellunese, per la quale si è presa in considerazione dal punto di vista testuale la famosa raccolta *Sessanta racconti*, mentre dal punto di vista critico soprattutto gli studi di Giannetto, Crotti, Mignone, Gianfranceschi, Arslan, Ioli, Viganò, Bonifazi, Panafieu e Lazzarin.

La prima parte presenta una breve biografia di Dino Buzzati nella quale sono stati messi in risalto gli eventi chiave della sua vita privata e della sua carriera di scrittore, con l'intento di sottolineare la sua diversa posizione entro il panorama letterario italiano. La seconda è dedicata ad una mappatura degli aspetti fondanti il fantastico buzzatiano, problematizzando soprattutto il concetto di *universalità* e il legame con la realtà novecentesca. L'autore bellunese ha deciso di portare il lettore oltre i limiti del reale per dimostrargli che la dimensione fantastica è portatrice di tristi verità segrete relative alla sua condizione storica e psichica. La terza parte, poi, racchiude brevemente le principali soluzioni strutturali, stilistico-retoriche e tematiche con cui lo scrittore coglie l'ambiguità del reale e carica di fantastico i propri racconti, rendendoli dei luoghi privilegiati per il ritorno del rimosso. Buzzati, infatti, suscitando emozioni

perturbanti, permette agli uomini di accettare e riconoscere quella parte irrazionale di sé che la società dei consumi e il progresso hanno tentato di cancellare. Nella quarta parte che segue non manca una breve delucidazione sui rapporti intertestuali di Buzzati con i suoi principali maestri, ovvero Hoffmann e Poe, tra epigonismo e dissimulazione. Infine, la quinta e ultima parte consiste in un breve focus sulla definizione del fantastico buzzatiano alla luce di tutti gli aspetti delineati nel corso dell'intero capitolo. In poche parole esso può essere definito un fantastico etico o morale il cui scopo consiste sia nel dar conto del trauma in seno alla società moderna, sia nell'avviare un processo di riappacificazione tra l'uomo e sé stesso.

Il secondo capitolo è dedicato alla forma breve del racconto ed è anch'esso bipartito. Il primo sottocapitolo, suddiviso in quattro sezioni, consiste in un *excursus* svolto per mezzo di testi e saggi critici di Menetti, Luperini, Guglielmi, Zatti, Stara, Tortora, Guglielminetti, De Meijer, Asor Rosa, Calvino e Lazzarin sull'evoluzione di questa forma narrativa dalle origini fino al racconto fantastico novecentesco e poco oltre. La prima sezione è dedicata alle caratteristiche della novella tra *Novellino* e *Decameron*, mentre la seconda concerne le diverse teorie critiche sul genere elaborate da Lukács e dai formalisti russi tra Otto e Novecento. La terza sezione, sulla scorta del pensiero di Gailus, tratta nel dettaglio il passaggio dalla novella al racconto moderno del trauma, passaggio avvenuto anche in Italia e che vede protagonisti Verga e Pirandello. Alla fine dell'Ottocento, poi, nella nostra letteratura il racconto fantastico prende piede grazie agli Scapigliati, ai Veristi e allo stesso Pirandello, nei cui testi il trauma e il perturbante irrompono improvvisamente nella realtà per rivelarne l'irrazionalità di fondo. Infine, la quarta sezione lascia spazio alla complessa situazione novecentesca che vede coesistere le novelle sveviane, le novelle pavesiane, i racconti resistenziali e quelli fantastici in netto contrasto con il romanzo contemporaneo. Tuttavia, il Novecento rimane il secolo del fantastico italiano e Buzzati è uno dei suoi più importanti e dediti esponenti.

Il secondo sottocapitolo è quadripartito come quello precedente e per la sua stesura sono stati impiegati i medesimi testi critici dei più importanti studiosi buzzatiani citati poc'anzi, con in aggiunta i contributi di Gailus, Corti, Farnetti, Debenedetti, Gaiba, Savelli e Biondi. Esso riguarda la scelta dell'autore bellunese di consacrare il proprio fantastico al mezzo formale del racconto del trauma e le conseguenti

caratteristiche strutturali e narrative dei suoi racconti fantastici. Nella prima parte vengono messe in luce alcune motivazioni relative all'impiego della forma breve, tra le quali risaltano la sua tipicità nella tradizione fantastica ottocentesca, la sua possibilità di assecondare le aspirazioni gnoseologiche dell'autore – dato che permette di conoscere aspetti sempre diversi della realtà in cui è avvenuto il trauma e i suoi effetti – e il fatto che prevede uno spazio limitato funzionale a mantenere viva la tensione suscitata dalla logica della crisi e dagli eventi enigmatici. Questi aspetti sono congeniali ad un certo sperimentalismo linguistico di Buzzati in quanto il rapporto tra struttura e misura della narrazione è strettamente legato a quello tra stile e lingua. La seconda parte permette di scoprire come Buzzati faccia del concetto di ripetitività uno dei tratti fondamentali della propria poetica: i racconti dello scrittore, infatti, spesso ripresentano i medesimi aspetti problematici dell'immaginario collettivo novecentesco creando così dei veri e propri miti moderni. La terza parte, poi, concerne la possibilità dei luoghi fisici rappresentati nei testi buzzatiani – la montagna e la città in particolare – di diventare spazi del trauma ed anche simboli astratti delle diverse fasi del tempo. Lo scrittore bellunese denuncia come l'uomo, a causa di una vita alienante, non riesca più a percepire la propria finitezza rispetto al tempo lineare, eterno ed inesorabilmente distruttivo della Natura. Infine, grazie ai saggi teorici di Luperini, Muzzioli, Rustioni e Benjamin, nella quarta e ultima parte è stato analizzato il rapporto tra «fantastico», racconto e allegoria. Buzzati, infatti, nei suoi racconti del trauma diventa portavoce dell'indicibile e tratta dell'infernale realtà novecentesca che per essere conosciuta non può che esser sottoposta ad un processo di astrazione prima e di decodifica poi. L'interpretazione del testo allegorico permette al lettore di riflettere sul suo significato e coglierne il salvifico insegnamento morale.

Il terzo capitolo è dedicato alle figure animali nel panorama letterario e prevede due sottocapitoli. Nel primo è stato svolto un breve *excursus* relativo alla presenza animale nella letteratura passando dalle favole del mondo classico ai bestiari medievali, dalle riflessioni leopardiane al Novecento, con l'obiettivo di verificare le forme e le funzioni che queste creature hanno assunto nel corso dei secoli. Nel secondo sottocapitolo, invece, viene approfondito il legame di Buzzati con gli animali sia da un punto di vista personale che letterario dal momento che essi sono presenti nelle sue

opere fin dagli esordi di scrittore ed è stato anche redatto un Bestiario buzzatiano dopo la sua morte.

La scelta dei racconti per l'analisi testuale che segue è avvenuta proprio all'interno de *Il «Bestiario» di Dino Buzzati* curato da Lorenzo Viganò e si è fondata su tre parametri: il tipo di animale rappresentato (fantastico, reale o antropomorfo), il tipo di rapporto che intercorre tra l'uomo e gli altri esseri viventi e l'approccio dell'autore verso il mondo animale (più o meno fantastico). Ad un'analisi tematica è stata anche associata un'analisi comparativa che permette di cogliere dei legami tra i testi del Bestiario dal momento che molti ripresentano sistematicamente le medesime tematiche. Inoltre, ampio spazio viene concesso all'individuazione degli elementi narrativi, sintattici e lessicali che permettono una lettura del testo coerente con le caratteristiche del fantastico e quelle del racconto del trauma buzzatiano.

Dall'analisi dei testi appare evidente come per Buzzati gli animali non sono un fine, bensì uno strumento per arrivare altrove, sono mediatori di un'altra realtà in cui nascono le paure dell'uomo e a cui i suoi desideri tendono inconsciamente. Essi si prestano ad «incarnare il mistero, essendo già per noi il mistero, perché non sappiamo dentro che cosa c'è¹», ma allo stesso tempo sono creature dolci, innocenti, pure e vulnerabili che per qualità e natura si contrappongono all'*homo sapiens*. Alla base del rapporto tra uomo e animale, quindi, non può che esserci un conflitto nel quale quest'ultimo ricopre un ruolo fondamentale: esso diviene il garante della pace e della salvezza perché si rivela specchio delle contraddizioni dell'uomo dominato dal trauma ed espressione di sentimenti rimossi o negati.

¹ Y. Panafieu, *Dino Buzzati: un autoritratto*, p. 176.

1. Il genere o il modo fantastico

1.1. La dialettica della critica

Il momento di svolta nel corso del dibattito sulla teoria del fantastico è indubbiamente la pubblicazione nel 1970 dell'*Introduction à la littérature fantastique* del critico franco-bulgaro Tzvetan Todorov². Quest'opera si contraddistingue dalle precedenti poiché definisce in modo chiaro «un ambito di ricerca, un metodo, e una nozione di fantastico poi ferocemente discussa, ma mai definitivamente superata³». L'operazione di Todorov, infatti, ha permesso di riscoprire e di imporre all'attenzione degli studiosi di tutto il mondo la letteratura fantastica e soprattutto, come sostiene Ceserani, di definire, se pur con dei limiti, i meccanismi operativi di un modo letterario che ha permesso all'immaginario dell'Ottocento e del Novecento «di rappresentare in modo vivo ed efficace i suoi momenti di turbamento, alienazione e lacerazione⁴».

1.1.1 In principio era Todorov

Secondo Todorov, il «fantastico» è un genere letterario e lo scopo dei suoi studi non consiste nello scoprire le specificità di ogni singolo testo, ma nell'individuare una regola che funzioni per più testi e che permetta di definirli «opere fantastiche». Lo

2 T. Todorov, *La letteratura fantastica*, Milano, Garzanti, 1988, trad. it. di Elina Klersy Imberciadori (ed. org. *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970).

3 S. Lazzarin, *Fantasmî antichi e moderni*, «Quaderni del Centro Studi Buzzati», vol. 5, Pisa-Roma, Fabrizio Serra Editore, 2008, p. 21.

4 R. Ceserani, *Il fantastico*, Bologna, Il Mulino, 1996, p.7.

studioso franco-bulgaro è strettamente legato allo strutturalismo degli anni Sessanta e sente come irrinunciabile l'introduzione della nozione di «genere» in quanto:

non riconoscere l'esistenza dei generi equivale a sostenere che l'opera letteraria non mantiene le proprie relazioni con le opere già esistenti. I generi rappresentano quel tramite, in virtù del quale l'opera si mette in rapporto con l'universo della letteratura⁵.

Rigettare questa categoria implicherebbe anche la rinuncia al linguaggio, ma per definizione ciò non si può verificare perché la descrizione stessa di un testo, per il fatto stesso che avviene tramite parole, è di conseguenza una discussione di genere. Ogni opera è parte di un sistema in quanto essa lo modifica per mezzo delle idee originali che porta in sé, e attraverso il linguaggio la novità che porta in seno viene grammaticalizzata e messa in relazione con altri testi letterari e sottoinsiemi della letteratura. Di conseguenza ogni studio letterario «parteciperà a questo duplice movimento: dall'opera verso la letteratura (o il genere) e dalla letteratura (del genere) verso l'opera⁶».

Ritornando al fantastico, lo studioso franco-bulgaro lo definisce come «l'esitazione provata da un essere il quale conosce soltanto le leggi naturali, di fronte a un avvenimento apparentemente soprannaturale⁷». Esso corrisponde quindi ad una zona di sospensione che si viene a creare nel momento in cui il soggetto si trova a dover optare per una tra le due soluzioni possibili: o considera l'esperienza vissuta un'illusione dei sensi, frutto dell'immaginazione, e in tal caso le leggi del mondo rimangono quelle che sono, oppure ritiene di aver vissuto realmente quell'avvenimento, ma ciò implica che la realtà è governata da leggi sconosciute agli uomini. Il nucleo centrale di questa definizione consiste proprio nella profonda relazione che intercorre tra il fantastico e i concetti di reale e immaginario, la quale ruota tutta attorno ad un evento enigmatico che la ragione del lettore non riesce a spiegarsi in modo immediato.

Dati questi presupposti, Todorov precisa che l'esitazione del lettore è la prima condizione del fantastico, una prima regola che permette di definire se un'opera faccia parte del genere oppure no. Oltre a questa ci sono altre due condizioni che devono

5 T. Todorov, *La letteratura fantastica*, p. 12.

6 Ivi, p. 11.

7 Ivi, p. 28.

essere soddisfatte: l'esitazione di un personaggio all'interno dell'opera e il rifiuto da parte del lettore di leggere il testo come un'interpretazione poetica o allegorica⁸.

La prosecuzione del ragionamento complica ulteriormente la teoria dello studioso. Egli sostiene che:

il fantastico occupa il lasso di tempo di questa incertezza; non appena si è scelta l'una o l'altra risposta, si abbandona la sfera del fantastico per entrare in quella di un genere simile, lo strano o il meraviglioso⁹.

Segue che il fantastico non è propriamente un genere autonomo, ma corrisponde di più ad un'esile linea di spartizione tra due generi consimili, ovvero lo strano e il meraviglioso. In prima battuta, se alla fine del racconto il lettore implicito, che si identifica con il personaggio principale, risolve la propria esitazione attraverso una decisione, egli evade dal fantastico. Nel momento in cui invece decide di spiegare i fenomeni per mezzo delle leggi della realtà, l'opera non appartiene più al genere del fantastico, ma a quello dello strano; se invece accetta il soprannaturale ammettendo nuove leggi di natura si passa al genere del meraviglioso.

Il lettore ha così un ruolo attivo rispetto al racconto perché si trova sempre a dover decidere se l'avvenimento è o non è. Per di più, essendo il limite tra le due categorie molto sfumato, si possono individuare quattro sottogeneri del fantastico puro-esitazione: il fantastico strano, che sfocia nello strano puro – per cui agli occhi del destinatario il Mondo rimane quello di sempre – e il fantastico meraviglioso che a sua volta sconfinava nel meraviglioso puro, quindi il Mondo risulta diverso da com'era apparso all'inizio. Le due tipologie intermedie sono allo stesso tempo tangenti tra loro e intangibili e la loro definizione risulta sfumata, in perfetta armonia con l'essenza stessa del fantastico.

Infine, Todorov si interroga sulla *funzione del fantastico stesso* mettendo al centro la categoria del reale. Com'è noto, la letteratura per definizione va oltre la disparità tra reale e immaginario, tra ciò che è e ciò che non è, e la letteratura fantastica ne esprime proprio la natura più intima; tuttavia, – ed in questo consiste l'ambiguità strutturale di questo tipo di letteratura – essa parte dal linguaggio con lo scopo di

⁸ Per approfondimenti, cfr. T. Todorov, *La poesia e l'allegoria* in *La letteratura fantastica*, pp. 63-78.

⁹ Ivi, p. 34.

trasgredirlo e presentare certi avvenimenti come esplicitamente immaginari, anche se tutto quello che li circonda viene considerato reale e naturale.

Lo studioso, infatti, ritiene che i testi fantastici sovvertano le categorizzazioni linguistiche perché presentano quote di indicibile attraverso un linguaggio che è quello quotidiano e a volte addirittura tentino di superarlo o di negarlo. Eppure, è proprio questa dialettica – la continua oscillazione tra reale e immaginario – a dar vita alla letteratura fantastica¹⁰. L'evoluzione di questo meccanismo, però, può determinare il suicidio del linguaggio nel momento in cui si trova ad obbedire solo alle leggi dell'onirico, e secondo Todorov proprio questa variazione ha causato la morte della letteratura fantastica e l'assenza dell'esitazione nei testi del XX secolo.

1.1.2 Una prima critica

Lucio Lugnani è uno dei critici italiani che ha colto con maggior lucidità i limiti della definizione di fantastico proposta da Todorov. Nel saggio *Per una delimitazione del «genere»*¹¹, egli afferma che è necessaria una grande elasticità per affrontare questo tipo di problema perché c'è il rischio concreto di cadere in una canonizzazione ingiustificata e astorica e, dati dei criteri sicuri di appartenenza e di delimitazione, di svuotare o gonfiare a dismisura il genere. In sostanza, come sostiene anche Melani:

Il limite maggiore dell'operazione critica todoroviana è stato quello di restringere progressivamente il campo a quei pochi racconti o romanzi che presentavano un codice comune ben riconoscibile, a scapito di altri racconti più sfumati e ambigui: nella sua classificazione strutturalista, Todorov aveva ristretto al fantastico puro pochissimi racconti, escludendo, ad esempio, da questa categoria perfino il grande maestro del fantastico americano, Edgar Allan Poe¹².

10 Neuro Bonifazi mette in luce come «la regola *verosimile* del genere fantastico pretende una sua contraddizione (che si rivela in modo implicito o esplicito, come duplicità), per cui ciò che appare come inverosimile viene viceversa mostrato e anche dimostrato (e motivato) o come vero, veramente accaduto e provato, o come possibile, o infine come credibile comunque secondo le necessità del racconto», cit. in N. Bonifazi, *Teoria del fantastico e il racconto fantastico in Italia: Tarchetti – Pirandello – Buzzati*, Ravenna, Longo Editore, 1982, p. 10.

11 L. Lugnani, *Per una delimitazione del «genere»* in R. Ceserani, L. Lugnani, G. Goggi, C. Benedetti, E. Scarano, *La narrazione fantastica*, Pisa, Nistri-Lischi editori, 1983.

12 C. Melani, *Nel regno di Dracula e Alice: i mille mondi della letteratura fantastica* in C. Melani (a cura di), *Fantastico italiano*, Bergamo, BUR Rizzoli, 2009, p. 8.

In particolare, il critico italiano giudica aspramente la triade dello studioso franco-bulgaro e ritiene che né lo strano né il meraviglioso siano delle «categorie concettuali adeguate a definire dei generi letterari, e la loro promozione a denominazioni di genere è teoricamente e storicamente infondata¹³». Questa suddivisione crea dissimmetria ed eterogeneità fra le due categorie dal momento che circoscrive lo strano alle emozioni che suscita nel lettore e nei personaggi, mentre il meraviglioso alla natura degli accadimenti che narra.

La questione più spinosa riguarda però la nozione di *fantastico puro*. Secondo il pensiero todoroviano nelle opere propriamente fantastiche l'esitazione e l'ambiguità devono protrarsi fino alla fine del racconto e anche a lettura ultimata, ma non viene ammesso in modo chiaro che sono veramente pochi i testi a presentare questo requisito. Lugnani smaschera questa reticenza sostenendo che sia stata proprio la mancanza di empiristica umiltà ad aver pregiudicato la chiarezza della proposta di Todorov. Quest'ultimo non ha nemmeno tenuto conto dell'evoluzione del genere e dei limiti formali entro i quali il fantastico mantiene un'identità riconoscibile date le variabili sincroniche e diacroniche e le continue contaminazioni letterarie vigenti fra generi e sottogeneri¹⁴.

Lo studioso italiano propone quindi una nuova triade considerando le categorie come nomi di modi narrativi – e non come generi letterari – e prendendo in considerazione una dimensione che li accomuna tutti e tre, ovvero il complicato rapporto tra la difformità e la *norma*: in poche parole, l'idea dello *scarto*. Si ha dunque la triade:

STRANO: «insolitamente difforme (...) dal normale»;

MERAVIGLIOSO: «che si stacca notevolmente dalla norma»;

FANTASTICO: «che è fuori della norma»¹⁵.

Risulta evidente come queste nuove definizioni ruotino attorno al concetto di *paradigma di realtà* perché è proprio a partire dal rapporto che intrecciano lo strano, il

13 L. Lugnani, *Per una delimitazione del «genere»*, p. 42.

14 Ivi, pp. 43-44.

15 Ivi, p. 53.

meraviglioso e il fantastico, ovvero i singoli racconti dello scarto, con il *realistico* che si possono stabilire le differenze e le relazioni tra le tre categorie modali. In particolare, il racconto fantastico ha un vitale bisogno di *realistico* per nascere e sussistere dal momento che necessita di una cornice realistica che accolga quell'evento inesplicabile che provocherà una lacerazione del *paradigma di realtà*.

A questo punto, Lugnani chiarisce anche il procedimento in cui è coinvolto il lettore e che comporta la nascita del fantastico e delle altre due categorie a partire dall'incontro con l'avvenimento incredibile.

Il racconto fantastico innesta e mette in sequenza su un tronco realistico un evento inesplicabile che assume progressivamente fisionomia e spessore come scarto paradigmatico mano a mano che si dimostra impossibile ridurlo a fatto strano o a pura emergenza surrealistica e che il racconto fa risultare gratuito ed illecito spiegarlo mediante il paradigma, più potente ma qualitativamente eterogeneo, del meraviglioso. Anziché muovere alla ricerca d'una soluzione, il fantastico le elimina via via tutte e per questa strada lascia alla fine sussistere l'evento inesplicabile come scarto irriducibile. In questo sta, ad un primo livello, la sua particolarità: non c'è paradigma di realtà [...] legittimamente capace di comprendere e spiegare l'inesplicabile coprendo il salto logico che lo scarto comporta¹⁶.

In secondo luogo, per evitare che l'*inesplicabile* si riduca a *inspiegato* è necessario indagare l'asse sintattico narratore-lettore. Secondo lo studioso italiano, il modo dell'enunciazione è un criterio fondamentale per una delimitazione del racconto fantastico poiché soltanto chi narra può suscitare in chi legge determinate emozioni attraverso un certo modo di esprimere le cose. Di conseguenza, l'esito fantastico di un racconto dipende dal 'come' si narra lo scarto irriducibile più che dal 'cosa' si narra.

Ecco dunque che non appare necessaria alcuna 'esitazione' todoroviana: darsi delle spiegazioni razionali o soprannaturali di fronte ad un avvenimento ambiguo non è e non fonda il fantastico. La necessità di una scelta, al contrario, impedisce fin dal principio quella dinamica narrativa che conduce il lettore a provare uno stato di blocco conoscitivo e una lacerazione gnoseologica connessa alla mancanza di soluzioni del racconto. Questa condizione si può verificare solamente quando il narratore abbandona il lettore davanti ad una verità impossibile o ad una realtà non interpretabile, mentre l'incertezza intacca i suoi punti di riferimento paradigmatici e crea in lui non

16 Ivi, pp. 63-64.

un'esitazione fra due alternative, ma un dubbio gnoseologico assoluto rispetto alla validità e all'adeguatezza del proprio paradigma di realtà.

1.1.3 Dalla teoria dei generi al modo letterario

Stefano Lazzarin, studioso italiano delle poetiche e delle teorie del fantastico, alla luce delle teorie di Todorov e Lugnani chiarisce che:

due condizioni fondamentali ci consentono di riconoscere un racconto fantastico: la prima, d'ordine tematico, è il soprannaturale; la seconda, d'ordine stilistico, è il particolare trattamento che il soprannaturale subisce. Il suo ingresso sulla scena del testo implica infatti il conflitto di due universi, due logiche, due paradigmi (sia che si preferisca definire il fenomeno come un effetto di terrore, alla Caillois, o servirsi piuttosto dell'esitazione di Todorov o dell'inesplicabilità di Lugnani). Si dice 'fantastico', allora, un testo nel quale compare un oggetto o un essere o un evento soprannaturale, e in cui tale *apparizione* [...] è il tramite di una percezione 'conflittuale' – che mette l'uno contro l'altro il mondo delle nostre certezze quotidiane e [...] il mondo dell'Impossibile¹⁷.

Nei racconti fantastici, quindi, il soprannaturale scuote il quotidiano, «mette a confronto *cosmo* e *caos*» e «delegittima il 'paradigma di realtà' con cui interpretiamo le cose che ci circondano¹⁸». Lazzarin, poi, si interroga sulla natura del fantastico e come sempre più studiosi propone di considerarlo non più come un *genere* (rimanendo sulla scia todoroviana), bensì un *modo*:

cioè come una categoria più ampia e flessibile, dai confini meno rigidi di quelli del genere perché meno codificata. Il fantastico avrebbe insomma il medesimo statuto del comico, del tragico, del patetico e dell'elegiaco; il modo assumerebbe poi varie forme di genere. Così, per esempio, potremmo parlare di romanzo fantastico, di racconto fantastico, di ballata fantastica¹⁹.

17 S. Lazzarin, *Il modo fantastico*, Roma-Bari, Laterza, 2000, p. 14.

18 Ivi, p. 17.

19 Ivi, pp. 22-23.

Il termine «fantastico» non corrisponde perciò ad un genere autonomo, ma ad un aggettivo o un attributo che si accosta al genere, oppure una modalità che lo caratterizza e lo definisce. Infine, come si può aver già intuito, lo studioso ritiene che la teoria di Lugnani, pur essendo più flessibile e prendendo come punto di riferimento il «paradigma di realtà», cioè un elemento culturale e convenzionale, rimanga tutto sommato in linea con quella di Todorov poiché entrambe sono pur sempre volte a definire delle categorie generico-modali.

Remo Ceserani è stato uno dei più avvertiti teorici italiani del fantastico come modo letterario ed ha riscontrato relativamente all'operazione critica di Todorov dei profondi problemi di carattere storico, teorico e classificatorio; egli ha esposto la sua interessante teoria nel volume *Il fantastico* (1996)²⁰ – pietra miliare di quest'ambito di studi. Fin dall'inizio, l'autore afferma che:

il fantastico va di preferenza considerato non un genere ma un modo letterario, che ha avuto radici storiche precise e si è attuato storicamente in alcuni generi e sottogeneri, ma ha poi potuto essere utilizzato e continua a essere utilizzato, con maggiore o minore evidenza e capacità creativa, in opere appartenenti a generi del tutto diversi. Elementi e atteggiamenti del modo fantastico, da quando esso è stato messo a disposizione della comunicazione letteraria, si ritrovano con grande facilità in opere di impianto mimetico-realistico, romanzesco, patetico-sentimentale, fiabesco, comico-cavalleresco, e altro ancora²¹.

Inoltre, in concordanza con le posizioni di Lucio Lugnani, egli ritiene che la definizione di «fantastico» proposta da Todorov sia troppo astratta e restrittiva poiché strettamente legata ai suoi interessi strutturalistici, e che non tenga nemmeno conto delle implicazioni psicoanalitiche contenute nel saggio sul «perturbante» di Freud. Per quanto riguarda le categorie dello strano e del meraviglioso individuate dallo studioso franco-bulgaro, egli sostiene che non siano né simmetriche né omogenee, bensì basate su principi logici diversi e soprattutto non adatte a delimitare il campo d'azione dei generi letterari.

Partendo dal presupposto che non esistono né temi né procedimenti formali che possano essere considerati esclusivi di una particolare modalità letteraria, Ceserani ammette che per indagare il fantastico sia necessario considerare la particolare

20 R. Ceserani, *Il fantastico*, Bologna, Il Mulino, 1996.

21 Ivi, p. 11.

combinazione e il particolare impiego di più fattori – dalle strategie retoriche, narrative e conoscitive agli artifici formali e ai nuclei tematici – che hanno caratterizzato un certo modo nel momento storico in cui si sono concretizzati più testi affini tra loro. Il critico italiano afferma che si possono riconoscere come frequenti nel modo fantastico alcuni procedimenti narrativi e retorici quali, per esempio, l'ambiguità, che è dovuta alla duplice funzione di utilizzo degli strumenti narrativi – per catturare il lettore e allo stesso tempo per ricordargli che sta leggendo un racconto – e l'impiego della prima persona e di meccanismi di sorpresa, terrore e umorismo sempre con l'obiettivo di coinvolgere il destinatario dell'opera.

Per quanto riguarda il linguaggio, egli dichiara che:

Il modo fantastico si pone, di fronte al linguaggio, con una concezione che è opposta a quella, assai comune in tutto il Settecento, della sua «trasparenza» e «transitività» [...] il modo fantastico sceglie una terza strada, quella delle potenzialità creative del linguaggio (le parole possono creare una nuova e diversa «realtà») [...] Il modo fantastico utilizza sino in fondo le potenzialità fantasmatiche del linguaggio, la sua capacità di caricare di valori plastici le parole e formarne una realtà. [...] La metafora, come si sa, è la figura che consente di mettere in rapporto fra di loro mondi semantici che normalmente sono molto lontani[...]. Utilizzata in termini narrativi, la metafora può consentire quegli improvvisi e inquietanti passaggi di soglia e di frontiera che sono caratteristica fondamentale della narrativa fantastica²².

Ceserani introduce così uno dei procedimenti narrativi più spesso usati dagli scrittori di racconti fantastici, ovverosia il passaggio di soglia che consiste in uno spostamento della narrazione dalla dimensione del quotidiano e del naturale a quella del perturbante e dell'incomprensibile, o anche dalla realtà al sogno o alla pazzia. Altre caratteristiche proprie del testo fantastico sono la presenza dell'«oggetto mediatore»²³, vale a dire di un oggetto che conferma il reale avvenimento del passaggio da un mondo naturale ad un mondo irreali; segue l'ellissi, cioè la tendenza ad aprire spazi vuoti e ad utilizzare il non-detto, poi la teatralità ed infine la figuratività e l'iconicità che sono procedimenti piuttosto comuni, così come l'introduzione del cosiddetto 'dettaglio', ossia di un elemento che funge da indizio all'interno del racconto.

22 Ivi, pp. 77-78.

23 Lugnani ha descritto con precisione questo tipo di procedimento, cfr. L. Lugnani, *Verità e disordine: il dispositivo dell'oggetto mediatore* in R. Ceserani, L. Lugnani, G. Goggi, C. Benedetti, E. Scarano, *La narrazione fantastica*, pp. 177-288.

1.1.4 Verso una critica tematica passando per il perturbante

Italo Calvino è uno degli scrittori italiani che ha dedicato parte dei suoi studi critici al fantastico indagandone soprattutto le origini storiche²⁴. Nel saggio *Definizioni di territori: il fantastico*²⁵ l'autore risponde ad un'inchiesta relativa alla letteratura fantastica avviata dal quotidiano francese «Le Monde» proprio in occasione della pubblicazione nel 1970 del famoso volume di Todorov.

Egli sostiene che in italiano il termine *fantastico* sia imprescindibile dal termine *fantasia* ed entrambi non implicano che il lettore debba credere a tutto ciò che legge, oppure provare delle forti emozioni (angoscia o paura) a cui deve dare per forza una spiegazione – come avviene nell'uso francese del termine. Piuttosto, questi comportano una presa di distanza dal racconto e l'accettazione di una logica diversa da quella quotidiana. Il lettore dev'essere trasportato, per mezzo del piacere suscitato dal fantastico, in un mondo dotato di convenzioni diverse e di una logica le cui regole o soluzioni riservano delle sorprese.

Calvino, dunque, si aggiunge alla lunga coda degli studiosi che nutrono dei dubbi sulla definizione todoroviana di «fantastico» come esitazione poiché ritiene che il personaggio e il lettore non debbano darsi una spiegazione, bensì arrendersi di fronte ad un certo avvenimento ambiguo. Il fantastico italiano dev'essere così rimandato alla categoria francese del meraviglioso, ovvero alla totale accettazione dell'inspiegabile e dell'inverosimile.

Per di più, lo scrittore distingue anche un modello 'francese' e un modello 'italiano', la cui differenza è dovuta principalmente ad un aspetto linguistico e concettuale: come già accennato, in francese *fantastico* è riferito per lo più a elementi orrifici a cui il lettore deve dare una spiegazione, mentre nell'uso dell'italiano *fantastico* e *fantasia* sono riferiti esclusivamente al soprannaturale; «difatti noi parliamo di 'fantastico ariostesco', mentre secondo la terminologia francese si dovrebbe dire 'il meraviglioso ariostesco'²⁶».

24 Per un'ulteriore disamina del pensiero di Italo Calvino, si veda S. Lazzarin, *La formazione del canone (1983-1988): I saggi di Italo Calvino*, in *Il punto sul fantastico italiano: 1980-2007*, Moderna, n. 2, 2007, pp. 229-233.

25 I. Calvino, *Definizioni di territori: il fantastico*, in M. Barenghi (a cura di), *Saggi 1945 – 1985. Italo Calvino*, Milano, Mondadori, 1995, pp. 266-268.

26 I. Calvino (a cura di), *Introduzione*, in *Racconti fantastici dell'Ottocento*, Milano, Oscar Mondadori, 1983, p. 6.

Lo scrittore-teorico attua anche un'interessante distinzione nel panorama della letteratura fantastica europea: egli riconosce un fantastico «visionario» che viene definito come un racconto che suscita un'impressione, una suggestione visiva ricca di immagini, di elementi spettacolari e di apparizioni visionarie (presentano queste caratteristiche, per esempio, i racconti di Hoffmann, Gogol', Gautier, Shelley, Dickens). E poi il più complesso fantastico «mentale», o «astratto», o «psicologico», o «quotidiano» in cui il soprannaturale rimane invisibile, «si sente», viene interiorizzato ed entra a far parte della psicologia dell'individuo (autori esemplari sono Poe, Maupassant, Stevenson, Henry James)²⁷. Andando più nel particolare, la prima tipologia sembra predominare all'inizio dell'Ottocento, mentre la seconda si impone verso la fine del secolo.

Dunque, salta subito all'occhio che Calvino, a differenza di Todorov, assume una prospettiva storica che gli permette sia di notare un certo sviluppo del fantastico in direzione di una maggior interiorizzazione del soprannaturale, sia di stabilire che il fantastico è ancora vivo e pulsante nei racconti del Novecento. Infatti, messa da parte definitivamente l'*esitazione* todoroviana, egli eleva a paradigma il rapporto che intercorre fra il reale e il soprannaturale e ciò gli permette di constatare che sia l'esperienza enigmatica narrata sia lo sfondo su cui si staglia tendono sempre a rispecchiare il periodo storico dell'autore e l'immaginario dell'epoca. D'altronde, gli scrittori di tutti i secoli, anche quelli novecenteschi, hanno sempre grammaticalizzato il mondo per mezzo dei più adatti strumenti narrativi, retorico-sintattici e semantici. Una loro analisi diacronica dimostrerebbe come il fantastico non possa essere considerato un genere chiuso e delimitato, bensì una modalità letteraria nata in un preciso periodo storico con scopi e caratteristiche che, se pur ampie e sfumate, sono tutto sommato omogenee. Questo modo si è poi evoluto nel tempo, è mutato al mutare delle esigenze storiche contingenti ed è continuato a riaffiorare, come un fiume carsico, anche nelle opere del Novecento.

In conclusione, il fantastico può essere considerato un aspetto intrinseco dell'immaginario dell'uomo – in quanto appartenente alla specie *homo sapiens* – le cui radici affondano nell'ambito extra letterario. Ma nel momento cui viene grammaticalizzato per mezzo di strumenti narrativi e retorici precisi e riconoscibili, esso

²⁷ Ivi, p. 10.

assume la forma di una tematica antropologica che permette di aprire nei testi degli squarci su mondi lontani e perduti – sia a livello individuale sia a livello collettivo – i cui contenuti variano al variare dell'epoca storica e dell'immaginario dei lettori. A questo proposito, Calvino, con linguaggio freudiano, afferma lucidamente che:

Il racconto fantastico è una delle produzioni più caratteristiche della narrativa dell'Ottocento, e una delle più significative per noi, nel senso che ci dice più cose sull'interiorità dell'individuo e sulla simbologia collettiva. Alla nostra sensibilità d'oggi l'elemento soprannaturale al centro di questi intrecci appare sempre carico di senso, come l'insorgere dell'inconscio, del represso, del dimenticato, dell'allontanato dalla nostra attenzione razionale. In ciò va vista la modernità del fantastico, la ragione del suo ritorno di fortuna nella nostra epoca. Sentiamo che il fantastico dice cose che ci riguardano direttamente, anche se siamo meno disposti dei lettori ottocenteschi a lasciarci sorprendere da apparizioni e fantasmagorie, o siamo pronti a gustarle in un altro modo, come elementi del colore dell'epoca²⁸.

A questo punto è necessario fare un passo indietro dal punto di vista cronologico e consultare il saggio di Freud del 1919 consacrato al «perturbante». Lo psicanalista austriaco dichiara che:

il perturbante è quella sorta di spaventoso che risale a quanto ci è noto da lungo tempo, a ciò che ci è familiare. [...] La parola tedesca *unheimlich* [perturbante] è evidentemente l'antitesi di *heimlich* [confortevole, tranquillo, da Heim, casa], *heimisch* [patrio, nativo], e quindi familiare, abituale, ed è ovvio dedurre che se qualcosa suscita spavento è proprio perché non è noto e familiare. [...] Il perturbante sarebbe propriamente sempre qualcosa in cui per così dire non ci si raccapezza²⁹.

Il sovrannaturale, quindi, può nascere solo a partire dall'ignoto perché sono proprio la perdita dei punti di riferimento e delle certezze quotidiane, che si trasformano sotto l'impulso di forze inquietanti, a causare quel senso di angoscia intrinseco al racconto fantastico. Lo scarto che avviene rispetto alla norma, per riprendere le parole di Lugnani, e la comparsa improvvisa del sovrannaturale suscitano nel lettore un sentimento di dubbio irrisolvibile, nonché la scomparsa della tranquillità interiore.

²⁸ Ivi, p. 5.

²⁹ S. Freud, *Il perturbante*, a cura di C. L. Musatti, Roma, Edizioni Theoria, 1993, pp. 14-16. Se si vuole approfondire anche la ricezione del saggio nella letteratura italiana si consulti A. Stara, *Un genere narrativo traumatico? Il racconto italiano del Novecento e la tradizione del perturbante*, in *Italianistica*, 2017, vol. XLVI, n.2, pp. 161-172.

Freud fornisce poi una sua personale spiegazione psicanalitica sul perché si verifichi questo effetto di *Unheimlich*:

Io credo che esso si adatti senza fallo al nostro tentativo di soluzione, che possa cioè esser fatto risalire ogni volta a un elemento rimosso ma che ci era da sempre familiare. [...] Consideriamo il perturbante che compare nell'onnipotenza dei pensieri, nel subitaneo appagamento dei desideri, nelle forze nefaste occulte, nel ritorno dei morti. Non si può disconoscere la condizione che determina in questi casi il senso del perturbante. Noi – o i nostri primitivi antenati – abbiamo considerato un tempo come effettive queste possibilità, eravamo persuasi della realtà di questi processi. Oggi non ci crediamo più, abbiamo superato questo modo di pensare, ma non ci sentiamo completamente sicuri di queste nuove convinzioni, le antiche persuasioni sopravvivono ancora in noi e sono all'agguato in attesa di conferma. Ora, non appena nella nostra esistenza si verifica qualcosa che sembra confermare questi antichi convincimenti ormai deposti, abbiamo il senso del perturbante³⁰.

Secondo lo psicanalista austriaco, difatti, un'emozione dell'individuo si trasforma in un'angoscia qualora un evento o un'esperienza rimossa in realtà non si rivela tale: all'origine del perturbante c'è «qualcosa di rimosso che *ritorna*³¹» per cui l'individuo riscontra una presenza inquietante che condiziona la sua quotidianità oppure un ritorno nell'età adulta di un trauma infantile che si pensava dimenticato definitivamente. Proprio la mancanza di consapevolezza e l'impossibilità di riappropriarsi pacificamente di quell'aspetto inconscio primitivo e lontano – ma radicato nell'immaginario collettivo o soggettivo – generano nel lettore quei profondi sentimenti di turbamento e angoscia che condizionano drammaticamente la sua vita. Andando più nel dettaglio, il meccanismo si mette in moto nel momento in cui degli avvenimenti considerati nuovi e sconosciuti si scoprono essere, in modo più o meno consapevole, più familiari e conosciuti di quanto si pensasse all'inizio. Questo processo è strettamente legato alla sfera dell'infanzia e alla rimozione dei complessi infantili e quanto più l'evento magico e il contesto risultano quotidiani, tanto più inquietante è l'effetto di *Unheimlich* sul protagonista o sul lettore³².

30 S. Freud, *Il perturbante*, pp. 72-73.

31 Ivi, p. 57.

32 Per ulteriori approfondimenti, si veda R. Jackson, *Il fantastico. La letteratura come trasgressione*, trad. it. di Rosario Bernami, Napoli, Tullio Pironte Editore, 1986 (London 1981); e anche A. Stara, *Freud e il disagio della fantasia*, in *Allegoria*, 61, gennaio-giugno 2010, pp. 97-106.

1.1.5 Il fantastico come tema

Francesco Orlando, critico e accademico italiano, considera la psicoanalisi freudiana e la fiducia nei Lumi le due lenti attraverso cui analizzare le opere letterarie, anche quelle di tipo fantastico. Nel 2017 viene pubblicato postumo il volume *Il soprannaturale letterario. Storia, logica e forme*³³ in cui studiosi a lui vicini hanno riunito il materiale frutto di un'indagine da lui condotta a più riprese fin dagli anni Ottanta³⁴. Ne risulta un'opera che può essere considerata un saggio di critica tematica poiché per definire il fantastico, se pur instaurando un continuo dialogo con la teoria di Todorov, viene rigettato fin da subito il concetto di genere letterario.

Secondo Orlando, infatti, il fantastico è solamente *una* forma di soprannaturale e non è nemmeno l'unica sua forma ad essere esistita tra la fine del Settecento e l'Ottocento: esso ha una pluralità di statuti e questi si sono alternati o hanno convissuto nel corso di diverse epoche fin dall'antichità. Il critico li definisce «tematiche del soprannaturale» e mette in luce come queste si ritrovino nelle opere fondanti il canone occidentale, quali la *Commedia*, l'*Hamlet*, il *Don Quijote*, la *Phèdre*, il *Faust* e *I fratelli Karamazov*, già molto prima dell'affermarsi della forma *fantastico*³⁵.

Inoltre, egli sostiene che il primo requisito del soprannaturale consista nell'avere delle regole che valgono sia per le tematiche sia per la *fictio* letteraria di cui i temi fanno parte; lo scopo di queste regole consiste nel determinare e nel limitare il non essere, la fantasia, il soprannaturale dal punto di vista della localizzazione spaziale e temporale in modo da poter sempre codificare il sovvertimento del contesto di realtà. Lo studioso ammette anche che questo modo di intendere il soprannaturale in letteratura implichi una concezione materialistica e quindi la credenza di un soprannaturale inteso come mera proiezione antropomorfa, creazione esclusiva dello spirito umano. Questa linea di pensiero permette così di adottare una prospettiva più ampia e più adatta a lunghe durate rispetto a quella avanzata da Todorov.

Orlando rigetta la rigorosa teoria del fantastico dello studioso franco-bulgaro per il fatto che questa tenga conto solamente di *uno* statuto del soprannaturale letterario la

33 F. Orlando, *Il soprannaturale letterario. Storia, logiche e forme*, a cura di S. Brugnolo, L. Pellegrini, V. Sturli, Torino, Piccola Biblioteca Einaudi, 2017.

34 Per una sintesi sugli aspetti più innovativi dell'operazione critica di Orlando si consulti S. Lazzarin, *Dal secolo breve del fantastico alla lunga durata del soprannaturale*, in *Allegoria*, 77, gennaio-giugno 2018, pp. 159-169.

35 F. Orlando, *Il soprannaturale letterario. Storia, logiche e forme*, p. 5.

cui forma è a metà tra l'adesione e la diffidenza, tra dubbio ed equilibrio. Siccome in questo campo non si può ragionare in termini di tutto o niente, egli propone di distinguere vari stati del soprannaturale in base alla «ponderazione del *credito* accordatogli e [alla] *critica* opposta alla sua esistenza³⁶». Grazie a questo cambio di paradigma la dimensione storica si intreccia con la dinamica tra credito e critica permettendo di stabilire se una determinata visione culturale di una società sia stata più o meno dominante in una certa epoca.

Questa linea teorica è strettamente legata agli studi freudiani e al concetto di inconscio, il quale, come l'immaginario, non è formato da uno o più contenuti rimossi, bensì corrisponde ad «una struttura di ordine anti-logico: [ovvero alla] formazione di un compromesso³⁷». Storicizzando questo elemento psicanalitico, si nota come ogni epoca è caratterizzata da un immaginario formato da un complesso di linee culturali e di pensiero che, coesistendo, si scontrano o si tollerano. Di conseguenza, non ha più senso parlare di una forte contrapposizione tra realtà e irrealtà, ma di un groviglio di contraddizioni al cui interno la letteratura si fa spazio richiedendo ogni volta un diverso grado di sospensione o neutralizzazione della differenza tra il vero e il falso, tra il reale e l'irreale³⁸.

La questione si complica ulteriormente se ad essere impiegati sono dei temi soprannaturali poiché questi richiedono sia uno spazio ulteriore di trasgressione sia la convivenza di due razionalità: una più accondiscendente e una più inflessibile verso ciò che è difforme dalla norma. Orlando, in conclusione, ritiene che il soprannaturale consista «in una supposizione di entità, di rapporti o di eventi in contrasto con quelle leggi della realtà che sono sentite come normali e naturali in una situazione storica data³⁹». Quindi, esso corrisponde a delle «serie di formazioni di compromesso⁴⁰» che

36 Ivi, p. 20.

37 Ivi, p. 21.

38 «Il tema del soprannaturale riporta alla luce un atteggiamento proprio del pensiero occidentale di fronte alla razionalità, il cui dominio, severo o benevolo, ripagante o frustrante che sia, non è mai così pieno da mettere a tacere un bisogno di sottrarsi, per abbondarsi ai piaceri della regressione. Il soprannaturale rivela in questo modo cos'è e come funziona la letteratura, non (come invece tendevano a fare gli strutturalisti) cosa sia la letterarietà. Orlando non pensa mai alla letteratura in sé, ma alla letteratura fra gli altri discorsi e ambiti del sapere. Essa è per lui cioè un fatto culturale e, in modo ancora più generale, un fatto antropologico; e perciò induce a riflettere su ciò che ci identifica come esseri umani: la ragione, e le sue ambivalenze» (R. Donnarumma, *Orlando, il soprannaturale e la sua lezione*, in *Allegoria*, 77, gennaio-giugno 2018, p. 180).

39 F. Orlando, *Il soprannaturale letterario. Storia, logiche e forme*, p. 18, corsivo dell'originale.

40 Ivi, p. 22, corsivo dell'originale.

hanno radici di un orizzonte antropologico preistorico, irrazionale e mitico e che possono riaffiorare e riattualizzarsi in diverse epoche storiche.

Dati questi presupposti, lo studioso propone una classificazione delle forme di soprannaturale consapevole del fatto che creare delle etichette in letteratura sia spesso un'operazione sgradita e arbitraria, ma tuttavia necessaria per mettere un po' d'ordine al caos letterario e delineare concetti che non erano mai stati considerati in precedenza.

Il soprannaturale di *tradizione* è quella forma in cui è massima l'adesione e, anche se sottoposto a critiche e a sentimenti di diffidenza, non smette di esercitare fascino sull'autore e sul lettore di ogni epoca. Questa tipologia corrisponde al soprannaturale di Omero e di Dante e:

non solo è accreditato al massimo grado, ma è anche convalidato da durevoli reificazioni dell'immaginario collettivo, come per esempio la religione, a cui l'autore aderisce. In esso non solo il credito è plenario, ma coincide con un'assunzione istituzionale del soprannaturale, e per quanto ogni testo costituisca ogni volta una variante, tale soprannaturale si basa su materie tramandate più o meno fedelmente lungo i secoli⁴¹

Dunque, il soprannaturale di tradizione ci rimanda ad un soprannaturale istituzionalizzato di stampo religioso che è riscontrabile ininterrottamente nella nostra tradizione, dall'antichità biblica al Settecento. Il presupposto ideologico di questa tipologia è una credenza condivisa che si è consolidata in un gran numero di individui durante un periodo molto lungo: si tratta cioè dell'immaginario. Di conseguenza, il senso di critica tende a ridursi all'istanza del comune senso della realtà e che tiene sempre conto anche di eventi eccezionali, quali miracoli e superstizioni di cui è intriso l'immaginario dell'uomo fin dagli albori. Questo senso di realtà produce in ogni epoca diversi gradi di resistenza e di limitazioni rispetto a certe concezioni religiose o superstizioni, circoscrivendo il soprannaturale e rendendolo più o meno credibile⁴².

Per quanto riguarda il soprannaturale di *derisione*, invece, l'istanza critica è massima, mentre il punto di credito è il più basso: il soprannaturale viene maltrattato e ridicolizzato a tal punto che, per non svanire, deve prendere la strada della comicità. Campione di questa situazione è don Chisciotte della Mancia: solamente la sua simpatia

41 F. Orlando, *Il soprannaturale letterario. Storia, logiche e forme*, p. 90.

42 Ivi, p. 101-103.

e follia permettono ancora una quota di identificazione nel personaggio e di aderenza del lettore alle mirabili stravaganze e bizzarrie dei romanzi cavallereschi. Questo tipo di soprannaturale comporta «il superamento di una razionalità inferiore⁴³», cioè di un modo di pensare sentito come insufficiente e che quindi dev'essere assecondato in senso parodico proprio perché non più in linea con l'immaginario e le convenzioni dell'epoca. Nel Seicento, difatti, il pensiero religioso stava per essere via via sostituito da una nuova razionalità scientifica e questo ha permesso all'autore e al lettore di trovarsi a deridere il personaggio, convinti di essere superiori ai suoi vaneggiamenti ormai superati.

Questo tipo di soprannaturale caratterizza anche il secolo dei Lumi: in letteratura l'uso della razionalità e della logica vengono impiegate per sbeffeggiare e criticare, attraverso la figura dell'ironia, le grandi religioni, i miti e le leggende. Ne è un'opera esemplare *Lettere persiane* (1721) di Montesquieu, il quale tramite l'ironia e il meccanismo retorico dello spostamento si serve del Corano per arrivare a criticare i dogmi della religione cristiana e dell'Occidente intero.

Il soprannaturale di *indulgenza*, al contrario, implica una certa gradualità e presa di distanza dalla prassi comica: essa non è portata fino allo scherno e alla totale dissacrazione, ma si ferma al sorriso e alla condiscendenza. Questa tematica soprannaturale implica così un compiacimento nella regressione irrazionale e la questione relativa alla realtà o all'irrealtà del soprannaturale è sospesa poiché il lettore lo ritiene fittizio a prescindere e ne gode consapevolmente.

Il soprannaturale di *indulgenza* si afferma in campo letterario già nel Rinascimento, basti pensare all'*Orlando furioso* di Ariosto, ma la sua fioritura avviene nel Seicento grazie alla riscoperta del soprannaturale folklorico. I due massimi rappresentanti di questa tipologia sono Basile e Perrault, i quali nelle loro fiabe si distaccano dalla tradizione folkloristica attraverso la figura dell'ironia, ma non sapendo in modo certo se credere oppure no a quello che raccontano, se ne divertono consapevoli del fatto «che finché ci saranno bambini, questo tipo di favole otterrà sempre credito⁴⁴». In questo caso si instaura un perfetto equilibrio tra l'istanza del credito e l'istanza della critica.

43 Ivi, p. 91.

44 Ivi, p. 131.

Oltre a ciò, facendo sempre riferimento al contesto storico-temporale, Orlando sostiene che l'indulgenza preceda e quindi prepari la derisione settecentesca, in quanto in molte opere del Cinquecento e del Seicento si avvertono già, in seguito a dei precisi cambiamenti culturali, degli spostamenti dall'una all'altra modalità. Questo fenomeno è dovuto principalmente alla repressione messa in atto dalla Controriforma, la quale ha influenzato fortemente l'immaginario, la letteratura e il modo di intendere il soprannaturale a tal punto da avviare un graduale processo di discredito e di critica verso la cultura religiosa e l'irrazionalità. Segue che tra figuratività metaforica barocca e mentalità religiosa vi sia una strettissima correlazione e poi, con il dilagare di un nuovo spirito razionale, lo scopo del codice letterario illuminista consista nel neutralizzare e nello svuotare sia il soprannaturale pagano, costituito da miti e antiche divinità, sia quello cristiano.

Orlando introduce poi il soprannaturale di *ignoranza* per mezzo di un raffronto con l'*esitazione* e quindi con il *fantastico* todoroviano. I due concetti non presentano delle grandi differenze poiché entrambi hanno un forte legame con uno dei punti meno convincenti della teoria di Todorov, ovvero con il dubbio finale. Il critico italiano sostiene che il lettore debba essere tenuto in sospenso e continuare ad esitare durante la maggior parte dell'opera e che non ci sia alcuna forte motivazione per cui, come sostiene invece lo studioso franco-bulgaro, nelle ultime pagine egli debba razionalizzare gli avvenimenti enigmatici per far venir meno ogni incertezza. Il tratto principale di questa tipologia è proprio «la centralità tematica dell'esitazione, a prescindere dal finale⁴⁵». Il dubbio dovrebbe presupporre:

Una razionalità che, salita al potere e avendo cambiato tra Sei e Settecento la cultura delle classi colte, non poteva non considerarsi superiore, poiché aveva ormai definitivamente superato un antico modo di pensare e non era più incline ad ammettere nel mondo certe libertà rispetto alla logica. È in questo senso che il nuovo soprannaturale forte dei tempi moderni, lo si chiami fantastico, di esitazione o di ignoranza, sembra sempre implicare un'indecisione della razionalità superiore⁴⁶.

Questa nuova forma di soprannaturale, infatti, è nata dopo il disincantamento illuministico con lo scopo di riuscire ad appassionare ancora al soprannaturale masse di

45 F. Orlando, *Il soprannaturale letterario. Storia, logiche e forme*, p. 98.

46 Ibidem.

lettori e di stabilire con quali condizioni questo potesse prendere la parola. Inoltre, Orlando distingue due diverse sfumature di soprannaturale di ignoranza, o meglio individua uno sdoppiamento della categoria: si tratta del soprannaturale di ignoranza con incertezza sul “se” e il soprannaturale di ignoranza con incertezza sul “che cosa”. Nel primo caso, il dubbio suscitato dal testo che si vorrebbe risolvere totalmente verte sul *se* quando il lettore si interroga sull’esistenza o meno del soprannaturale; mentre, nel secondo caso, prende vita un’altra forma di dubbio, poiché il lettore si chiede *che cosa* abbia provocato l’evento magico. Queste due categorie non sono nettamente distinte perché il “che cosa” è sempre implicato nel “se” e viceversa, ma a ciascuna corrispondono gradi diversi di credito e di critica. In particolare, il credito è maggiore quando il lettore non è incerto sul “se” e l’unico dubbio verte sulla natura dell’evento enigmatico.

Il soprannaturale di *trasposizione*, poi, è una delle tipologie che prende vita in seguito agli sconvolgimenti causati dalla Riforma protestante e dalla Controriforma italiana. Questi avvenimenti influenzano a tal punto la letteratura da favorire una maggiore *figurazione di problemi* e quindi il ricorso all’allegoria, ovvero di dati soprannaturali che richiamano la tradizione. Segue che il loro impiego nelle opere letterarie riduce il credito e favorisce l’aumento dell’istanza critica poiché ormai la religione viene così screditata da non poter più legittimare gli eventi soprannaturali, i quali ormai necessitano di un ulteriore appoggio ideologico. Secondo Orlando, possiamo parlare:

di un soprannaturale di recupero, nel senso che dopo la crisi in coincidenza con il Settecento assistiamo a una ripresa del vecchio credito [...]. Nel caso di questo soprannaturale si ha il recupero, a livello testuale, di quel credito pieno che era stato proprio di altri tempi e che storicamente è diventato molto difficile da accordare. Non si dà qui alcuna esitazione sulla consistenza del soprannaturale, il quale non viene filtrato dal punto di vista di un personaggio che d’imbatte in esso, ma rappresentato dall’esterno⁴⁷.

Quindi, in questo nuovo statuto è fondamentale il rinvio allegorico a qualcos’altro per mezzo del recupero e della riattualizzazione della tradizione millenaria del soprannaturale perché permette di esprimere qualcosa che altrimenti non si sarebbe

47 Ivi, pp. 111-112.

potuto delineare nel testo in modo libero e diretto. Di conseguenza, il lettore non è più portato a chiedersi se il prodigio si sia verificato oppure no, ma per “che cosa stia”.

Nell'Ottocento, per esempio, questa figura retorica viene impiegata soprattutto per fare riferimento alla nuova tecnologia dell'industria, alla componente distruttiva del progresso e alla nascita del capitalismo che avevano causato un profondo mutamento dell'immaginario e dei suoi aspetti sociali e culturali. Non si dimentichi però che il soprannaturale può essere anche veicolo, sotto mentite spoglie, di contenuti rimossi come traumi infantili, segreti intimi e pulsioni sessuali.

Il soprannaturale di trasposizione, dunque, si fonda su impliciti rinvii allegorico-referenziali e sul recupero del soprannaturale di tradizione. Solamente il dato storico rivitalizzato attraverso nuovi significati attuali può restituire al soprannaturale la sua forza originaria e la sua formidabile efficacia.

Infine, questa tipologia post-illuminista è stata quella con una maggior istanza di credito tra i lettori in quanto esente dal dubbio che caratterizzava invece il soprannaturale di ignoranza. Ma anche se tra Settecento e Ottocento la razionalità superiore assume un ruolo egemone, il suo controllo sulla realtà e sui fenomeni rimane ancora parziale e il soprannaturale appare meno irruente se nei racconti si viene trasportati in un'epoca storica lontana in cui il mito e la magia hanno ancora credito.

L'ultima tematica delineata da Orlando è il soprannaturale d'*imposizione*: sviluppatosi nel Novecento, corrisponde solamente in parte al soprannaturale di recupero per via del credito e della forza, ma non per la ripresa di tradizioni, codici e forme antiche dal momento che questa forma è totalmente nuova, non è mai stata concepita prima. Il soprannaturale si impone per la prima volta ne *La metamorfosi* di Kafka e ne *La biblioteca di Babel* di Borges, opere in cui l'evento enigmatico chiede di essere creduto fin dall'inizio e si radica nei contesti di vita ordinari a tal punto che «il quotidiano diventa consustanziale al prodigioso⁴⁸». Come appena accennato, i lettori delle opere di Kafka e Borges devono credere al prodigio senza se e senza ma e la diretta conseguenza è che tutto può essere detto al lettore senza filtri formali, mediazioni o sospensioni del racconto. L'insufficienza della razionalizzazione del mondo, a differenza del soprannaturale di trasposizione, diventa qui totale perché non ci sono più

48 Ivi, p. 118.

dubbi, esitazioni e questioni ontologiche: il soprannaturale si è affermato come assoluto e violento e il rinvio allegorico a referenti storici è diventato problematico.

In conclusione, è evidente come per Francesco Orlando la letteratura tenda a funzionare come una sorta di specchio della civiltà, «come dispositivo di progressiva razionalizzazione del mondo⁴⁹». Attraverso i suoi studi il critico mette in luce come nel corso di tutta la sua lunga tradizione il soprannaturale presenti una costante: esso è uno strumento di protesta e di ribellione dell'uomo contro il pensiero logico e la razionalità illuminista. Se i sogni e i bisogni degli uomini non trovano più legittimazione nei garanti esterni e vengono soffocati dalla realtà quotidiana, la letteratura diventa il luogo più adatto per dar voce alla resistenza all'omologazione e al represso più primitivo⁵⁰.

49 Cfr. S. Brugnolo, L. Pellegrini, V. Sturli, *Introduzione dei curatori*, in F. Orlando, *Il soprannaturale letterario. Storia, logica e forme*, p. XVII.

50 Per un approfondimento sul secondo Novecento attraverso il filtro delle etichette orlandiane, si veda R. Donnarumma, *Orlando, il soprannaturale e la sua lezione*, pp. 184-185.

1.2 Il fantastico di Dino Buzzati

1.2.1 Lo scrittore e le sue opere

Dino Buzzati nasce il 16 ottobre 1906 a San Pellegrino, località poco lontana da Belluno, terzogenito dei veneziani Alba Mantovani e Giulio Cesare Buzzati. La sua famiglia, appartenente all'alta borghesia, abbandona il Veneto già prima della sua nascita per trasferirsi a Milano dove lo scrittore risiede tutta la vita. La villa di famiglia tra le Dolomiti, però, è il luogo privilegiato in cui egli trascorre i mesi estivi, stabilendo un legame indissolubile sia con il circostante paesaggio montano, che porterà sempre nel cuore e in molti dei suoi racconti⁵¹, sia con la casa stessa. Nell'intervista del 1971 con Yves Panafieu, lo stesso Buzzati la definisce come uno dei fondamenti del suo mondo poetico e la ritiene importante soprattutto dal punto di vista fantastico. Le grandi stanze arredate con mobili antichi, il granaio, la cantina e le soffitte che da fanciullo amava esplorare e immaginar popolate da entità sconosciute hanno permesso alla sua vivace fantasia di elaborare favole e storielle che poi son diventate le fondamenta del suo personale universo narrativo.

Il paesaggio montano, invece, con le Dolomiti, le valli e il letto del Piave, gli comunica un forte senso di attrazione e allo stesso tempo di inquietudine: questi luoghi sono custodi della forza del mistero e della magia, di verità segrete e di leggende, ed esprimono «il senso dell'intimità segreta. [...] Il senso dell'avventura, il senso dell'ignoto⁵²». Ma la montagna trasmette a Buzzati anche un forte sentimento di paura che nasce dalla continua sfida che le alte vette instaurano con l'alpinista.

51 L. Viganò (a cura di), *Album Buzzati*, Verona, Oscar Mondadori, 2006. Si consulti il volume per conoscere in modo esauriente la storia della vita di Dino Buzzati.

52 Ivi, p. 54.

Questo è il particolare universo che accompagna ed ispira lo scrittore da adolescente prima e da adulto poi, un mondo diametralmente opposto all'«abominevole Milano» dove compie gli studi liceali e quelli universitari.

Fin da bambino, la lettura costituisce una delle attività predilette da Buzzati: egli legge le novelle dei fratelli Grimm e le favole di Andersen, poi Poe, Hoffmann, Stevenson, Oscar Wilde, Dostoevskij, Conrad, Dickens, Melville, Stendhal, Flaubert, Balzac, Zola, Pascal, Leopardi, e anche Shakespeare, Tolstoj, Gogol', Thomas Mann, Kafka e tanti altri autori, tutti fondamentali per la formazione del suo gusto fantastico⁵³. In particolare, durante la sua carriera di scrittore è stato spesso raffrontato – più o meno giustamente – a Kafka e ciò gli ha sempre causato una certa sofferenza; dato che la questione non può essere qui affrontata in modo esaustivo, per ora bastino queste sue stesse parole:

Kafka è Kafka, io sono io. Piantiamola con questa storia. Ognuno scrive le cose che si sente di scrivere. L'importante è stabilire se i miei libri sono validi. E se lo sono allora finiamola di dire che somiglio a Kafka. [...] l'importante sta a decidere se rispetto a Kafka io ho scritto qualcosa di nuovo, di diverso, di interessante. Questa è una domanda a cui deve rispondere soltanto il pubblico, non posso rispondere io⁵⁴.

Dopo la laurea in legge, Buzzati presenta domanda di assunzione presso il «Corriere della Sera» e vi entra ufficialmente il 10 luglio 1928; in via Solferino, a Milano egli rimane fino alla morte ricoprendo il ruolo di cronista, critico d'arte, redattore e inviato. Tuttavia, nel corso della sua carriera giornalistica non rinuncia alla passione per la scrittura, ed è così che nel 1933 – in piena epoca fascista – esordisce con il romanzo o racconto lungo *Barnabo delle montagne*.

Il libro ottiene un discreto successo tra la critica e il pubblico, ma dato il contenuto dichiaratamente fantastico, risultò difficile collocare l'autore all'interno del panorama letterario italiano in cui il genere o il modo fantastico non aveva mai avuto una vera e propria fioritura. I letterati legati alle riviste degli anni Trenta, infatti, erano per lo più impegnati «nel tentativo di dare un nuovo volto alla letteratura e alla funzione

53 Y. Panafieu, *Dino Buzzati: un autoritratto*, pp. 28-29 e 175.

54 L. Viganò (a cura di), *Album Buzzati*, p. 268.

dell'intellettuale, argomenti e dibattiti che non sembrano affatto interessare Buzzati⁵⁵». Dunque, egli viene etichettato come «estraneo» rispetto alla letteratura impegnata nel sociale e la letteratura fantastica viene considerata come un prodotto di consumo e d'intrattenimento, rilegata ai gradini più bassi della gerarchia dei generi letterari su cui pesano ancora questioni etiche e politiche di stampo risorgimentale.

Nonostante tutto, con la pubblicazione nel 1935 de *Il segreto del bosco vecchio* e di molti racconti sul «Corriere della Sera» e su altre riviste, l'autore bellunese rimarca il suo porsi nel solco della tradizione fantastica e nel 1940 appare il capolavoro che lo consacra come scrittore, ovvero *Il deserto dei Tartari*. Buzzati è particolarmente orgoglioso di quest'opera ed essa riscuote un notevole successo anche tra la critica, ma permangono ancora delle difficoltà nel definire la scrittura buzzatiana data la presenza di una cornice tutto sommato realistica (l'Italia, infatti, era appena entrata in guerra).

Durante il conflitto mondiale appare la sua prima raccolta di racconti fantastici *I sette messaggeri* (1942), a cui fanno seguito la fiaba illustrata *La famosa invasione degli orsi in Sicilia* (1945) e le raccolte *Paura alla Scala* (1949), *In quel preciso momento* (1950) e *Il crollo della Baliverna* (1954). Risulta evidente, dunque, che la posizione letteraria di stampo fantastico assunta da Buzzati anche dopo l'esperienza bellica e fascista sia completamente opposta a quella della maggior parte degli intellettuali italiani, che aderiscono invece al Neorealismo. Lo scrittore bellunese viene così criticato per il suo presunto «disimpegno» nel dibattito politico contemporaneo e accusato di impiegare quel tipo di scrittura per fuggire dalla realtà⁵⁶.

In realtà, la reticenza della critica verso le opere buzzatiane e la letteratura fantastica in generale è causata da una parte da un'interpretazione dei testi fortemente ideologizzata, dall'altra dall'inadeguatezza degli strumenti teorici in suo possesso⁵⁷.

55 G. Fanelli, *Buzzati, la critica e il fantastico*, in N. Giannetto (a cura di), *Il pianeta Buzzati. Atti del Convegno Internazionale Feltre e Belluno, 12-15 ottobre 1989*, Vicenza, Mondadori Editore, 1992, p. 391.

56 Per Buzzati il compito di uno scrittore era «quello di essere sempre se stesso, di non smentire la propria identità nelle trame delle scuole e dei movimenti alla moda, di non soffocare i modi ed i contenuti della propria intuizione per interpretare i temi cosiddetti 'impegnati' ed imposti dalla cultura cosiddetta 'ufficiale' o dal gusto predominante». Cit. in M. B. Mignone, *Anormalità e angoscia nella narrativa di Dino Buzzati*, Ravenna, Longo Editore, 1981, p. 17. Tuttavia, lo scrittore bellunese non è mai stato totalmente avulso dalla realtà storica e sociale a lui contemporanea come la critica del secondo dopo guerra, specialmente di stampo marxista, aveva sostenuto; per un maggior approfondimento si consulti I. Discenza, *Buzzati e la storia*, in *Otto/Novecento*, n. 3, 2008, pp. 53-69 e anche Y. Panafieu, *Aspetti storici, morali e politici del discorso sull'impotenza*, in A. Fontanella (a cura di), *Dino Buzzati*, Firenze, Olschki Editore, 1982, pp. 23-47.

57 G. Fanelli, *Buzzati, la critica e il fantastico*, pp. 394-395.

Nonostante alcuni giudizi negativi, nell'arco di tempo che si estende dal 1958 al 1968, Buzzati assembla altre raccolte come *Esperimento di magia* (1958), *Sessanta racconti* (1958), che gli vale il premio Strega, *Il colombre e altri cinquanta racconti* (1966) e *La boutique del mistero* (1968). Negli stessi anni lo scrittore è impegnato anche nel campo narrativo, poetico e teatrale e pubblica *Il grande ritratto* (1960), *Un amore* (1963), *Egregio signore, siamo spiacenti di* (1960), *Il capitano Pic e altre poesie* (1965) e mette in scena *Un caso clinico*, la sua commedia di maggior successo tratta dal racconto *Sette piani*. Infine, le ultime opere dello scrittore bellunese sono il discusso e celebre *Poema a fumetti* (1969), la raccolta *Le notti difficili* (1971) e il volume *I miracoli di Val Morel* (1971).

Buzzati può essere considerato uno dei pochi scrittori italiani indipendenti e proprio per questo motivo è stato per lo più ignorato dalla critica italiana, che non è riuscita a comprendere la sua visione del mondo la quale, come sostiene Gianfranceschi, «è troppo ricca, poliforme, per lasciarsi costringere entro schemi ideologici⁵⁸». Purtroppo, è solamente a partire dagli anni Settanta e dopo la morte di Buzzati, avvenuta a Milano il 28 gennaio 1972 per un tumore al pancreas, che grazie alla pubblicazione dell'*Introduction à la littérature fantastique* (1970) di Todorov si afferma «un nuovo modo di considerare la letteratura in generale, e il fantastico in particolare⁵⁹». Mettendo da parte i punti deboli dello studio, i meriti che vanno riconosciuti al critico franco-bulgaro consistono nell'aver dato dignità letteraria alla letteratura fantastica, nell'aver fornito nuovi strumenti d'interpretazione alla critica e soprattutto nell'aver dato avvio ad un vivace dibattito che coinvolge scrittori e teorici e quindi la recente critica buzzatiana italiana⁶⁰.

La critica francese, al contrario, aveva già accolto e compreso le opere dello scrittore bellunese e nel 1976 un gruppo di studiosi di varie nazionalità, tra cui pochi italiani, fonda a Parigi una *Association Internationale des Amis de Dino Buzzati*. In Italia, invece, solamente nel 1991 viene costituito il Centro Studi Buzzati e nel 1996 Nella Giannetto fonda la rivista *Studi buzzatiani*.

58 F. Gianfranceschi, *Dino Buzzati*, Torino, Borla Editore, 1967, p. 19.

59 G. Fanelli, *Buzzati, la critica e il fantastico*, p. 395.

60 Per avere un quadro più chiaro sugli studi e sul lavoro della critica nel campo del fantastico, si consulti S. Lazzarin, *Punto sul fantastico italiano: 1980-2007*, in *Moderna*, n. 2, 2007, pp. 215-251.

In conclusione, l'autore bellunese è stato tradotto in circa ventotto lingue e nella maggior parte delle lingue sono state tradotte non una sola, ma parecchie delle opere buzzatiane. Si può quindi affermare che Buzzati è stato riconosciuto a livello mondiale ed è diventato un vero e proprio classico della letteratura del Novecento.

1.2.2 Un parziale inquadramento del fantastico buzzatiano

Per anni la critica italiana ha descritto Dino Buzzati come uno scrittore intellettualmente poco complesso, sprovvisto di capacità critica e «lucidità culturale», completamente alieno dalla riflessione della letteratura. Certo, Buzzati non era un teorico; ma lo stereotipo dell'ingenuità, come mi è capitato di definirlo una decina di anni fa [...] non rende conto delle caratteristiche dei testi⁶¹.

Lo scrittore bellunese non era affatto ingenuo, anzi era profondamente consapevole dell'esistenza di una tradizione del fantastico europea e americana in cui potersi inscrivere per contribuire allo sviluppo del genere. Ed era anche cosciente del fatto che in Italia non ci fosse mai stata una fioritura di questo tipo di letteratura, o almeno che non ci fosse mai stato nulla di paragonabile alle esperienze della grande tradizione ottocentesca nella quale campeggiano, sopra a tutti, i nomi di Hoffmann e Poe⁶².

Nell'intervista con Yves Panafieu, lo scrittore bellunese afferma che «nella letteratura italiana non c'è niente di fantastico⁶³». Infatti, la letteratura italiana

61 S. Lazzarin, *Gli scrittori del Novecento italiano e la nozione di fantastico*, in *Italianistica*, 2008, vol. XXXVII, n. 2, p.50.

62 Il fantastico come genere, modo o tema letterario che mette in scena un evento enigmatico e inquietante che squarcia la realtà e il mondo quotidiano compare in un momento storico ben preciso, ossia tra la fine del Settecento e l'inizio dell'Ottocento. In estrema sintesi, è proprio in seguito alla rivoluzione industriale, al mutamento politico-sociale e ideologico avvenuto con la Rivoluzione francese, alla conseguente scomparsa delle forme tradizionali di credenza al soprannaturale, al rinnovamento operato dalla letteratura romantica e, infine, alla generale ristrutturazione dei generi letterari, che emergono quelle condizioni che favoriscono la nascita della letteratura fantastica. L'Ottocento è l'età d'oro del genere, in quanto tra gli anni Dieci e Venti il tedesco Hoffmann pubblica i suoi racconti, mentre negli anni Trenta e Quaranta compaiono oltreoceano quelli di Poe; proprio questi due autori costituiscono il paradigma classico del fantastico e di conseguenza i loro racconti rappresentano il modello classico di racconto fantastico. Per maggiori approfondimenti sulla nascita della letteratura fantastica si veda i già citati R. Ceserani, *Il fantastico*, F. Orlando, *Il soprannaturale letterario. Storia, logiche e forme*, S. Lazzarin, *Il modo fantastico* e I. Calvino (a cura di), *Racconti fantastici dell'Ottocento*.

63 Y. Panafieu, *Dino Buzzati: un autoritratto*, p. 175.

ottocentesca non ha avuto una vera e propria tradizione fantastica⁶⁴ a differenza del Novecento, che però solamente pochi decenni fa è stato battezzato il secolo del fantastico italiano⁶⁵. Tuttavia, Buzzati, pur non risultando un caso isolato per quanto riguarda l'impiego del fantastico tra gli anni Trenta e Quaranta del secolo scorso – basti pensare a Bontempelli e a Landolfi che come lui sono stati degli “apripista” di questa tradizione in Italia – ritiene fermamente che nessuno abbia fatto propria la lezione dei maestri ottocenteschi ed elaborato un fantastico come il suo. In merito a ciò, sempre nella stessa intervista, lo scrittore si lascia andare alla formulazione di una personale definizione:

Direi che il fantastico è ciò che non esiste. Però, quante cose che non esistono, e che non sono fantastiche!... Quindi aggiungerei che sono le cose che non esistono e che sono immaginate dall'uomo. E se consideriamo la letteratura, allora sono le cose che non esistono, immaginate dall'uomo a scopo poetico. Ecco. Questa è la definizione che darei⁶⁶.

Pur nella loro arbitrarietà e scarsa tensione teorica, queste parole di Buzzati testimoniano uno dei tanti tratti del suo fantastico, ovvero quello dell'*universalità*. I racconti buzzatiani, infatti, riprendono situazioni che non si sono mai verificate poiché totalmente frutto dell'immaginazione dello scrittore, ma che risultano verosimili, plausibili e credibili – e quindi veri – grazie all'impiego di termini semplici e pratici e ad un'ambientazione quotidiana. Egli, però, crede veramente nella presenza della magia e del mistero nella vita ordinaria ed è proprio questo l'aspetto originale che contraddistingue lo scrittore bellunese da molti altri autori novecenteschi e addirittura dalla maggior parte degli uomini. Infatti, le componenti sovranaturali del reale e i sentimenti che comportano (angoscia, paura, inquietudine, terrore...) non sono più

64 Diversamente dal Romanticismo tedesco, il Romanticismo italiano è strettamente intrecciato al Risorgimento che conferisce alla letteratura una prospettiva civile e patriottica legata alla tradizione umanistica e alla logica della tradizione settecentesca illuministica che rifiuta l'irrazionalismo e gli spettri provenienti dal Nord Europa. Nella letteratura italiana ottocentesca il fantastico viene praticato dagli Scapigliati lombardi (Tarchetti, Dossi, i fratelli Boito, Praga) e dai Veristi (Verga, Capuana, De Roberto, Serao, Lauria, Verdinois), ma «rimane un elemento marginale, non caratterizzato da opere di rilievo» (cit. in I. Calvino, *Il fantastico nella letteratura italiana* in M. Barenghi (a cura di), *Saggi 1945 – 1985. Italo Calvino*, p. 1675).

65 Per maggiori informazioni sull'Ottocento e sul Novecento fantastico italiano si veda C. Melani (a cura di), *Fantastico italiano*, E. Ghidetti (a cura di), *Notturmo italiano: racconti fantastici dell'Ottocento*, Roma, Editori Riuniti, 1984 e E. Ghidetti e L. Lattarullo (a cura di), *Notturmo italiano: racconti fantastici del Novecento*, Roma, Editori Riuniti, 1984.

66 Y. Panafieu, *Dino Buzzati: un autoritratto*, p. 175.

decifrabili dalla maggior parte degli uomini adulti così come a quelli dei protagonisti dei racconti buzzatiani. Gli individui non sono più artefici della propria esistenza, ma vivono in balia di forze sconosciute e inspiegabili, superiori alla loro volontà, che irrompono all'improvviso nelle loro vite e li travolgono, spesso in modi assurdi. Si può così affermare che i personaggi elaborati da Buzzati sono idee, o meglio «tipi» dell'uomo novecentesco che nascono da una rappresentazione simbolica di una condizione storica e ontologica penosa e tragica⁶⁷.

La realtà sovranaturale registrata da Buzzati appare in generale come una “realtà seconda” portatrice di un “linguaggio secondo” che in un certo senso sfida la quotidianità, smascherandola e mettendola in crisi. Difatti, il fantastico e le sue implicazioni sono una componente fondamentale della vita di ogni essere umano, e perciò devono essere delineate esclusivamente in modo preciso e cronachistico – pena la loro scomparsa. Però, come mette in luce Antonia Arslan, «non si tratta affatto di realismo, almeno nell'accezione comune del termine, quanto del tentativo [...] di saggiare la sua visione del mondo in tutti i campi dell'esperienza⁶⁸» e soprattutto in tutte le sue minacciose contraddizioni. In questa continua tensione tra realtà e irrealtà e consapevole del fatto che «quando uno scrive cerca di comunicare con il pubblico⁶⁹», Buzzati ritiene che la rappresentazione fantastica permetta di intensificare l'espressione di certe idee e di una visione del mondo con lo scopo di condurre il lettore a rintracciare delle «sensazioni eterne» nei più banali fatti quotidiani e di portarlo a svolgere una profonda riflessione di carattere esistenziale.

L'autore bellunese, in conclusione, è consapevole del fatto che in tutti gli uomini, o freudianamente parlando, nel loro inconscio, è presente un residuo, un *quid* che viene rimosso via via che dall'età dell'infanzia si raggiunge la maturità e poi il mondo degli adulti. Questa componente fantastica però non scompare del tutto e l'obiettivo dello scrittore consiste nel farla «ritornare» per rivelare quelle verità segrete che sono apparentemente andate perdute.

Inoltre, l'anno prima della sua morte, nel 1971, afferma lucidamente:

67 A. Biondi, *Il tempo e l'evento. Dino Buzzati e l'«Italia magica»*, Roma, Bulzoni Editore, 2010, p. 41.

68 A. Arslan, *Invito alla lettura di Buzzati*, Milano, Mursia Editore, 1974, p. 45.

69 Panafieu, *Dino Buzzati: un autoritratto*, p. 169.

Io ho sempre sognato di raggiungere un solo traguardo: quello di commuovere la gente che mi legge. Essere lodato dai critici non mi interessa. Piacere agli intellettuali meno che meno. Mi sentirei invece riempire d'orgoglio se un lettore sconosciuto mi venisse a confessare che l'ho fatto piangere. Ma questo, capisci, non significa affatto che io sia poco ambizioso. Al contrario, è per me il segno di un'ambizione smisurata che non tutti, scusa, possono comprendere. Diciamocelo francamente: in fondo, perché uno scrittore si sobbarca alla fatica di mettersi a raccontare delle storie? Per farsi definire bravo da chi si occupa di letteratura o non piuttosto per colpire la fantasia e il cuore del pubblico? Non a caso, come scrittore io vengo dal giornalismo: cioè dal colloquio quotidiano, diretto, con la gente che vuole sapere che cosa accade nel mondo; con la gente che si commuove per un fatto di cronaca e che istintivamente parteggia per il bene contro il male⁷⁰.

Buzzati, dunque, aderisce ai principi tipici del novecentismo del *raccontare storie* e del *farsi leggere* e rifiuta l'introspezione psicologica e la caratterizzazione in chiave sociale di ambienti e personaggi, prediligendo la trattazione di tematiche esistenziali e, sul piano espressivo, i registri della trasfigurazione fantastica, surreale o paradossale. Nella *Giannetto* parla proprio di «coraggio della fantasia» quale fondamentale «orientamento [...] che sta alla base di gran parte della narrativa buzzatiana» e che costituisce:

uno dei messaggi-chiave di tutto il mondo poetico creato dallo scrittore bellunese: l'idea che quella che porta l'uomo oltre i limiti del reale – non solo sul piano letterario, ma anche su quello esistenziale – sia un'avventura che richiede coraggio, che costringe a dei rischi, per cui bisogna pagare dei prezzi alti. Ma che nonostante questo, anzi proprio per questo, sia un'avventura che vale la pena tentare⁷¹.

Le prerogative che guidano Buzzati lungo la strada del fantastico, dunque, non corrispondono alle accuse avanzate dalla prima critica: per lui la fantasia non è mai evasione e fuga dalle difficoltà del reale, anzi la realtà è sempre presente e viene trasfigurata dall'immaginazione dell'autore con l'obiettivo di indagare la condizione spirituale e storica dell'uomo novecentesco. Secondo Arslan, infatti, il fantastico è ciò che va oltre la nostra percezione realistica del quotidiano e solamente attraverso una dilatazione del mondo conosciuto e andando oltre la soglia del percepibile, si ritrova la vicenda di ogni uomo. Per questi motivi, i temi trattati da Buzzati vengono sentiti dai

70 L. Viganò (a cura di), *Album Buzzati*, p. 104.

71 N. Giannetto, *Il sudario delle caligini. Significati e fortune dell'opera buzzatiana*, Firenze, Olschki Editore, 1996, p. 30.

lettori intensamente e colpiscono loro nel profondo «perché sono tipici dell'uomo in quanto tale⁷²», ovvero sono *universali*.

Non rimane che analizzare più nel dettaglio alcune delle caratteristiche che assume il mondo fantastico buzzatiano in particolare nei racconti, i quali costituiscono un repertorio quasi unico nella tradizione italiana novecentesca per la varietà di soluzioni, ma allo stesso tempo per la coerenza delle loro parti costitutive⁷³.

1.2.3 Alcune scelte strutturali, stilistico-retoriche e tematiche dei racconti fantastici

In base al rapporto dialettico che si instaura tra verosimile e inverosimile, tra realtà e fantasia, Giannetto raggruppa quattro tipologie di racconti buzzatiani⁷⁴:

1) i racconti che fin dall'incipit si pongono all'interno di un mondo fantastico nel quale vigono delle regole che permettono al lettore di inserirvisi e accettarlo senza perplessità e disagio, come succede nelle favole;

2) i racconti che si aprono su una realtà verosimile e quotidiana in cui ad un certo punto si inserisce un personaggio o una situazione inverosimile senza turbare i protagonisti della storia, mentre nel lettore il dubbio rimane;

3) i racconti caratterizzati da un incipit verosimile nei quali, in modo graduale o improvviso, si verifica uno «scarto» ed entra in gioco un personaggio o un evento inverosimile che perturba sia il lettore sia i protagonisti della storia o solamente alcuni di essi;

4) i racconti non propriamente fantastici in quanto basati sull'assurdo, sull'improbabile e sull'onirico, per cui in situazioni anche verosimili degli elementi o degli eventi vengono esasperati e condotti volutamente oltre il «paradigma di realtà».

72 A. Arslan, *Dino Buzzati tra fantastico e realistico*, Modena, Mucchi Editore, 1993, pp. 13-14.

73 È necessario ricordare che «le date di pubblicazione dei racconti di Buzzati coprono un periodo di circa quarant'anni: il racconto di più vecchia data [...] è del 1932, l'ultimo del 1971, mentre la serie delle raccolte in volume, che includono parte dei racconti usciti in precedenza su quotidiani e riviste, comincia nel 1942, con *I sette messaggeri* e si conclude nel 1971, con *Le notti difficili*». Cit. in N. Giannetto, *Il sudario delle caligini. Significati e fortune dell'opera buzzatiana*, p. 41.

74 N. Giannetto, *Il sudario delle caligini. Significati e fortune dell'opera buzzatiana*, p. 42-43.

Secondo la studiosa si può proporre anche un altro genere di classificazione, per cui si possono individuare dei racconti:

in cui prevale il gusto del fantastico puro, del fantastico per il fantastico, in cui lo scrittore segue soprattutto l'onda della sua immaginazione o ricalca il ritmo apparentemente casuale di certi sogni, e dei casi in cui la creazione fantastica è evidentemente funzionale ad un progetto di connotazione allegorica⁷⁵.

Ciascuna di queste categorie non esclude l'altra perché raramente un racconto si presenta totalmente vincolato o svincolato dalla realtà e da un certo tipo di messaggio allegorico, per cui subentrano diverse gradazioni intermedie di rimandi al fantastico e al valore morale del testo.

Fatto sta che, attraverso una struttura del testo molto serrata e precisa in cui fin dall'incipit l'autore presenta in modo chiaro e preciso il luogo nel quale si svolge la vicenda, Buzzati conduce il lettore ad una conclusione sorprendente, ironica o dolente per mezzo di una coerente e organica struttura di fatti, grandi e piccoli, concatenati fra loro. Spesso le vicende sono narrate in modo così rapido e avvincente da scivolare senza evidenti fratture, con discorsiva naturalezza, dal piano della cronaca realistica all'ambito fantastico e metafisico, «cioè allo svolgimento ipotetico ed assurdo che il fatto stesso può assumere, anche se lo stile rimane sempre legato alla quotidianità⁷⁶». Bonifazi parla di un sistema monodico, «fatto a spirale, a strati, su piani diversi, con un crescendo particolare⁷⁷», e all'interno di questo schematismo compositivo, che può essere paragonato ad un gioco calcolato, si verifica un momento in cui l'autore intuisce la «plusvalenza del reale» e la storia entra in tensione. L'autore, infatti, *in quel preciso momento* intuisce l'anormalità della realtà quotidiana che corrisponde all'«insolito», al «contrario delle norme», ad «un fatto paradossale e inspiegabile», a «cose mostruose ed eccezionali», ad «una visione strana ed ambigua» e ad «un evento inatteso e indecifrabile»⁷⁸. La possibilità che si verifichi l'irrazionale accoglie i grandi temi del destino, dell'attesa, della morte, dello scorrere del tempo e della consapevolezza della solitudine e dell'infelicità individuale, generando nei personaggi buzzatiani angosce,

75 Ivi. p. 44.

76 M. B. Mignone, *Anormalità e angoscia nella narrativa di Dino Buzzati*, p. 26.

77 N. Bonifazi, *Teoria del fantastico e il racconto fantastico in Italia: Tarchetti – Pirandello – Buzzati*, p. 74.

78 M. B. Mignone, *Anormalità e angoscia nella narrativa di Dino Buzzati*, pp. 20-21.

ansie e insensate paure poiché sono consapevoli di non poter affrontare simili eventi o difendersi da essi nel caso in cui accadano.

Nei suoi racconti Buzzati riesce a creare una forte tensione e a rendere dicibili e conoscibili queste paure interiori trasportandole dal mondo logico a quello linguistico, ovvero facendole assumere la forma di «cose» nominabili e oggettive. Secondo Crotti:

Il fine dell'operazione, è evidente; la carica gnoseologica, si tramuta in esorcizzazione; il venire a patti con una realtà sconosciuta per «introdurla» in un ambito conoscibile, significa smontarla nelle sue componenti ignote, quindi trattarla con gli unici strumenti d'analisi posseduti: il bambino tratta le parole come cose perché capisce che questo è l'unico modo per conoscerlo, Buzzati tratta invece la realtà interiore come cosa, tramite l'operazione dello scrivere, perché è cosciente che questo è l'unico modo per penetrarla e quindi esorcizzarla⁷⁹.

Approfondendo la scrittura di Buzzati, la sua lingua narrativa è stata considerata da molti critici piuttosto semplice, banale se si vuole; al contrario, Claudio Toscani considera un pregio, e non un fatale difetto, l'impiego da parte dello scrittore bellunese di una «lingua d'uso» dal carattere:

medio-borghese e medio-popolare; [caratterizzata da] lessico evidente, normale, abitudinario, salvo sporadiche citazioni colte; parsimonia di aggettivi, periodi scorrevoli, linearità sintattica da manuale. E il manuale, se c'è, è quello giornalistico. Di un giornalismo «alto», nel senso della nobiltà d'animo di chi lo pratica più che dalla sigla élitaria del suo codice. Buzzati cerca meno lo stile nella parola e nella frase e più nell'accorgimento strutturale, nel monitoraggio delle situazioni e degli ambienti: più nei punti di svolta della storia narrata allorché dal terreno realistico si transita verso il fantastico, il simbolico, l'insospettato, il diverso.

[...]

Non è andato oltre la lingua essenziale, Buzzati: non se ne è scelta né una «alta» o letteraria o da prosa d'arte, né una concettuale o sperimentale. Ha istigato le facoltà visualizzanti, emotive, mimetiche, metaforiche di un vocabolario, forse un po' povero, ma non opaco, e neanche stereotipo. Il carattere elementare dei componenti della costruzione letteraria buzzatiana ha fatto parlare di elementarità anche della trasmissione dei messaggi. Il che è un altro o nient'affatto conseguente discorso⁸⁰.

La lingua buzzatiana in realtà può essere considerata un vero e proprio tratto stilistico-retorico, dal momento che la sua funzione è legata alla *visualizzazione* di eventi e personaggi inverosimili nel modo più efficace e credibile possibile. La sua

79 I. Crotti, *Dino Buzzati*, Firenze, La Nuova Italia, 1977, p. 34.

80 C. Toscani, *Guida alla lettura di Buzzati*, Milano, Mondadori, 1997, pp. 140, 155.

chiarezza espressiva non ha nulla a che fare con la facilità o la noncuranza, bensì corrisponde ad un'esigenza stilistica basata sulla consapevolezza dell'insufficienza della parola scritta e della secolare indicibilità del fantastico. In questo senso, l'utilizzo di termini ed espressioni semplici, chiare, quotidiane e dirette ha come scopo quello di restituire delle situazioni-immagini o un racconto-quadro in grado di evocare la cosa fantastica e rendere verosimili, vicino alla cronaca e quindi credibili ed evidenti i suoi aspetti fuori dal comune⁸¹. Come sostiene Ilaria Crotti, l'introduzione del realismo – che si manifesta attraverso descrizioni dettagliate e precise – all'interno di una narrativa che però è anti-realistica ha come scopo quello di «provocare uno scontro col fantastico in modo da oggettivarlo e renderlo significante⁸²». In altre parole:

il realismo, con la sua carica oggettiva, dà credibilità al fantastico e nello stesso tempo, crea un contrasto di ambiti, supporto indispensabile al fantastico stesso⁸³.

Inoltre, si è molto discusso sulla questione della lingua anche in merito al luogo comune dello scrittore condizionato dalla sua attività di giornalista, per cui il suo *habitus* professionale lo avrebbe portato a concentrarsi di più sul rendere accessibile la sua scrittura, piuttosto che cesellarla o renderla creativa. Lo stesso Buzzati nell'intervista con Panafieu sembra confermare quanto appena delineato, ma in realtà i due aspetti non sono così direttamente sovrapponibili⁸⁴.

Il campo linguistico buzzatiano si contraddistingue anche per la presenza di alcune figure retoriche, in particolare l'onomatopea, la metafora, la similitudine e la ripetizione⁸⁵. Le onomatopее hanno sia la funzione di imitare foneticamente dei suoni sia di indicare figurativamente dei gruppi di persone che appaiono in alcuni racconti (per esempio, i «gnam gnam» corrispondono ai cannibali).

81 N. Giannetto, *Sessanta racconti e una lingua da scoprire*, in *Il sudario delle caligini. Significati e fortune dell'opera buzzatiana*, pp. 167-171. Per un approfondimento sulla sintassi e sul lessico, si vedano anche le pp. 174-208 e il volume sempre di N. Giannetto (a cura di) con la collaborazione di P. Dalla Rosa e I. Pilo, *Dino Buzzati: la lingua, le lingue: atti del Convegno internazionale, Feltre e Belluno, 26-29 settembre 1991*, Milano, Mondadori, 1994.

82 I. Crotti, *Dino Buzzati*, p. 20.

83 Ibidem.

84 Buzzati sosteneva che «il vero mestiere dello scrivere [...] coincide proprio col mestiere del giornalismo, e consiste nel raccontare le cose nel modo più semplice possibile, più evidente possibile, più drammatico o addirittura poetico che sia possibile». Cit. in Y. Panafieu, *Dino Buzzati: un autoritratto*, p. 165. Sulla questione si consulti N. Giannetto (a cura di) con la collaborazione di P. Dalla Rosa, M. A. Polesana, E. Bertoldin, *Buzzati giornalista: atti del congresso internazionale*, Milano, Mondadori, 2000.

85 N. Giannetto, *Il sudario delle caligini. Significati e fortune dell'opera buzzatiana*, pp. 208-217

Per quanto riguarda le metafore, esse sono ampiamente impiegate, spesso anche in modo creativo, e due sono i principali campi semantici da cui Buzzati attinge i termini di paragone: il campo semantico degli elementi fisici e delle sensazioni connesse al deserto e il campo semantico degli elementi e dei sentimenti connessi alla montagna, a cui si aggiungono le immagini legate all'esperienza del mare nel periodo di guerra. Come sostiene Alvaro Biondi, le metafore buzzatiane derivano «da una continua domanda sul senso [della] tensione umana verso l'avvenire» dal momento che «in Buzzati senso tragico e ipotesi di salvezza nascono dal fatto che l'evento atteso [...] nasconde sempre qualcosa d'imprevedibile». Esse assumono quindi il valore di una sorta di «inchiesta esistenziale» e hanno una profonda capacità penetrativa perché racchiudono al loro interno quella scintilla che può rivelare al lettore una verità ontologica⁸⁶.

Relativamente alla similitudine, poi, grazie al suo impiego l'autore riprende immagini tradizionali, ma si lascia anche andare ad associazioni più originali; relativamente alla loro estensione, possono essere strettamente essenziali, più ampie e polisemiche, oppure anche auliche e solenni soprattutto d'ispirazione omerica, memorie degli studi classicistici.

Le ripetizioni buzzatiane, infine, consistono per lo più «nel raddoppiamento di una singola parola – prevalentemente un verbo – con l'effetto [...] di attirare l'attenzione su di essa e di rafforzarne il significato», ottenendo anche «risultati di maggior enfasi e di più ampio respiro lirico⁸⁷». Proprio la ripetizione assieme alla progressione sono due dei mezzi espressivi prediletti da Buzzati per la loro apparente semplicità che in realtà racchiude un'intensa potenza⁸⁸.

In conclusione, si può affermare, come sostiene Gianfranceschi, che nella «varietà stilistica della narrativa di Buzzati, sono rintracciabili due poli principali [...]

86 A. Biondi, *Il tempo e l'evento. Dino Buzzati e l'«Italia magica»*, p. 132. Biondi ritiene che la metafora buzzatiana si contraddistingua per una notevole polisemia, e abbia quindi il carattere di «'metafora viva' nel senso ricoeuriano, cioè capace di ridescrivere il mondo, di prospettare una realtà *altra* rispetto a quella sperimentata, ma anche di configurare, per tale via, ipotesi di senso sulla realtà» Cit. a p. 135.

87 N. Giannetto, *Il sudario delle caligini. Significati e fortune dell'opera buzzatiana*, p. 209.

88 «Ancora adesso continuo ad usare le progressioni. Anzi, l'ideale per me sarebbe quello di poter scrivere un libro di mille pagine, che cominciasse con un mormorio e che finisse in uno schianto catastrofico mondiale, o viceversa... In quanto alla ripetizione, è una cosa che butta giù i muri di Gerico, ed è una forma semplicissima. Difficile, però. Alle volte ci sono riuscito abbastanza, alle volte è una cosa un po' artefatta...», cit. in Y. Panafieu, *Dino Buzzati: un autoritratto*, p. 202.

che si influenzano reciprocamente»: da una parte troviamo il discorsivo-quotidiano, dall'altra il metaforico che è:

ricco di similitudini, di immagini, addirittura di barocchismi. Alle volte le due forme si intrecciano, alle volte sono in contrappunto con le situazioni narrate; la metafora, cioè, può lampeggiare all'improvviso per dare una prospettiva più ampia e originale a un quadro comune, come un'imboscata dell'autore; e al contrario una descrizione fredda e oggettiva può funzionalmente precedere l'apertura in una dimensione misteriosa, che si armonizzerà senza discordanze nel tessuto narrativo. Perché [...] quando diciamo che lo stile di Buzzati si identifica con la materia del racconto, ci riferiamo soltanto alla materia iridescente che l'autore evoca dell'apparenza degli avvenimenti e delle cose, cui egli non si lega mai con il suo linguaggio in maniera impressionistica né espressionistica. La stessa metafora, in fondo, è un risvolto della descrizione oggettiva perché garantisce il controllo dell'autore sulle cose⁸⁹.

Il mondo poetico buzzatiano viene sostenuto anche da un solido nucleo tematico-simbolico formato da motivi molto studiati dai teorici, quali «il tempo che inesorabile trascorre portando l'uomo verso la morte» senza che egli riesca a portare a termine i propri progetti; «l'attesa vana di qualcosa che non succede o succede al momento sbagliato»; la percezione della natura come estranea e minacciosa, «l'egoismo e l'opportunismo» dell'uomo che vengono smascherati quando avviene un evento tragico e pericoloso; la nostalgia di una pienezza esistenziale perduta, «il senso di un destino più forte di noi» per cui, dopo esserci affannati, «scopriamo quanto siamo insignificanti in noi e per noi⁹⁰».

Un altro motivo presente in molti racconti di Buzzati, e già accennato precedentemente, corrisponde al rapporto tra uomo e dimensione fantastica. Quest'ultima non deve essere vista come un tentativo di evasione o di fuga, ma come una conquista che richiede forza, audacia, sacrificio. La realtà quotidiana con la sua abitudinarietà e prevedibilità è certamente molto rassicurante per l'uomo e proprio la paura di sentir venir meno questo conforto lo porta a rigettare a priori la fantasia e il mistero, che sono invece aperte sull'ignoto. Tuttavia, queste 'realità' affascinano da sempre l'uomo e il destino di colui che varca la soglia proibita si conclude spesso con il pagamento della propria vita, nonostante la dimensione fantastica sia un aspetto antropologico consustanziale alla natura umana.

89 F. Gianfranceschi, *Dino Buzzati*, pp. 95-96.

90 N. Giannetto, *Il sudario delle caligini. Significati e fortune dell'opera buzzatiana*, p. 46; F. Gianfranceschi, *Dino Buzzati*, p. 111.

Un ulteriore nucleo tematico caro a Buzzati riguarda la perdita da parte dell'*homo sapiens* dell'Eden e del collegamento diretto con il mondo naturale e animale in cui vigono leggi soprannaturali e irrazionali che possono essere comprese e accettate solo attraverso la fantasia. Egli ha lasciato quella realtà per entrare in un nuovo inferno dove tutti gli individui sono indifferenti, degradati e alienati, privi di sensibilità ed empatia verso quegli altri esseri viventi che conservano ancora un'indole innocente e pura. Indole che l'uomo, tuttavia, possedeva in epoche primitive e che è stata via via rimossa e reclusa nell'inconscio nel corso dei secoli per lasciar spazio ai disvalori del progresso tecnologico e industriale.

Con molti dei suoi racconti Buzzati tenta così di risvegliare gli inconsci dal torpore, dal dolore e dall'angoscia in cui sono immersi e di far prendere ai lettori una dose di coraggio necessaria ad innescare un meccanismo di riappropriazione di quel mondo arcaico fantastico e misterioso – ma molto prezioso – ormai rimosso.

A testimonianza della difficoltà di questo processo nel mondo poetico buzzatiano sono presenti due motivi che riguardano i 'nemici' della fantasia: «la mancanza di disponibilità e la meschinità del cuore». Dalla loro diffusione deriva sia l'incapacità di scorgere l'esistenza del soprannaturale nella vita quotidiana, sia un'eccessiva fiducia nella ragione e nella scienza che di conseguenza portano ad un totale rifiuto di qualsiasi spiegazione non in linea con i loro principi. Gli uomini che parteggiano per il progresso, infatti, vogliono eliminare la fantasia poiché la ritengono inconciliabile con la razionalità e la tecnica, ma così facendo finiscono con odiare e reprimere la loro parte più infantile e col mettere in pericolo la sopravvivenza del legame che intercorre tra l'uomo e la fantasia stessa. Come sostiene Gianfranceschi:

Noi non distruggiamo delle chimere inutili, come ci sforziamo di credere, ma cose vere, belle ed efficaci quali la bontà e la poesia, di cui non possiamo a fare meno. Mentre progrediamo, qualcosa muore in noi, anche se pensiamo di essere gli unici esemplari intelligenti e astuti della storia umana⁹¹.

Il racconto *L'uccisione del drago*, contenuto nella raccolta *I sette messaggeri*, oltre ad essere un esempio del terzo tipo di struttura testuale relativamente al rapporto

91 F. Gianfranceschi, *Dino Buzzati*, p. 165.

tra inverosimile e verosimile⁹², è anche espressione allegorica di quanto delineato poc'anzi. In breve, il testo tratta la vicenda del conte Martino Gerol, a cui giunge notizia della presenza di un drago tra le montagne del territorio da lui amministrato. Incerto sull'esistenza o meno del mostro, decide di compiere una spedizione per verificare ciò di persona, e lo accompagnano il governatore della provincia, due naturalisti e dei cacciatori. Dopo un lungo viaggio tra le impervie montagne, avviene l'incontro con la bestia misteriosa e questa, nonostante l'aspetto tutt'altro che terrifico e spaventoso, risveglia i più bassi istinti del gruppo. Il giovane conte decide quindi di attaccare il drago con delle soluzioni sempre più crudeli ed efferate, arrivando a massacrare un'intera famigliola: il drago, infatti, era una madre che proteggeva nell'isolata caverna due piccoli figli, purtroppo destinati ad essere uccisi con lei. Il finale, però, risulta ambiguo poiché la creatura magica esala dei fumi che vengono respirati dal conte provocandogli, come per vendetta, dei gravi problemi respiratori.

Questa storia, come sostiene Giannetto, ha una chiara connotazione simbolico-allegorica e quindi nasconde al suo interno un messaggio: «il drago rappresenta la fantasia, la dimensione soprannaturale, il conte rappresenta la ragione e i due naturalisti rappresentano la scienza⁹³». Dato che ragione e scienza non possono ammettere in alcun modo l'esistenza di una logica fantastica, in nome del progresso l'uomo cancella dalla faccia della terra con odio e cinismo quel residuo di irrazionalità primordiale e naturale incarnato dal drago; eppure, data l'ambiguità del finale, la vittoria non sembra nemmeno spettare al raziocinio.

In questo senso, secondo Giovanna Ioli, per Buzzati il fantastico «è una continua protesta contro il mondo creato dall'uomo ed è una continua creazione di un mondo alternativo⁹⁴». Così come il sacrificio del drago è l'ultimo atto di una lotta fra due mondi opposti, anche nell'animo dell'uomo si verifica un conflitto: se nel periodo infantile esso è popolato da elementi magici che portano armonia e gioia, nel momento in cui si raggiunge lo stadio adulto e incominciano a dominare l'inerzia e il conformismo, egli non ha più tempo per coltivare la propria interiorità e quindi,

92 In questo racconto sono presenti dei personaggi che credono nella fantasia e «nei poteri magici del drago (gli abitanti del paese, il medico), dei personaggi che non ci credono (il conte, i due studiosi di scienze naturali) e altri ancora che passano gradualmente dall'incredulità al dubbio a una quasi certezza (i cacciatori)», cit. in N. Giannetto, *Il sudario delle caligini. Significati e fortune dell'opera buzzatiana*, p. 43.

93 Ivi. p. 52.

94 G. Ioli, *Dino Buzzati*, Milano, Mursia, 1988, p. 126.

«l'individuo, prima 'totale', si lacera, si spacca in due, non sa più riconoscersi, perde la sua identità⁹⁵».

Un ruolo fondamentale e centrale nella produzione letteraria di Buzzati ce l'ha il tema della paura, che assume diverse valenze semantiche, metaforiche e simboliche⁹⁶. Dal punto di vista semantico, la «paura-angoscia» viene espressa nei racconti attraverso un unico vocabolo, delle perifrasi o mediante gesti, discorsi e atteggiamenti messi in atto dai protagonisti. Ma a differenza di molti racconti di altri autori, spesso in quelli buzzatiani non è il lettore a provare paura, bensì il protagonista; segue che la paura viene considerata per lo più come una vera e propria componente tematica e non un'emozione suscitata nella psiche del lettore. A questo punto, Giannetto giustamente si chiede: «ma di che cosa hanno paura i personaggi di Buzzati?⁹⁷», o meglio, a mio parere, di che cosa ha paura Buzzati stesso?

Facendo riferimento a quelle che la studiosa definisce «paure private» si può affermare che le paure che lo scrittore bellunese prova interiormente e che rappresenta nei propri racconti «sono molto spesso paure universali, descritte sia nei repertori folclorici che nelle storie della paura più o meno sociologicamente o storicamente organizzate⁹⁸»; alcune di queste possono anche essere ricondotte al periodo dell'infanzia. Esse sono la paura del buio, dei rumori insoliti, dei fenomeni strani, dei pericoli imminenti, delle misteriose presenze, di miracolosi presagi, di ipotesi assurde e l'elenco potrebbe continuare ancora. Convinto di queste insidie, l'uomo buzzatiano:

è irrimediabilmente sopraffatto dall'angoscia. Gli grava addosso la cappa greve dell'accadibile: delle probabili malattie, delle assurde responsabilità e degli assurdi coinvolgimenti, degli avvenimenti indecifrabili e immotivati, [...] delle oscure minacce, dei sinistri presagi, delle abnormi presenze. Ed è condannato ad affrontare in solitudine i suoi «sospetti assurdi» e le sue «insensate paure»: una solitudine che ha anch'essa una sua spiegazione metafisica e surreale⁹⁹.

95 Ibidem.

96 Mignone sostiene che il senso angoscioso presente nella narrativa di Buzzati è una novità nel panorama letterario italiano. La critica, dunque, ha tentato di avvicinarlo alla filosofia esistenziale di Jaspers, Sartre e Heidegger (soprattutto per la sua presunta corrispondenza con la tesi heideggeriana sull'essere dell'uomo come essere per la morte) oppure al modello kafkiano per le atmosfere surrealistiche. Sono state anche individuate – a mio avviso correttamente – delle consonanze leopardiane, soprattutto in merito alla fuga del tempo, al rapporto con la natura e alla solitudine generata dall'attesa. Per un approfondimento si veda M. B. Mignone, *Anormalità e angoscia nella narrativa di Dino Buzzati*, pp. 37-36. Per maggiori informazioni sul rapporto tra Buzzati e Leopardi, si veda il saggio di S. Lazzarin, «Le immense cose che si erano sognate»... *Costanti evocative e presente leopardiane nella narrativa breve di Buzzati*, in *Italianistica*, 2005, vol. XXXIV, n. 1, pp. 33-47.

97 N. Giannetto, *Il sudario delle caligini. Significati e fortune dell'opera buzzatiana*, p. 114.

98 Ivi, p. 115.

99 M. B. Mignone, *Anormalità e angoscia nella narrativa di Dino Buzzati*, p. 22.

All'insorgere di questi timori nei personaggi per l'accadibilità improvvisa di un evento ignoto, lo scrittore si assume la responsabilità etica di far scoprire al lettore che la paura in realtà è la via per riappropriarsi del fantastico, del soprannaturale e della fantasia, ovvero di quel rimosso primitivo di cui non ha più consapevolezza. Dunque, solamente se si accetta la paura, quale sentimento collettivo e antropologico, gli individui possono risalire dall'abisso in cui erano sprofondata e prendere il controllo di quelle forze sconosciute e inspiegabili di cui erano in balia. In merito a questo meccanismo, Giovanna Ioli afferma che:

Le favole di Buzzati, insomma, non sono che la struttura significativa di un dramma moderno, che ha lo stesso Buzzati come protagonista. Egli però, a sua volta, non è che la personificazione allegorica di mille altri come lui¹⁰⁰.

Ma la paura più grande con cui i protagonisti devono fare i conti è sicuramente la morte: questa paura primitiva viene percepita come un'emozione o un'ansia scomoda, un tabù, mentre in realtà è estremamente salutare perché aiuta gli uomini a prendere in mano la propria vita e a far scivolare via quel grigiore che causa l'abbruttimento dell'esistenza. La morte apre alla dimensione del fantastico, la sostiene e la giustifica, e proprio per questo motivo nei racconti buzzatiani essa assume le forme sia della più terrificante e perturbante delle paure, sia del momento di liberazione dalle angosce e dalle inquietudini, come una meta che l'uomo raggiunge al termine di un lungo e tormentato viaggio sulla terra a cui tutti, prima o poi, sono destinati. Buzzati, quindi, attraverso i propri testi offre la possibilità di un riscatto dal dolore, dal turbamento e dall'inquietudine provocati dalla paura della morte e perennemente rimossi, in modo tale che gli individui non spendano più il proprio tempo a cercare vanamente la gloria o ad attendere un evento in grado di riscattare una vita misera, ma possano prendere coscienza di questa situazione e affrontarla una volta terminata la lettura.

In conclusione, in una visione globale, la narrativa buzzatiana può essere considerata una poetica ed emozionante interpretazione del metafisico quotidiano. Attraverso la scrittura e la creazione letteraria l'autore trasforma la paura in

100 G. Ioli, *Dino Buzzati*, p. 28.

«qualcos'altro» attraverso i meccanismi del *transfert* freudiano, generando un effetto perturbante. La creazione fantastica diventa così il luogo privilegiato del ritorno del rimosso, di un ritorno estremamente salutare per l'equilibrio psichico di tutti gli individui. Arrivati a questo punto si può confermare che Buzzati, attraverso la sua scrittura e quel lungo viaggio che va di racconto in racconto, persegue un vero e proprio dovere etico il cui obiettivo consiste nel dimostrare che provare paura e sentirsi vulnerabili non sono affatto delle debolezze, bensì delle sensazioni appartenenti alla natura dell'uomo perché lo legano ad un mondo misterioso e arcaico. Questa realtà primitiva gli appartiene da sempre, è una parte fondamentale della sua esistenza e di quella dell'umanità intera; il suo riconoscimento e la sua accettazione permetterebbe ai *Sapiens* di riappacificarsi con sé stessi e di condurre una vita piena, libera e felice.

«Paura può diventare insomma metafora di *immaginazione*, di *fantasia*¹⁰¹», per cui nel mondo buzzatiano è presente uno spiraglio di luce e l'uomo frantumato tra singolo e società, tra mondo fantastico e mondo del progresso, può ancora salvarsi e vivere un'esistenza autentica e felice. Ma può riuscire in questa impresa solamente se ritrova sé stesso e recupera la propria interezza, ovvero se recupera lo spirito del fanciullo, la poesia e il fantastico che sono presenti nella realtà che lo circonda¹⁰². Solo se accetta la compresenza della razionalità e dell'irrazionalità, della magia e della logica, invece di sforzarsi continuamente ad eludere la temporalità, la morte e l'attesa dell'evento decisivo o del messaggio risolutivo, può avere quella percezione profonda ed autentica dell'esistenza che prima ignorava.

101 N. Giannetto, *Il sudario delle caligini. Significati e fortune dell'opera buzzatiana*, p. 135, corsivo originale.

102 Proprio quest'aspetto è centrale per definire la profonda differenza che c'è tra Buzzati e Kafka. Arslan, infatti, afferma che questa consiste nella diversa visione che i due scrittori hanno della realtà. Brevemente, l'autore praghese elabora un mondo statico in cui gli elementi simbolici fanno riferimento ad una realtà che non esiste, e ciò provoca angoscia. L'autore bellunese, invece, delinea un mondo che non è statico – basti pensare al tema ricorrente del tempo che scorre – e dove ogni simbolo si fa tema, è un aspetto della realtà. Dunque per Kafka la realtà è un incubo in cui il tempo è immobile, mentre Buzzati accetta la realtà con la sua intrinseca ambiguità e intravede la possibilità di un riscatto per l'uomo. Per di più, l'angoscia che la pervade viene dall'esterno, non è derivata da cause psicologiche, ed egli scopre l'anormalità nella plusvalenza della realtà: «dubbi, perplessità, ambiguità la complicano, non ne possono negare l'esistenza». Cit. e riferimenti a questo argomento in A. Arslan, *Invito alla lettura di Buzzati*, p. 115, pp. 114-116. Si veda anche il paragrafo *La questione del kafkismo*, in F. Gianfranceschi, *Dino Buzzati*, pp. 136-138.

1.2.4 I risvolti dell'intertestualità

Indagando l'universo creativo di Buzzati, i suoi modelli principali risultano essere sicuramente Hoffmann e Poe, le cui opere sono lette dall'autore fin dalla giovinezza. Si potrebbe però migliorare questa affermazione, definendo i due scrittori più che dei modelli sono «degli stimoli, dei punti di riferimento, degli ispiratori nel senso più creativo e meno epigonistico del termine¹⁰³». Non faccio qui riferimento a specifici tratti o citazioni recuperate direttamente dall'autore bellunese nelle opere dello scrittore tedesco e dello scrittore americano, ma ad aspetti di più ampio respiro.

Hoffmann, infatti, sembra suggerire a Buzzati una certa «ideologia del fantastico», ovvero la propensione a svolgere continue ricerche sugli aspetti misteriosi della realtà e della poesia e attribuire loro dei nuovi significati facendoli diventare «simboli e valori capaci di raggiungere o contenere ciò che la ragione non raggiunge o non contiene¹⁰⁴». Lo scrittore tedesco era consapevole del fatto che l'Illuminismo non sarebbe mai riuscito ad eliminare gli elementi e le credenze soprannaturali dalla vita quotidiana degli uomini e questo messaggio viene accolto anche da Buzzati e adattato al ventesimo secolo. Come già accennato, in questo periodo storico i grandi nemici sono proprio il progresso scientifico e la logica della produzione che sono diametralmente opposti alla fantasia, alla magia e al mistero. Le opere buzzatiane, dunque, registrano e testimoniano la condizione dell'uomo moderno nell'inferno del mondo presente e anche la speranza in un futuro migliore per mezzo di un crocevia di simboli, temi e motivi del mistero che si ripetono in una continua e sottile variazione.

Poe, invece, ha insegnato all'autore bellunese «l'arte da costruttore di atmosfere, capace di addensare dentro e intorno ai suoi protagonisti le mille sfumature dell'inquietudine, della paura, dell'orrore», ma anche l'arte di dar vita su carta a oggetti, animali, aspetti dell'inconscio, rendendoli dei veri e propri personaggi in grado di mettere in subbuglio l'ordine naturale e razionale dei rapporti e dei comportamenti umani¹⁰⁵.

103 N. Giannetto, *Il sudario delle caligini. Significati e fortune dell'opera buzzatiana*, p. 85.

104 Ibidem.

105 N. Giannetto, *Il sudario delle caligini. Significati e fortune dell'opera buzzatiana*, p. 85. Per maggiori informazioni sulle influenze di Poe nelle opere di Buzzati, si veda il saggio di V. Polcini, *Dino Buzzati e l'ombra di Edgar Allan Poe*, in A. Goldoni, A. Mariani, C. Martinez (a cura di), *Il ritorno di Edgar Allan Poe & Co. 1809-2009*, Napoli, Liguori Editore, 2011, pp. 101-112.

In un saggio dedicato, Calvino afferma che Buzzati è stato uno dei suoi maestri, e assieme allo scrittore bellunese condivideva proprio la lettura e l'ammirazione per Poe; in particolare egli ritrova la maestria dello scrittore americano soprattutto nel meccanismo narrativo dei racconti buzzatiani, caratterizzati dall'inizio alla fine da un crescendo d'angoscia, paura e irrealtà¹⁰⁶. Buzzati, infatti, è estremamente interessato a cogliere le presenze occulte e misteriose e il senso dell'anormale, dell'indecifrabile, dell'angoscia che non sono meno reali delle cose. L'autore, quindi, ed è questa una novità da lui introdotta, si occupa di trascrivere non il reale, ma l'indicibile, ciò che sta «al di là delle cose». Come sostiene Mignone, nei racconti buzzatiani:

L'accadibilità dell'improbabile e dell'insolito, addirittura dell'irrazionale, l'aspetto misterioso e indecifrabile che è nella plusvalenza del reale determinano [...] paure di eventi dai quali non ci si potrà mai difendere. Se tutto, infatti, in un certo momento può accadere, se sotto ogni fenomeno si può celare una verità sinistra e misteriosa [...] cade allora il sistema razionale dell'esistenza, precipitano i rapporti logici di causalità, scompaiono i limiti del plausibile. Una volta messo in moto, qualsiasi fenomeno diviene incontrollabile, irrefrenabile e può coinvolgere l'uomo fino all'estrema rovina¹⁰⁷.

Infine, proprio «l'ansioso presentimento di cose fatali» e «l'atmosfera gravida di mistero costituiscono [...] il fascino della narrativa¹⁰⁸» dello scrittore bellunese, atmosfera che ricrea dando nuovi e misteriosi significati alle cose o cogliendo le voci allusive e le energie irrazionali che ancora si nascondono nel mondo in cui viviamo.

Lazzarin, infine, analizzando il rapporto tra Buzzati e i suoi modelli, giunge ad affermare che lo scrittore bellunese tende per lo più a dissimularli e a «prendere le distanze dalla tradizione del fantastico nell'attimo stesso in cui costruisce i suoi racconti attingendo costantemente a questo repertorio¹⁰⁹». L'autore, dunque, cosciente dell'esistenza della tradizione e del fatto che non può prescindere da essa, la riusa nei propri testi, ma sempre in modo sistematico e distanziante, dissimulandone i contenuti oppure ostentandola fino alla parodia. Ma qual è la funzione di questo procedimento? Secondo lo studioso, consiste nel rendere il fantastico «un oggetto di derisione e/o di

106 I. Calvino, *Dino Buzzati*, in M. Barenghi (a cura di), *Saggi 1945-1985. Italo Calvino*, pp. 1012-1015.

107 M. B. Mignone, *Anormalità e angoscia nella narrativa di Dino Buzzati*, p. 21.

108 Ivi, p. 34.

109 S. Lazzarin, *Nani sulle spalle dei giganti. Buzzati e la grande tradizione del fantastico*, in *Italianistica*, 2002, vol. XXXI, n. 1, p. 117. Il saggio nella sua interezza si trova alle pp. 103-119.

rimpianto, materiale libresco di un gioco letterario, storia che bisogna leggere secondo una chiave¹¹⁰». Proprio per questi motivi il fantastico buzzatiano, e il fantastico novecentesco in generale, non corrisponde più – o non soltanto – a qualcosa che comporta un’esitazione (Todorov) o che apre le porte dell’universo dell’inesplicabile (Lugnani), ma a qualcosa che diventa simbolo e allegoria.

1.2.5 Conclusioni

Buzzati si iscrive in quella tradizione fantastica novecentesca in cui il fantastico trasforma l’ostile in amichevole, l’ignoto in familiare, e non distrugge l’ordine delle cose sovvertendo violentemente il Mondo, ma dà vita ad un tentativo di pacificazione con il mistero. Di conseguenza, il fantastico buzzatiano nasce a partire dal noto e dal reale precisamente circoscritto in cui all’improvviso fa comparsa una presenza misteriosa che perturba il lettore. Quest’emozione ha origine da un «ritorno del superato» e del represso che si scontra con quelle presenze inquietanti che già condizionano la sua esistenza, oppure nel momento in cui percepisce nell’età adulta un trauma infantile che pensava di aver definitivamente dimenticato.

I traumi buzzatiani sono i traumi che condivide tutta l’umanità, sono paure ancestrali e remote che continuano a spaventare l’uomo novecentesco e di cui la narrativa buzzatiana si fa carico. L’*Unheimlich* può essere così considerato il segnale psichico della reversibilità del processo, per cui solamente se l’uomo viene posto davanti a quelle angosce e paure considerate inizialmente nuove, in realtà poi scopre che queste gli sono molto più familiari di quanto pensava, fino diventare *heimlich*, cioè parte integrante della propria esistenza¹¹¹.

Nel XX secolo queste sensazioni vengono amplificate a causa dello scientismo positivista e della solitudine contemporanea di fronte al progresso scientifico, ed è

¹¹⁰ Ivi, p. 118.

¹¹¹ Per un maggior approfondimento sui rapporti tra il fantastico buzzatiano, il perturbante freudiano e il pensiero di Orlando, si consulti A. M. Mangini, *Il signor Gaspari e lo stregone. Riflessioni freudiane attorno al fantastico e ad un racconto di Buzzati*, in A. M. Mangini e L. Weber (a cura di), *Il visionario, il fantastico e il meraviglioso tra Otto e Novecento*, Ravenna, Allori Edizioni, 2006, pp. 33-49.

dunque evidente che i contenuti del fantastico buzzatiano corrispondono ai problemi dell'immaginario del suo tempo. Questi problemi vengono percepiti e interiorizzati prima di tutto dallo scrittore, il quale, attraverso i suoi racconti, tenta di svelare che le tristi leggi della realtà non sono le uniche possibili.

Buzzati crede al suo mondo fittizio e si prende il rischio di narrare l'indicibile attraverso una narrativa fantastica che è frutto del conflitto tra inverosimile e verosimile, tra chi crede nel soprannaturale e chi nella veridicità dei fatti, risultando quindi un «compromesso» tra reale e inconscio, tra razionale e irrazionale. Le ambientazioni e le vicende realistiche dei suoi racconti, infatti, sono per lo più pervase da una forza misteriosa, sconosciuta e fantastica che sostituisce i processi logici e razionali. In fondo, però, i racconti buzzatiani, trasmettendo una verità segreta in un discorso incredibile che deve essere accettato come vero, permettono una risoluzione, un'espiazione, una catarsi sia che sia o che non sia indicato questo fenomeno in modo diretto ed esplicito nel testo. Dunque, l'ignoto, lo sconosciuto, l'indicibile e il misterioso provocano paura e angoscia nel lettore e quindi una tensione a ricordare, a tornare indietro, a rendere normale, buono e familiare ciò che era stato rimosso e che causava inconsciamente ansia ed infelicità¹¹². Questo processo può avvenire solamente se in prima istanza si accetta l'irrazionale e si ammettono e si riconoscono come vere le sue leggi.

Inoltre, come già accennato, il fantastico buzzatiano non è più «esitazione», ma diventa simbolo e allegoria, per cui secondo il pensiero di Todorov dovremmo ritenere che Buzzati non sia un autore di racconti fantastici. Infatti, secondo lo studioso franco-bulgaro, l'ingresso dell'allegoria in un testo fantastico comporta l'annichilimento dell'esitazione a causa della trasposizione su un altro piano del discorso, per esempio, di una creatura mostruosa o di un evento. Segue che il lettore non è più portato a chiedersi se il soprannaturale esista o meno e perciò la domanda “cosa significa?” prevale su quella “esiste o non esiste?”¹¹³.

Se invece si ritiene Buzzati un esponente di quel fantastico novecentesco «mentale» o «psicologico» o «quotidiano» delineato da Calvino, in cui il soprannaturale pur rimanendo invisibile, si percepisce ed entra a far parte della psicologia

112 N. Bonifazi, *Teoria del fantastico e il racconto fantastico in Italia: Tarchetti – Pirandello – Buzzati*, p. 71.

113 Per rivedere l'argomento si consulti T. Todorov, *La poesia e l'allegoria in La letteratura fantastica*, pp. 63-78; centrale per definire i rapporti tra fantastico e allegoria è il volume di F. Muzzioli (a cura di), *Il fantastico e l'allegoria*, Roma, Editori Riuniti, 2006, p. 16

dell'individuo, l'autore bellunese può essere considerato pienamente insito nella grande tradizione fantastica. Lo stesso Calvino, nel saggio dedicato a Buzzati, afferma che il punto di forza della narrativa buzzatiana corrisponde alla sua «capacità d'astrazione: ossia, di convertire un'emozione incorporea in immagini concrete che abbiano la nettezza di concetti astratti». Grazie ad immagini simboliche e quadri allegorici descritti con perizia, Buzzati conduce la propria battaglia, cioè esplora l'irrazionale rendendolo quotidiano e plausibile nella sua acquisita normalità. In poche parole, i racconti buzzatiani trasmettono un messaggio profondo attraverso la forma dell'allegoria, la quale permette di abbattere i confini testuali, di toccare l'animo e il cuore dell'uomo e di generare degli effetti nella vita reale dei lettori.

Il suo fantastico può essere così considerato etico o «morale»¹¹⁴ e anche vicino al concetto di «soprannaturale di trasposizione» orlandiano poiché dietro al conflitto tra reale e irreale, tra incredulità e credibilità, si nasconde una lotta tra l'uomo e sé stesso, uno smascheramento del dramma che caratterizza l'umanità intera in seguito all'avvento della ragione, della scienza e del progresso tecnologico e industriale che hanno smantellato il soprannaturale. Grazie alla scrittura letteraria e all'astrazione allegorica, Buzzati è portato a riconquistare almeno una parte di ciò che dell'uomo è andato perduto ed esorta i lettori e l'umanità intera a fare lo stesso nella propria vita quotidiana.

In conclusione, proprio per questi motivi, secondo Calvino, Dino Buzzati è un autore in grado di parlarci ancor'oggi e che «sembra aver raggiunto [...] quell'atemporalità che è propria dei classici»¹¹⁵.

114 Buzzati stesso nell'intervista con Yves Panafieu alla domanda se le sue posizioni sono da moralista, risponde: «Sì. Sì. Ma non moralista nel senso di imporre, di fare il professore di morale... Ma come uno che racconta delle cose, e delle storie pulite, in cui ci sia un senso di moralità». Cit. in Y. Panafieu, *Dino Buzzati: un autoritratto*, p. 103.
115 I. Calvino, *Dino Buzzati* in M. Barenghi (a cura di), *Saggi 1945-1985. Italo Calvino*, p. 1012.

2. Il racconto: la direzione fantastica buzzatiana

2.1 Difficile definizione di forma breve

Che cos'è una forma narrativa breve? La risposta può sembrare semplice: è un componimento narrativo, generalmente in prosa, il cui intreccio è essenziale e concentrato sulla singolarità di una certa esperienza, raccontata senza lunghe digressioni¹¹⁶.

In realtà, in letteratura nulla è così semplice e la maggior parte degli studiosi è concorde nel considerare la natura della narrativa breve piuttosto sfuggente, stratificata e molteplice. Nella prima metà del Novecento i primi ad approfondire la questione sono stati i formalisti russi, i quali consideravano la forma come criterio organizzativo dei contenuti. Fondamentale, poi, è anche la logica della *brevitas*¹¹⁷ – il sodalizio tra brevità e narrazione fu già delineato dai retorcici latini – che permette di connettere rapidamente un nucleo di senso minimo all'altro, rendendo il discorso leggibile in poco tempo. Per questi motivi, le forme narrative brevi vivono per lo più di anarchia, di aggregazione e di ibridazione perché, come unità minime narrative, possono mescolarsi con altre forme simili rendendo fragile e impreciso ogni possibile criterio di catalogazione. Risulta quindi complicato e addirittura vano fare un elenco di generi letterari codificati, oppure di forme, o di modelli riconducibili a caratteristiche precise, e per di più: in che cosa consiste un genere, una forma o un modello breve?

Non potendo qui trattare questa ostica questione, non rimane che mettere in luce come l'etichetta “narrativa breve” sia una formula eclettica introdotta per raccogliere in

116 E. Menetti, *Generi e forme della narrativa breve italiana*, in E. Menetti (a cura di), *Le forme brevi della narrativa*, Roma, Carocci editore, 2019, p. 13.

117 Ivi, p. 20.

un unico grande insieme generi letterari diversi per origine e provenienza, e per mettere in risalto la ricchezza e la dinamicità del panorama letterario dalle origini alla contemporaneità¹¹⁸.

2.1.1 La novella in Italia

La novella italiana nasce in Toscana tra la fine del Duecento e l'inizio del Trecento con la fondazione della letteratura italiana stessa.

Il primo libro di novelle in volgare italiano è il *Novellino*, costituito da un prologo e da 99 brevi testi che «sono la rielaborazione di forme narrative brevi più antiche ed “europee” (latine, mediolatine e romanze) dall'ampio arco di possibilità narrative¹¹⁹»; tra queste, infatti, si trovano la *fabula milesia*, la favola esopica, l'*exemplum*, la *legenda*, il *fabliau*, la *nova* e anche l'aneddoto. Quindi la novella dimostra, fin dalla sua origine, di essere un genere nuovo che proviene da un insieme di narrazioni brevi precedenti, dalle quali si distingue per alcune caratteristiche. A metà del Trecento è Boccaccio con il *Decameron* a codificare una forma-novella più articolata che diventerà il modello d'eccellenza della tradizione novellistica italiana per tutti i secoli successivi.

Come già accennato, dare una definizione precisa ed univoca di “novella” risulta una questione piuttosto complicata soprattutto a causa della sua complessità morfologica. Tuttavia, Menetti propone una definizione generale e riconosce nella tradizione novellistica italiana alcuni elementi ricorrenti; la novella è:

una forma breve di racconto che ha una struttura elastica, una varietà di dimensioni, di stili, di codici e di fonti che la rendono multifunzionale – si racconta sia per divertire, sia per insegnare, sia per riflettere sul mondo –, poliforme e aperta al maggior numero di influenze ambientali e storiche¹²⁰.

118 Per un maggior approfondimento si consulti l'intero capitolo E. Menetti, *Generi e forme della narrativa breve italiana*, pp. 13-33.

119 E. Menetti, *Le forme della novella*, in E. Menetti (a cura di), *Le forme brevi della narrativa*, p. 35.

120 Ivi, p. 40.

Le sue caratteristiche principali consistono nell'unità dell'evento singolare narrato, il quale è sempre, appunto, una *novitas* – come dice lo stesso etimo di “novella” – che favorisce la brevità e la costruzione di un racconto chiuso, il quale viene narrato da un narratore o da una narratrice richiamando la primitiva «dimensione fabulatrice orale¹²¹».

Sinteticamente, la logica compositiva della novella si realizza mediante una serrata concatenazione basata su un ordine di causa/effetto di avventure ed eventi raccontati in modo lineare – esordio, centro, conclusione – secondo i principi un'economia espressiva asciutta e focalizzata su una novità particolarmente incisiva e memorabile; questa sta al centro della novella, mentre tutte le vicende dei protagonisti devono ruotarle attorno. Per quanto riguarda la brevità, essa non si misura con la quantità di parole usate, ma consiste nell'intensità e nella gestione del tempo del racconto che presenta gli eventi in modo nuovo. Il novellare, dunque, attiva una modalità narrativa più rapida e compressa attraverso un ritmo rapido e serrato che permette un'essenziale e sintetica distribuzione dei fatti¹²². Le azioni e le varie vicissitudini dei personaggi, infatti, predominano nelle novelle e il narratore medievale, per attirare e mantenere l'attenzione degli ascoltatori-lettori, doveva attivare la percezione musicale del racconto attraverso un ritmo narrativo brioso e coinvolgente, mai noioso.

La novella delle origini viene presentata anche come un'occasione per riflettere sulle contraddizioni della società contemporanea, su questioni politiche, sui comportamenti degli uomini (vizi e virtù), sui sentimenti (amore, gelosia, invidia, odio) e soprattutto sull'imprevedibilità della vita, tant'è che le raccolte di racconti come il *Decameron* diventano «una sorta di prontuario di sopravvivenza¹²³» e di archivio della memoria.

In conclusione, è fondamentale notare come già gli scrittori medievali erano consapevoli del fatto che la novella oscillasse continuamente tra tre categorie narrative: *historia*, *argumentum* e *fabula*, a cui corrispondevano rispettivamente tre diversi gradi

121 Ibidem.

122 «Il racconto è un'operazione di durata, un incantesimo che agisce sullo scorrere del tempo, contraendolo e dilatandolo. [...] La novella è un cavallo: un mezzo di trasporto, con una sua andatura, trotto e galoppo, secondo il percorso che deve compiere, ma la velocità di cui si parla è una velocità mentale». Cit. in I. Calvino, *Rapidità*, in *Lezioni americane*, Verona, Oscar Mondadori, 1993, p. 43 e 47.

123 E. Menetti, *Le forme della novella*, p. 48.

di verità del racconto: storico, verosimile e fantastico. Infatti, non era importante che il narratore medievale credesse o no a ciò che raccontava, ma che egli si comportasse come se ritenesse quei fatti reali, con lo scopo di farli ricevere come tali anche al lettore. Così facendo, il narratore si poneva come neutro portavoce o mero tramite delle vicende¹²⁴. Questa forma breve, dunque, dal momento che assorbe antiche forme di racconto come la favola, la parabola, la istoria, è frutto della mediazione tra finzione e realtà; le importanti riflessioni medievali attorno all'invenzione e alla verità del racconto attraverseranno poi i secoli fino alla nascita della categoria moderna della verosimiglianza¹²⁵.

Dopo il Seicento e il Settecento, due secoli di torpore per la novella a causa soprattutto dell'Inquisizione della Chiesa – che non apprezzava la vena anticlericale e satirica – e dell'affermarsi della logica della ragione e della scienza, in Italia il racconto breve si risveglia a metà Ottocento: dapprima con i narratori “campagnoli” e poi con gli Scapigliati. Gli uni e gli altri si situano al di fuori dal solco lasciato dalla tradizione: i primi si ispirano al genere *champêtre*, già diffuso in Francia e in Germania, i secondi alle atmosfere gotico-fantastiche della *short story* nordamericana (Poe e Hawthorne) e della *Novelle* tedesca (Hoffmann, Goethe).

2.1.2 Questioni critiche tra Otto e Novecento

Come già accennato all'inizio di questo capitolo, la novella è un «oggetto di palpabile evidenza e consolidata tradizione, e tuttavia sfuggente e refrattario a una definizione in chiave di genere¹²⁶». Questa difficoltà d'analisi dipende principalmente dal fatto di trovarsi di fronte ad una forma primaria, archetipica, fondata antropologicamente e caratterizzata da un nucleo elementare legato al principio di affabulazione e di oralità. Tuttavia, se le forme narrative brevi sfuggono ad ogni

124 P. de Meijer, A. Tartaro e A. Asor Rosa, *La narrativa italiana dalle Origini ai nostri giorni*, Torino, Einaudi, 1997, p. VI.

125 E. Menetti, *Le forme della novella*, pp. 50-51. Per ulteriori informazioni sulla novella e sul suo sviluppo si veda il capitolo *Boccaccio e la novella dal Medioevo al Barocco*, in M. Guglielminetti, *Sulla novella italiana. Genesi e generi*, Lecce, Milella, 1990.

126 S. Zatti, *La novella: un genere senza teoria*, in *Moderna*, XII, n. 2, 2010, p.11.

definizione, l'elemento su cui c'è più certezza consiste nella loro natura multiforme e mutevole adatta ad accogliere un progetto testuale in uno spazio circoscritto.

Un primo sintomo di questa debole codificazione è la continua oscillazione terminologica: se nel Medioevo “novella” poteva essere confusa con “favola”, “parabola” o “istoria”, tra Otto e Novecento, invece, “novella” e “racconto” spesso sono ritenuti dei sinonimi. A questo proposito, Luperini nota come il primo termine prevale fino agli anni Trenta del Novecento (ad esempio in Verga, Pirandello, D'Annunzio), mentre successivamente la tendenza si inverte e si impone il secondo (ad esempio in Landolfi, Moravia, Calvino)¹²⁷.

In questo periodo di transizione e di cambiamento in cui si cerca di analizzare la novella moderna ed individuare le sue caratteristiche strutturali, nascono due linee principali di elaborazione teorica sul genere: quella nata entro la cultura tedesca dall'Ottocento (da Goethe fino a Lukács) e l'analisi fenomenologica dei formalisti russi negli anni Venti del Novecento (Slovskij, Ejchenbaum). Se pur intrecciati tra loro, secondo Castellana è opportuno considerare separatamente i due rami teorici¹²⁸.

In sintesi, i punti chiave della teoria tedesca consistono nella messa in evidenza del “fatto inaudito”, ovvero dell'evento eccezionale, non quotidiano, soprannaturale, ma anche come racconto mai sentito prima ed espressione dell'immaginario moderno, e il concetto di “caso”. Sulla scia delle riflessioni romantiche, secondo il giovane Lukács la caratteristica principale della novella consiste nella celebrazione degli «istanti inattesi, sorprendenti, che rovesciano tutto¹²⁹»: essa è la forma in cui l'assenza di predeterminazione e di razionalità nella vita di ogni essere umano si mostra in modo più evidente ed essenziale.

I formalisti russi, invece, sono più orientati a chiarire gli aspetti strutturali della trama novellistica, soprattutto in contrapposizione a quella del romanzo, e hanno messo in rilievo sia il carattere inatteso del finale sia la struttura a *climax* ascendente, priva di quella “coda” presente invece nel romanzo che informa il lettore di ciò che accade ai personaggi dopo lo scioglimento della vicenda. Dunque, data una situazione iniziale

127 R. Luperini, *Il trauma e il caso: appunti sulla tipologia della novella moderna in Italia*, in *Moderna*, V, n. 1, 2003, p. 13.

128 R. Castellana, *La novella dalla seconda metà dell'Ottocento al modernismo*, in E. Menetti (a cura di), *Le forme brevi della narrativa*, p. 194.

129 G. Lukács, *L'anima e le forme*, Milano, SE, 1991, p. 180.

problematica, nella novella la dissoluzione dell'enigma o dell'asimmetria coincide con un epilogo imprevedibile¹³⁰.

Approfondendo gli studi dei formalisti russi, Slovskij in particolare tenta una definizione contrastiva della novella, mettendola in relazione con un genere ad essa affine e contiguo: il romanzo. In generale, secondo i formalisti il romanzo:

è la rappresentazione di un carattere in una serie di situazioni nel loro svolgimento, mentre il racconto presenta il carattere in un particolare momento del suo sviluppo, in un avvenimento radicale. A seconda di come lo scrittore intende rappresentare un carattere, si rivolge all'uno o all'altro genere come mezzo di indagine¹³¹.

Lukács, invece, sostiene che il romanzo tenda a rappresentare «una totalità degli oggetti, una totalità delle relazioni umane e dei comportamenti nel seno della società borghese» e quindi la vita nella sua interezza, mentre «la novella muove dal caso singolo e, nell'estensione immanente della raffigurazione, resta ferma ad esso¹³²». Per di più, in *L'anima e le forme*, egli afferma che:

il romanzo rende anche nel contenuto la totalità della vita, collocando l'uomo e il suo destino nella piena molteplicità di un mondo intero, mentre la novella fa lo stesso solo formalmente, rappresentando un episodio della vita con tanta evidenza che di fronte al suo significato universale tutte le altre parti della vita diventano superflue¹³³.

La novella, dunque, trascurando gli aspetti relazionali tra gli uomini e assume un punto di vista parziale rispetto alla totalità del romanzo, mettendo in luce la parte che giocano il caso e l'imprevedibilità nella vita umana.

La verità, come sostiene Zatti¹³⁴, è che romanzo e novella sono due diverse misure narrative e due tipi alternativi di organizzazione della narrazione; il rapporto che li lega è di tipo estensivo-intensivo e questo dipende dalle forze messe in campo nella

130 R. Castellana, *La novella dalla seconda metà dell'Ottocento al modernismo*, in E. Menetti (a cura di), *Le forme brevi della narrativa*, pp. 194-195.

131 L. Timofeev, *Saggi di teoria e storia del verso russo*, Mosca, 1858, cit. in V. Šklovskij, *Lettura del 'Decameron'*, Bologna, Il Mulino, 1969, pp. 179-180.

132 G. Lukács, *Solzénitsyn: «Una giornata di Ivan Denisovič, in Marxismo e politica culturale*, Torino, Einaudi 1968, pp. 187-188, cit. in R. Luperini, in *Il trauma e il caso: appunti sulla tipologia della novella moderna in Italia*, p. 14.

133 G. Lukács, *La borghesia e «l'art pour l'art»: Theodor Storm [1909]*, in *L'anima e le forme*, p. 117.

134 S. Zatti, *La novella: un genere senza teoria*, p. 13-14.

narrazione e dall'unico principio di costruzione del testo a cui il racconto rimane fedele fin dal Trecento: l'«effetto di brevità». Esso permette alla novella di raccontare un unico evento essenziale e coeso, lasciando al romanzo il compito di confrontarsi con la totalità; ciò implica che le due forme si contraddistinguono principalmente per una diversa organizzazione dei materiali.

Infine, Ejchenbaum sostiene che la novella dev'essere costruita sulla base di una contraddizione, di un contrasto e che tutto il suo peso, la sua tensione si accumula verso la fine, per cui l'*explicit* ha il compito sia di accogliere il punto di tensione più elevato sia di sciogliere in modo improvviso e impreveduto quel mistero angoscioso presentato fin dal primo periodo¹³⁵.

Non si può negare, inoltre, che uno dei fattori principali che ha contribuito al passaggio dalla novella tradizionale a quella novella moderna consiste nella diffusione della stampa quotidiana e periodica e le leggi del mercato editoriale basate sul consumo. Queste hanno permesso una maggior diffusione e un maggior successo della forma breve, ma hanno anche imposto agli scrittori ritmi creativi sempre più veloci. Secondo Stara, tra Otto e Novecento questa esigenza ha influito sull'elaborazione di protagonisti imperfetti e sulla costruzione di racconti incompiuti in cui prevale il lasciar intendere rispetto alla compiutezza. In essi vengono delineati per lo più piccoli mondi fuggevoli e misteriosi carichi di simboli, emblemi e connessioni nascoste in cui prendono vita eventi privi di durata e figure approssimate¹³⁶. Infatti, come sostiene Benjamin nel suo saggio dedicato a Nicola Leskov (1936), a causa di questo cambiamento la novella si è completamente staccata dalla propria origine orale e dalla forma del “prontuario di sopravvivenza” per trasformarsi in un documento sulla solitudine e sull'alienazione dell'uomo moderno¹³⁷.

Infine, tutta la riflessione teorica sembra piuttosto concorde nello stabilire che l'elemento che caratterizza la novella moderna consiste nel fare riferimento ad un unico evento:

– che può essere concreto o mentale, terreno o fantastico – [il quale] si

135 B. Ejchenbaum, *Teoria della prosa*, in T. Todorov (a cura di), *I formalisti russi: teoria della letteratura e metodo critico*, Torino, Einaudi, 1968, p. 239. Corsivo originale.

136 A. Stara, «Una imperfezione perfetta». *Il racconto italiano nell'età della short story*, in *Moderna*, XII, n. 2, 2010, pp. 27-31.

137 W. Benjamin, *Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nicola Leskov*, in *Angelus Novus*, Torino, Einaudi, 1962, p. 257.

configura inevitabilmente come un *trauma*, assume «*la forma della crisi*», «è un *factum brutum* che fa fallire ogni calcolo». Insomma una novella racconta sempre un «evento inaudito», il quale, per poter essere finalmente udito, ossia narrato, deve appunto «verificarsi»¹³⁸.

Attraverso questa citazione, Tortora fa riferimento al saggio di Andreas Gailus dal titolo *La forma e il caso: la novella tedesca dell'Ottocento*, in cui lo studioso identifica la presenza di un «trauma» in un momento preciso dell'evoluzione dell'opera di Goethe. Questo nuovo elemento di crisi avrebbe comportato uno sfaldamento dei confini della novella dando avvio al processo di nascita della novella moderna tedesca. Dal momento che lo stesso sviluppo può essere individuato nel nostro panorama letterario, anche il racconto italiano può essere considerato un genere narrativo traumatico.

2.1.3 Nel segno del trauma: dalla novella tradizionale al racconto moderno italiano

Nel 1897 nell'articolo *Romanzo, racconto, novella* pubblicato sulla rivista *Le Grazie* e poi nel saggio *Soggettivismo e oggettivismo nell'arte narrativa*, compreso nel volume *Arte e scienza* del 1908, Pirandello riflette sulle somiglianze e sulle differenze dei generi narrativi più diffusi tra Otto e Novecento.

In primo luogo, egli rifiuta la definizione di racconto basata sulla lunghezza esteriore – per cui il racconto, rispetto al romanzo e alla novella, sarebbe un genere “intermedio” per via della lunghezza – e propone invece una distinzione basata «sull'atteggiamento dell'arte narrativa». Quindi, il racconto può essere indifferentemente lungo o corto, ma si distingue dal romanzo e dalla novella per la predominanza della parte descrittiva ed espositiva e per una rappresentazione mai

138 M. Tortora, *Il racconto italiano del secondo Novecento*, p. 30. Le citazioni di Tortora sono tratte da A. Gailus, *La forma e il caso: la novella tedesca dell'Ottocento*, in F. Moretti (a cura di), *Il romanzo: II. Le forme*, Torino, Einaudi, 2002, pp. 506, 513, 524.

diretta o oggettiva¹³⁹. Pirandello individua così due principali differenze fra novella e romanzo; la prima riguarda il narratore:

Ogni letterato nel trarre dalla vita presente o passata o dalla propria fantasia una favola qualsiasi, o la considera nel suo complesso, sinteticamente, nei suoi momenti culminanti e più determinanti, e ne farà allora una novella, o la considera in tutti i suoi particolari, analiticamente, per gradi evolutivi, e ne farà allora un romanzo¹⁴⁰.

La seconda, invece, riguarda una certa somiglianza tra novella e tragedia classica:

la novella e la tragedia classica pigliano il fatto, a dir così, per la coda; e di questa estremità si contentano: intese a dipingerci non le origini, non i gradi della passione, non le reazioni di quella con i molti oggetti che circondano l'uomo, e servono a sospingerla, a ripercuoterla, ad informarla in mille modi diversi, ma solo gli ultimi passi, gli eccessi, insomma¹⁴¹.

Stara sostiene che con l'espressione «prendere il fatto per la coda» lo scrittore siciliano intendesse che la novella ha il compito di registrare un evento traumatico, perturbante ed enigmatico prima che questo scompaia all'improvviso: il narratore, tentando di non far scivolare via un frammento di realtà (o di irrealtà?), deve registrarlo il più velocemente possibile, per cui il risultato è un racconto sommario e impreciso¹⁴². Questo quindi è il compito del narratore breve moderno e corrisponde anche alla poetica alla base delle *Novelle per un anno* (1937) dello stesso Pirandello, raccolta che lo ha consacrato il primo dei narratori brevi dell'Italia moderna.

In Italia, dopo l'Unità nazionale, solamente la novella scapigliata ha alcuni dei tratti teorizzati da Pirandello. Infatti, la loro novella antirealistica si contrappone alla poetica realista della novella rusticale volta a ritrarre un quadro fedele delle condizioni sociali dei contadini per denunciarle all'opinione pubblica. I protagonisti della Scapigliatura, tra cui Tarchetti, i fratelli Boito, Praga, Dossi, dal momento che danno vita ad un movimento di rottura, coerentemente rifiutano anche il romanzo storico preunitario e gli schemi manzoniani dominanti, per assumere come loro modello il

139 R. Luperini, *Il trauma e il caso: appunti sulla tipologia della novella moderna in Italia*, pp. 15-16.

140 L. Pirandello, *Romanzo, novella, racconto*, cit. in R. Luperini, *Il trauma e il caso: appunti sulla tipologia della novella moderna in Italia*, pp. 15-16.

141 Ivi, p. 16.

142 A. Stara, «Una imperfezione perfetta». *Il racconto italiano nell'età della short story*, p. 42

racconto fantastico di Hoffmann e Poe. Rispetto al panorama romantico, il loro è un mondo in cui sono prevalenti forze misteriose, caos, incertezze e questa visione è strettamente legata ad un nuovo sperimentalismo linguistico e alla predilezione della forma breve, capace di trattenere la tensione e l'angoscia del mistero propria di una realtà quotidiana fatta soprattutto di impressioni parziali e di spunti disorganici. Quindi, a parte poche eccezioni, la produzione narrativa scapigliata degli anni Sessanta e Settanta dell'Ottocento è costituita prevalentemente da racconti, o meglio da racconti fantastici con al centro un evento soprannaturale inspiegabile e traumatico costruito sulla base del principio dell'«unità di effetto»¹⁴³ e con una conclusione ricca di tensione che si scioglie all'improvviso in modo eccezionale.

L'altro filone novellistico di quegli anni, ovvero quello campagnolo, vede come protagonisti in particolare Nievo, Carcano, Percoto e Dall'Ongaro. Le loro novelle, pur anticipando quelle veriste per l'attenzione al mondo rurale, rimangono ancora lontane dalla sensibilità moderna sia sul piano delle scelte narrative sia sull'atteggiamento nei confronti della materia narrata. Tuttavia, anche se nei loro testi la vicenda non precipita tragicamente verso la fine, si può individuare una successione di piccoli eventi di eguale importanza che si presentano come piccoli quadri rappresentanti la condizione sociale dei contadini. Come mette in luce Varotti, si tratta della forma del bozzetto che consiste in «un testo privo o povero di intreccio, caratterizzato da una certa immobilità “pittorica” [...] o concentrato su azioni di comune quotidianità, che escludono soluzioni [...] di grande tensione¹⁴⁴».

In conclusione, come sostiene de Meijer:

Nella seconda metà del secolo, con la novellistica rusticale prima e i racconti degli scapigliati e dei veristi poi, nasce un duplice movimento che si può chiamare «la liberazione del racconto breve»: l'«ascesa» consiste in un movimento qualitativo in cui il racconto breve si libera da incorniciamento e commenti moralistici, e in un movimento quantitativo, un aumento della produzione che ha un carattere quasi esplosivo¹⁴⁵.

143 R. Luperini, *Il trauma e il caso: appunti sulla tipologia della novella moderna in Italia*, p. 16.

144 C. Varotti, *Racconti, bozzetti, figurine: tra giornali e libri per l'infanzia (1861-86)*, in E. Menetti (a cura di), *Le forme brevi della narrativa*, p. 175.

145 P. de Meijer, A. Tartaro e A. Asor Rosa, *La narrativa italiana dalle Origini ai nostri giorni*, p. 210.

Dunque, da una parte i Campagnoli anticipano alcuni aspetti tematici della novella moderna in senso stretto, dall'altra gli Scapigliati fanno propri degli elementi strutturali, linguistici e tipologici innovativi rispetto a quelli del Romanticismo. Si raggiungerà una piena maturazione di questi tratti novellistici non molto tempo dopo grazie alla sintesi originale e organica attuata dal Verismo.

Come già accennato precedentemente, è proprio con la novella *Rosso Malpelo* del 1878 che Verga inaugura un nuovo modo di raccontare in modo realistico la vita degli umili e il mondo rurale senza pareri moralisti, proiettando la novellistica italiana in una dimensione europea e moderna. Fondamentale per raggiungere questo traguardo è stata l'applicazione del principio di impersonalità: l'assenza di un narratore che funge da centro morale del racconto determina la scomparsa del punto di vista dell'autore e della sua ideologia esplicita, arrivando ad un'apicale distanza dalla novella antica e dalla tradizione manzoniana. L'impersonalità, attuata per mezzo delle tecniche della *regressione* o dello *straniamento*, permette così a Verga di annullare le distanze culturali e linguistiche tra il narratore e i personaggi rappresentati ed impiegare delle strutture linguistiche e sintattiche che ricalcano il parlato, oltre che un lessico comune. Innovativa è anche la tecnica del montaggio che permette di eliminare le connessioni narrative, soprattutto temporali ed esplicative, trasformando la struttura del racconto in una successione di singoli episodi, separati gli uni dagli altri e ciascuno dotato di un forte rilievo. Infine, la narrazione non si concentra più sulla condizione di un'intera classe sociale, ma su un caso singolo.

Per mezzo di questi dispositivi Verga riesce a dare forma poetica ad una realtà in cui sono assenti «il paternalismo rusticale», «l'idealizzazione romantica del Popolo», il sentimentalismo e la retorica, avvicinandosi al senso di realismo moderno. Dunque, lo scrittore siciliano rinuncia ad interpretare il reale secondo degli schemi morali poiché ora il suo obiettivo consiste nell'individuare quelle leggi oggettive che regolano il mondo indipendentemente da chi lo osserva. Non bisogna nascondere, però, che alla base di questo cambio di paradigma della poetica verghiana ci siano le certezze del positivismo e del darwinismo sociale, secondo le quali il destino dell'uomo è fortemente condizionato dalla situazione storica in cui vive; di conseguenza, ogni

speranza di cambiamento e di miglioramento della condizione sociale è soltanto un'illusione¹⁴⁶.

Luperini nota che, se con la Scapigliatura l'evento imprevisto veniva considerato eccezionale, con Verga «l'inaudito si concilia finalmente col normale e il quotidiano» e «il perturbante, il trauma e il caso si fanno comuni, cominciano a normalizzarsi¹⁴⁷». Infatti, nella novella *Rosso Malpelo* i singoli episodi sono organizzati secondo una *climax* narrativa che prepara via via al fatto inaudito – ovvero la scomparsa del protagonista nella miniera – che viene espresso in poche righe in una conclusione ricca di tensione. Rosso Malpelo diventa così un fantasma perturbante, ma solamente perché dà vita ad una leggenda popolare che, rientrando nell'ambito del folklore, permette al lettore di percepire la violenza e la drammaticità della vita quotidiana. Si può dire, quindi, che i Veristi hanno dato avvio ad un vero e proprio cambiamento culturale per rendere conto ai lettori italiani, in toni meno perturbanti e traumatici rispetto a quelli degli Scapigliati, l'irrazionalità e l'indefinitezza presenti nella realtà ordinaria¹⁴⁸.

Il vero e proprio mutamento di paradigma, però, avviene con Pirandello e la sua svolta umoristica, che segnerà un distacco netto rispetto al modello verghiano. Lo scrittore siciliano riattualizza dopo gli Scapigliati la concezione di novella come narrazione del momento improvviso e inaudito che irrompe nella vita quotidiana per rivelarne l'irrazionalità di fondo. Nelle novelle pirandelliane, la dimensione quotidiana è dominata dal caos, dall'irrazionale, dal fantastico, da forze incontrollabili e «la conoscenza del reale perde ogni fondamento oggettivo per diventare un'attività soggettiva e incomunicabile agli altri¹⁴⁹». I fatti e le azioni lasciano posto all'evento eccezionale che si trasforma e diventa la norma entro la vita di ogni giorno: «il trauma si interiorizza diventando condizione permanente dell'io¹⁵⁰».

Inoltre, vengono meno anche i presupposti epistemologici del Verismo e Pirandello rifiuta il principio di impersonalità come forma espressiva. Di conseguenza, lo scrittore siciliano riprende l'adozione di un narratore personale che commenta le

146 R. Castellana, *La novella dalla seconda metà dell'Ottocento al modernismo*, pp. 199-201.

147 R. Luperini, *Il trauma e il caso: appunti sulla tipologia della novella moderna in Italia*, p. 18.

148 Per maggiori informazioni sul racconto e sul fantastico italiano ottocentesco si veda E. Ghidetti, *Il sogno della ragione. Dal racconto fantastico al romanzo popolare*, Roma, Editori Riuniti, 1987, pp. 11-19.

149 R. Castellana, *La novella dalla seconda metà dell'Ottocento al modernismo*, in E. Menetti (a cura di), *Le forme brevi della narrativa*, p. 207. Ivi, per un maggior approfondimento sull'argomento si consulti i paragrafi *La novella modernista*, pp. 207-210 e *Luigi Pirandello: l'epica del casuale*, pp. 210-214.

150 R. Luperini, *Il trauma e il caso: appunti sulla tipologia della novella moderna in Italia*, p. 18.

azioni proprie e altrui perché ora vuole essere anche giudicato, non soltanto ascoltato. Per quanto riguarda i personaggi delle novelle pirandelliane, essi diventano attori alienati dai riti e dalle violente convenzioni della vita sociale a tal punto da esserne totalmente travolti e da non riuscire in alcun modo a riappacificarsi con la realtà. Con Pirandello, poi, si conferma il primato del montaggio poiché egli «privilegia la forma scoriata, che taglia e isola singoli momenti narrativi, abolendo le interconnessioni e puntando sul rilievo drammatico o [...] sulla *pointe* finale¹⁵¹». I toni dei suoi racconti sono per lo più umoristici e paradossali e questo aspetto è strettamente legato alla rinuncia del narratore popolare e “regressivo” della novella verista. Dunque, con la sua raccolta *Novelle per un anno* (1937) la narrativa italiana breve entra in una nuova fase sia per quanto riguarda il racconto moderno – che raggiunge uno dei suoi apici – sia relativamente al fantastico, che si può associare, come nella grande tradizione romantica, all’angoscia e al perturbante freudiano¹⁵².

Un fenomeno centrale per la diffusione della novellistica riguarda i mutamenti che coinvolgono l’industria editoriale e culturale tra Otto e Novecento: la nascita di nuovi quotidiani e riviste incentiva molto l’ampliamento del pubblico e favorisce una diffusione delle novelle senza precedenti poiché esse si prestano perfettamente ad una lettura rapida e piacevole. Proprio l’esperienza scapigliata, oltre a segnare un’importante apertura della cultura italiana verso le espressioni più aggiornate di quella europea, è la prima in Italia a trovarsi coinvolta nei processi di quella fiorente editoria di stampo industriale: i testi scapigliati, infatti, vengono diffusi per lo più dalle testate nate nella seconda metà dell’Ottocento.

In conclusione, con la forma breve della novella ci si trova a trattare sia modalità compositiva antica «le cui radici affondano nella forma antropologica del racconto orale¹⁵³» sia una forma da cui è dipesa l’origine della narrativa moderna. Tuttavia, a partire dagli anni Trenta e Quaranta la novella viene considerata sempre di più ad una forma del passato obsoleta per via della sua struttura chiusa atta ad oggettivare e a significare un accadimento particolare. Al suo posto prende piede il racconto, ovvero un testo breve caratterizzato da una forma aperta dominata non più da azioni e

151 Ibidem.

152 Per ulteriori approfondimenti sul fantastico di Pirandello, si consulti N. Bonifazi, *Teoria del fantastico e il racconto fantastico in Italia: Tarchetti – Pirandello – Buzzati*, pp. 68-70 e il capitolo dedicato allo scrittore siciliano pp.109-139.

153 C. Varotti, *Racconti, bozzetti, figurine: tra giornali e libri per l’infanzia (1861-86)*, pp. 171-172.

compiutezza, ma da sospensioni temporali, indefinitezza e da ricordi dell'interiorità. Viene privilegiata anche la funzione del narratore, la cui coscienza:

è diventata esplicitamente elemento costitutivo dell'opera. In altre parole, nel racconto si manifesta direttamente la componente lirica, soggettiva, che nella novella viene data convenzionalmente assente¹⁵⁴

2.1.4 Verso il racconto “contemporaneo”

Come si è visto, nei primi decenni del Novecento grazie alle novelle di Verga a quelle di Pirandello il trauma e la crisi si consumano nel quotidiano e la narrativa breve incomincia un percorso di soggettivazione e di normalizzazione dell'irrazionale.

In seguito, già a partire dagli anni Venti, le novelle di Svevo presentano «un taglio nuovo, complessamente articolato e [...] analitico¹⁵⁵», per cui viene abbandonato l'aspetto drammatico ed espressionistico praticato da Verga, D'Annunzio, Pirandello, Tozzi per lasciar spazio a serie di osservazioni psicologiche soggettive e all'impiego del raziocinio con l'obiettivo di ricostruire gli aspetti del profondo. La situazione di crisi viene ora narrata mediante episodi minimi, quadri, osservazioni e successioni di stati d'animo per tentare di sciogliere l'angoscia e la tensione dell'evento: il risultato è «una nuova fluidità narrativa che non sopporta più le cesure e i tagli della novella primonovecentesca¹⁵⁶». Quindi si passa da una novella scorciata e concitata, a un racconto più disteso e dalla forma aperta in cui il trauma viene dissolto attraverso annotazioni e sfumature, come se esso fosse già avvenuto in un tempo lontano e ora se ne percepisse soltanto il riverbero.

Negli anni Trenta e Quaranta alle novelle analitiche sveviane si affiancano le novelle epifaniche di Pavese, ad esempio, ed entrambe segnano un ulteriore passaggio: il trauma, infatti, non avviene più nel quotidiano, ma diventa il quotidiano stesso. Anche le novelle epifaniche presentano una struttura cellulare, ma diversamente da quelle

154 E. Pagliarani, W. Pedullà (a cura di), *Introduzione*, in *I maestri del racconto*, Milano, Rizzoli, 1964, p. VII.

155 R. Luperini, *Il trauma e il caso: appunti sulla tipologia della novella moderna in Italia*, p. 19.

156 Ibidem.

analitico-psicologiche, esse sono ricche di sottintesi, di sentimenti, di emozioni e di «un perenne farsi di vita interiore¹⁵⁷» frutto della distanza del ripensamento che conferisce al racconto anche un tono profondamente lirico e morale. In entrambi i casi, però, l'epilogo perde la drammaticità e la tensione verista.

Questa felicissima e florida stagione novecentesca del genere breve italiano continua ancora per molti decenni dopo la seconda guerra mondiale: grazie alla varietà e alla molteplicità di questo genere, gli scrittori di racconti continuano a rappresentare, se pur con modalità diverse, la frantumazione, la relatività e la casualità della vita nel mondo moderno, segnando il definitivo passaggio dalla novella al racconto. Tortora mette in evidenza come la narrativa breve che si sviluppa in seguito alle vicende storiche postbelliche mette da parte la struttura della novella poiché necessita di un racconto capace di farsi carico di vicende esemplari con un codice comunicativo più referenziale e diretto. Nei racconti resistenziali, quindi, ritornano gli eventi concreti e la struttura narrativa si fa più tradizionale e meno sperimentale. Anche molti scrittori che in precedenza si erano avvicinati maggiormente alla novella modernista, come Moravia, tra gli anni Quaranta e Cinquanta scrivono per lo più racconti realistici, riprendendo la struttura aristotelica e quindi l'unità di tempo, luogo, azione. Le vicende si svolgono sempre in base al principio di brevità, ma esso viene impiegato per la rappresentazione mimetica di un solo evento, il quale si svolge in un'unica giornata con delle ricadute anche all'esterno. Con Fenoglio, Moravia, Calvino, Bassani, il racconto italiano del dopoguerra evita di impiegare quelle aggressioni e quelle frammentazioni di tempo e spazio tipiche dell'età moderna.

Anche la descrizione dei personaggi procede nella maggioranza dei casi dall'esterno verso l'interno, e sono sempre personaggi dotati di un'unità inscalfibile, in cui aspetti psichici e azioni pratica si relazionano in modo armonioso. Per di più, a differenza di quelli modernisti, essi possono aspirare ad una crescita in base al livello di consapevolezza del mondo circostante e alle loro esperienze di vita all'interno di una realtà sociale che tenta di modificarlo e plasmarlo con i suoi disvalori. I personaggi, però non agiscono per cambiare sé stessi, ma per tentare di modificare la società. Di conseguenza, particolare attenzione viene dedicata alla realtà quotidiana e la

157 C. Pavese, *Il mestiere di vivere*, a cura di M. Guglielminetti e L. Nay, Torino, Einaudi, 2000, p. 118. Cit. in R. Luperini, *Il trauma e il caso: appunti sulla tipologia della novella moderna in Italia*, p. 20.

rappresentazione della realtà sociale e politica non è mai neutra, ma sempre soggetta ad un giudizio e ad una valutazione da parte del narratore. Questo, infatti, regredisce come nelle novelle verghiane, ma è sempre attendibile ed esprime la propria opinione sui gruppi sociali coinvolti nelle vicende¹⁵⁸.

In seguito, tra la fine della guerra e il boom economico, al racconto realistico si affianca per contrasto il racconto surrealistico e fantastico che riguarda sia molti degli autori già citati che appartengono principalmente ad altre “famiglie” letterarie sia autori che possono essere ricondotti propriamente a questo genere o modo letterario¹⁵⁹. Infatti, tra gli anni Quaranta e Cinquanta, Buzzati pubblica la sua prima raccolta *I sette messaggeri* (1942) e anche *Paura alla Scala* (1949), *Il crollo della Baliverna* (1954) e i suoi testi migliori in *Sessanta racconti* (1958). Nello stesso periodo Savinio pubblica *Casa «la Vita»* (1943) e *Tutta la vita* (1945) e anche Moravia, rappresentante d'eccellenza del neorealismo, nel 1956 pubblica *L'epidemia. Racconti surrealistici e satirici*.

Come sostiene Calvino, «il fantastico resta nella letteratura italiana dell'Ottocento un campo veramente “minore”¹⁶⁰» ed infatti non è possibile riscontrare una vera e propria tradizione del fantastico ottocentesco in Italia. Gli Scapigliati furono i primi a riprendere direttamente questo genere o modo, ma molti dei loro racconti sono solamente dei piccoli capolavori del perturbante e del fantastico alla Hoffmann o alla Poe poiché manca «il tessuto connettivo, la trama senza soluzione di continuità¹⁶¹». Per questi motivi nel Novecento gli autori fantastici italiani sono consapevolmente dipendenti dai modelli stranieri e Lazzarin, nel saggio *Tre modelli di fantastico per il secondo Novecento*, sostiene addirittura che tutto il fantastico italiano novecentesco corrisponda ad una lettura manierista dei racconti di Hoffmann e di Poe. Questo fenomeno non dev'essere inteso negativamente poiché in realtà comporta degli effetti positivi nel nostro panorama letterario, ovvero viene percepita con maggior intensità la necessità di innovare e sperimentare a tal punto che:

158 M. Tortora, *Gli anni del realismo: 1945-1963*, in *Il racconto italiano del secondo Novecento*, in *Allegoria*, 69-70, gennaio-dicembre 2014, pp. 12-24.

159 Ivi. p. 28.

160 I. Calvino, *Racconti fantastici dell'Ottocento*, in M. Barengli (a cura di), *Saggi 1945-1985. Italo Calvino*, p. 1665.

161 S. Lazzarin, *Tre modelli di fantastico per il secondo Novecento*, in *Allegoria*, 69-70, gennaio- dicembre 2014, p. 43.

il fantastico italiano del Novecento occupa, fra tutte le letterature occidentali, una posizione al tempo stesso rappresentativa e peculiare: è *rappresentativo* di quanto accade su scala europea, perché profondamente manierista al pari delle principali letterature fantastiche dell'Occidente; ma la sua traiettoria è *peculiare*, perché la letteratura fantastica italiana del Novecento è la più *manierista* di sette "sorelle" manieriste¹⁶².

A causa della percezione antiquata del genere e la conseguente spinta innovativa e sperimentale il secolo del grande fantastico italiano è proprio il Novecento. Uno degli autori chiave in tal senso è Landolfi: dopo la pubblicazione delle prime raccolte *Dialogo dei massimi sistemi* (1937), *Il Mar delle Blatte e altre storie* (1939), *La spada* (1942) e *Ombre* (1954) in cui i testi rimandano al canone "classico", l'autore incomincia a percepire i limiti del fantastico, l'obsolescenza del genere e molto probabilmente, come sostiene Luperini, anche la «progressiva disgregazione dello stesso strumento letterario¹⁶³». Tuttavia, questo movimento – che è rappresentativo di un sentire molto più generale – non ha comportato, come ci si potrebbe aspettare, la scomparsa della novellistica fantastica, ma solamente la perdita del suo carattere unitario a favore di un'articolazione in tre modelli diversi. Questa ipotesi è stata formulata da Lazzarin nel saggio sopra citato e prevede che i racconti fantastici siano suddivisi in racconti iper-, meta- e neo- fantastici.

Per quanto riguarda i racconti *iperfantastici*, essi corrispondono a quei racconti scritti nel Novecento che però sembrano essere dei perfetti racconti ottocenteschi; questi sono riconoscibili come post-classici grazie alle «tinte ironiche, nostalgiche, allegoriche o metafisiche della narrazione» e anche all'«eccesso – tematico, retorico, narrativo – che li caratterizza¹⁶⁴». In questa categoria troviamo, per esempio, il racconto *Effetti d'un sogno interrotto* (1937) di Pirandello, *Il cocchiere* (1939) di Morante, molti testi di Landolfi, di Vigolo e di Soldati e addirittura molti racconti delle *Notti difficili* (1971) di Buzzati.

I racconti *metafantastici*, invece, sono quelli che smontano il meccanismo mostrando chiaramente l'impossibilità del racconto fantastico e i suoi limiti intrinseci. Accanto a temi e strutture retoriche e narrative classiche, si trovano anche inserti

162 Ibidem.

163 R. Luperini, *Il Novecento. Apparati ideologici, ceto intellettuale, sistemi formali nella letteratura italiana contemporanea*, Torino, Loescher, 1994, vol. II, p. 479. Cit. in S. Lazzarin, *Tre modelli di fantastico per il secondo Novecento*, p. 44.

164 Ivi, p. 56.

metaletterari che tendono a soffocare il racconto; per questo motivo in tale categoria si ritrovano testi caratterizzati da finali aperti e storie interrotte. Possono essere considerati *metafantastici* racconti come *Vita dei fantasmi* (1925) di Savinio, *Storia interrotta* (in *Paura alla Scala*, 1949) e *Gli amici* (in *Il crollo della Baliverna*, 1954) di Buzzati, i testi *La paura della paura* e *Un oggetto inquietante* di Landolfi (nel *Diario perduto*, 1970) e varie racconti di *Centuria* (1979) di Manganelli.

Infine, i racconti *neofantastici* sono quelli che mettono in scena un nuovo tipo di perturbante dai caratteri propriamente novecenteschi. Lazzarin ne distingue due ulteriori sotto-tipologie: «nella prima non succede nulla e però quel nulla risulta perturbante; nella seconda, il soprannaturale si impone fin dall'incipit del racconto¹⁶⁵». Quindi, alla base del senso di angoscia provato dal lettore o c'è il sospetto che qualcosa possa accadere o un evidente evento inquietante; ciò accade in *La notte* e in *Paura alla Scala* (nell'omonima raccolta, 1949) di Buzzati, nei vari racconti delle *Storie di spettri* di Soldati, nella *Centuria* di Manganelli e negli esemplari racconti fantastici di Tabucchi I *pomeriggi del sabato* (*Il gioco del rovescio*, 1981, 1988), *Gli incanti* e *Any where out of the world* (entrambi in *Piccoli equivoci senza importanza*, 1985).

Queste diverse tipologie del fantastico non solo non si impongono sulla scena letteraria con un taglio netto, ma nemmeno corrispondono a dei compartimenti stagni; si può notare, piuttosto, verso la seconda metà del Novecento, una costante transizione verso il fantastico post-classico, ma con intensità, ricorrenza e qualità variabili¹⁶⁶. Ad ogni modo, è fuori di dubbio che tra gli anni Cinquanta e Settanta la novella fantastica continua ad essere viva e a conquistare una parte del panorama letterario italiano.

In conclusione, molto brevemente, il 1963 può essere inteso come una data simbolica per indicare uno spartiacque nel corso della narrativa italiana del Novecento. Con la pubblicazione de *La giornata di uno scrutatore* di Calvino e la nascita del Gruppo 63, «si avverte l'esigenza di ripensare e di riformulare radicalmente i fondamenti della letteratura e della narrativa¹⁶⁷». La novellistica di questo periodo, ovviamente, risente di tale clima: a partire dagli Sessanta l'evento – che aveva dato struttura e fisionomia alla novella moderna – si dissolve, scompare dal racconto sia che

165 Ivi, p. 57.

166 Ivi, p. 59.

167 M. Tortora, *Il racconto italiano del secondo Novecento*, p. 30. Per ulteriori informazioni si vedano, sempre nello stesso saggio, i paragrafi *La rivoluzione copernicana: la novella senza evento*, pp. 30-33; *Il racconto metaletterario*, pp. 34-39.

questo sia ordinario sia che sia eccezionale. Il racconto, dunque, si rivoluziona fino al punto di proporsi come un genere di scrittura nuovo e originale.

Per economia, in quest'occasione la lunga evoluzione della forma breve in Italia deve fermarsi agli anni Sessanta, ma sicuramente il percorso continua fino ai nostri giorni. A partire da quanto delineato, però, risulta chiaro che questo genere dalle radici profonde nel corso del tempo ha acquisito una vera e propria autonomia e possa essere inteso come un «continuum, come un'area in cui si confrontano diversi usi, percezioni e temperie culturali¹⁶⁸». Ed anche come un *compromesso* orlandiano, una zona di frontiera in cui, anche nello stesso periodo storico, si scontrano, convivono o si sviluppano diversi paradigmi letterari e quindi diverse tipologie di racconto. Ma bisogna fare ancora un passo in avanti per capire fino in fondo il valore sempre più crescente che assume la forma breve nel panorama letterario italiano: dopo aver profilato il passaggio dalla novella al racconto moderno come genere traumatico, non rimane che indagare il rapporto di quest'ultimo con il romanzo contemporaneo.

Il romanzo si afferma nel corso dell'Ottocento in netto contrasto con la tradizionale novella e sul loro rapporto si sono dibattuti molti studiosi, soprattutto in merito alle differenze/somiglianze tra i due tipi di racconto e al loro genere d'appartenenza. Tuttavia, i temi della novella modernista in Italia sono spesso gli stessi del romanzo coevo, ovvero la vita nella città, la malattia, la dimensione onirica, l'angoscia prodotta da una società oppressiva e burocratica, l'inefficienza, l'incapacità di diventare adulti. Quindi nel Novecento sia la novella sia il romanzo narrano la solitudine, il disorientamento e l'alienazione del soggetto, ma ciò che li contraddistingue nettamente è il diverso punto di vista sulla realtà. A questo proposito, il critico Guglielmi afferma che:

nelle sue forme epicizzanti – realistiche o naturalistiche – il romanzo tende alla raffigurazione di un mondo, di una totalità di eventi. Novella e racconto al contrario considerano per lo più solo un tratto significativo di una storia. La loro illuminazione del mondo è parziale¹⁶⁹.

168 F. Pellizzi, *Introduzione: forme del racconto*, in *Bollettino '900*, 2005, n. 1-2, <http://www3.unibo.it/boll900/numeri/2005-i/>.

169 G. Guglielmi, *La prosa italiana del Novecento II. Tra romanzo e racconto*, Torino, Piccola Biblioteca Einaudi, 1998, p. 3.

Lo scrittore di racconti non ambisce più ad esaurire tutti gli aspetti di una vicenda nella loro integrità e coerenza, bensì riporta un solo evento, un frammento della realtà poiché non è più possibile una visione globale e oggettiva del reale. «La realtà non è più un oggetto, ma un problema¹⁷⁰» e quindi non può essere conosciuta nella sua totalità, ma solamente attraverso un'angolazione sghemba, di scorcio che ne restituisce dei frammenti. Di conseguenza, a causa di questo cambiamento di paradigma storico-antropologico, la narrativa rifiuta le categorie gnoseologiche proprie del naturalismo perché:

si guarda tutto a partire dal dettaglio, dal particolare, dall'incompiuto. Il tutto ben delineato non è più una possibilità né della conoscenza, né della narrazione o dell'arte in generale. La conoscenza non pretende di esaurire il proprio oggetto. E non per nulla il frammento acquista piena autonomia e dignità artistica¹⁷¹.

Nei racconti moderno-contemporanei viene meno la linearità della *fabula* e ad una struttura circolare – che prevede un prologo, un argomento e un epilogo al cui centro c'è l'uomo con le sue esperienze – subentra una struttura rettilinea che procede per blocchi giustapposti, slegati l'un l'altro o accostati senza precisi motivi di senso. Il racconto viene così liberato dai nessi logici e cronologici, per potenziare campi analogici ed esprimere il trauma e l'assurdo del mondo. Alla causalità si sostituisce la casualità, all'*ordo naturalis* l'*ordo artificialis*: il risultato è una prosa capace di rendere le tensioni più concrete e concettuali. Inoltre, la dissoluzione della totalità implica l'incompiutezza del racconto: l'epilogo viene svuotato della sua funzione gnoseologica e rassicurante poiché il narratore non ha più spiegazioni e verità da dare rispetto alle esperienze narrate dal momento che quest'ultime non vengono più poste entro una totalità organica dotata di senso. Quindi la conclusione non è più un luogo ermeneutico integro, ma una sede aperta ad un continuo conflitto di interpretazioni¹⁷².

Andando più nel particolare, risulta centrale il problema del ruolo del narratore breve novecentesco: così come cade l'idea della totalità, cade anche l'ideale dell'onniscienza. Come sostiene Taviani, l'autore si pone ai margini del racconto e

170 Ivi, p. 4

171 Ivi, p. 21.

172 G. Taviani, *La totalità in frantumi. L'influenza del racconto sul romanzo nella "Prosa italiana del Novecento"* di Guido Guglielmi, in *Allegoria*, 29-30, X, 1998, pp. 236-238.

rinuncia a ricoprire il ruolo di *mediatore* tra i diversi punti di vista dei personaggi perché ha scoperto il «carattere dialogico della parola e della sua sostanziale alterità¹⁷³». Quindi non partecipa al flusso della storia, ma vi si oppone attraverso un distanziamento critico-negativo e si limita ad esporla. L'azione di "esporre" rimanda all'ambito dell'oralità, aperto alla discussione e alla moltiplicazione dei punti di vista: all'interno della novella intesa come «concerto discordante di voci [...] il narratore è solo un testimone di passaggio: la sua interpretazione è parziale e relativa come quella degli altri personaggi¹⁷⁴». Egli non analizza l'evento che vuole tramandare nella sua causalità, non lo spiega, ma si limita a narrare le fasi o la singola azione traumatica in cui è coinvolto il personaggio. Il testo non può più restituire una verità certa perché il narratore breve non ricopre più il ruolo di autorità giudicante del vero e del falso; non gli rimane che il dubbio e l'incertezza che sono prodotti della precaria condizione dell'«io» novecentesco solitario, smarrito, ferito e angosciato da un mondo che limita la sua libertà e condiziona il suo destino.

Per quanto riguarda il rapporto gerarchico tra racconto e romanzo, Guglielmi, afferma che:

La massima ambizione dell'Ottocento era stata quella di passare dal racconto al romanzo o, per così dire, dal dettaglio al tutto. Nel Novecento è invece il racconto ad agire sul romanzo¹⁷⁵.

Nel Novecento, dunque, a parità tematica, è stata la forma del racconto a legarsi maggiormente a questo particolare periodo storico e ad imporsi sul romanzo novecentesco influenzandone la forma. Questo movimento è stato possibile grazie ad una generale degerarchizzazione dei generi che ha favorito sia la promozione di quei generi considerati minori sia la tendenza alla sperimentazione e alla ricerca formale. Ma oltre a questo processo, la fortuna della novella, del racconto o della *short story* è dovuta al loro essere forme brevi mutevoli e duttili, da sempre soggette a ibridazioni, che si prestano naturalmente a farsi carico dei problemi di rappresentazioni del reale¹⁷⁶.

173 Ivi, p. 240.

174 Ivi, p. 241.

175 G. Guglielmi, *La prosa italiana del Novecento II. Tra romanzo e racconto*, p. 3.

176 Ivi, p. 21.

Il racconto ha uno sguardo parziale e di scorcio per definizione ed è proprio questa la prospettiva da cui guardare la letteratura e il mondo nel Novecento.

2.2 I racconti fantastici di Dino Buzzati

2.2.1 Il narratore e il trauma: sguardi «al di qua» e «al di là» del reale

Nel Novecento il racconto spesso veniva inteso come un mero esercizio in funzione di opere dal più ampio respiro. Buzzati, al contrario, prima di dedicarsi completamente ai racconti, esordisce con i romanzi *Barnabo delle montagne* (1933), *Il segreto del bosco vecchio* (1935) e il *Deserto dei Tartari* (1940), che tuttavia possono essere considerati anche dei racconti lunghi. Risulta quindi evidente come lo scrittore bellunese si trovi in maggior sintonia con una narrazione breve e trovi questa la più adatta a garantire la massima espressività del proprio fantastico.

Le nozioni di fantastico e di racconto, infatti, hanno molte cose in comune, prima tra tutte il fatto di risultare molto problematiche dal punto di vista critico; di conseguenza, la difficoltà d'analisi, la loro indefinitezza teorica, l'ibridismo e la mutevolezza che li contraddistinguono rendono il loro rapporto ancora saldo e florido. A questo punto non rimane che chiedersi che cosa abbia spinto Buzzati ad impiegare come mezzo espressivo il fantastico e come mezzo formale il racconto.

Secondo Crotti, il fantastico è uno dei generi o dei modi che si presta di più «ad assecondare le aspirazioni analitiche e gnoseologiche di chi lo pratica¹⁷⁷», e che presenta anche particolarmente congeniali e funzionali alcune strutture narrative – come quella «aperta», quella «a scalini» e quella «a quadri» – per trattare del limite tra reale e irreal. Andando più nel particolare, l'assunzione da parte di Buzzati sempre di una stessa forma compositiva può trovare due giustificazioni:

¹⁷⁷ I. Crotti, *Dino Buzzati*, p. 5.

la prima si riallaccia ad una discendenza in senso culturale: Buzzati ha sempre confessato di essere stato un assiduo lettore di uno dei maggiori «costruttori» di racconti fantastici, E. A. Poe; la seconda trova le proprie giustificazioni all'interno di regole strutturali del racconto stesso; quest'ultimo si presta, infatti, nella sua brevità, ad accentrare, a svolgere e a risolvere i temi narrativi in uno spazio concentrato e a far scattare «le molle» della rappresentazione con una efficacia che è indirettamente proporzionale a tale spazio¹⁷⁸.

La brevità, infatti, è un espediente narrativo fondamentale dal momento che uno spazio limitato è più funzionale ad accumulare e mantenere viva la tensione suscitata dagli eventi soprannaturali, e quindi a generare un effetto perturbante sul lettore.

Non bisogna poi dimenticare che molti dei racconti dell'autore bellunese – proprio come avveniva per quelli degli Scapigliati – sono stati pubblicati prima sulle pagine dei giornali e poi sono stati riuniti in delle raccolte. Questi testi tendono a riallacciarsi all'elzeviro con cui hanno in comune sia la brevità compositiva sia una certa propensione «evasiva» poiché il lettore del periodico e del quotidiano trovava nei racconti «una piacevole sosta letteraria “da consumarsi” in tutto riposo, godendo delle “acrobazie” fantastiche dell'autore¹⁷⁹». Quindi, la forma breve sembra accomunarsi spontaneamente alla penna di Buzzati per via del suo innato talento e per la sua lunga carriera giornalistica. Per di più, proprio grazie al rapporto con uno strumento di enorme capacità divulgativa, l'autore bellunese riesce finalmente a trovare un pubblico di appassionati lettori che gli garantiranno un grandissimo successo – cosa che invece non era potuta accadere con i romanzi¹⁸⁰.

Per quanto riguarda i fini gnoseologici garantiti dal genere o dal modo fantastico, nei racconti fantastici di Buzzati è possibile rintracciare una sua «visione del mondo» strettamente novecentesca che rimane pressoché identica in tutto il percorso narrativo. Infatti, la conoscenza del reale da parte dello scrittore è strettamente legata alla scelta della forma compositiva, e ciò permette di affermare – coerentemente con quanto sostenuto nei paragrafi precedenti – che Buzzati impieghi il racconto fantastico come forma del trauma e della crisi.

La realtà percepita da Buzzati è la stessa da lui rappresentata: è una realtà in cui è già avvenuto un trauma e se ne possono solo constatare gli effetti. Di conseguenza,

178 Ivi, p. 39.

179 Ivi, p. 40.

180 Ibidem.

tutti i racconti «articolarono, in modi diversi, *uno stesso problema*: grazie all'intreccio fondato sulla crisi, [essi] tematizzano i confini dei sistemi sociali, psichici e narrativi¹⁸¹». Riprendendo sempre le parole di Gailus, si può affermare che nel mondo buzzatiano un corpo estraneo – considerato un nemico, una minaccia – è diventato parte integrante del consueto e del familiare e che lo spazio del racconto coincide proprio con lo spazio della crisi del sistema. Questo nemico consiste nella scienza, nell'industria e nel puro razionalità che sotto le mentite spoglie del «progresso» – ma il “nuovo” è veramente un balzo in avanti? – annientano una parte del sistema, ovvero la componente irrazionale e fantastica. Il carattere distintivo del “nuovo” consiste nell'assenza di senso e il conflitto che ne deriva si ripercuote in un primo momento a livello sociale, per poi degenerare in una più profonda crisi psichica. Infatti, negli individui il trauma viene interiorizzato dal sistema psichico e vi rimane per distruggerlo dall'interno.

Buzzati ha scoperto questo processo e ha constatato che le persone diventano sempre più passive di fronte alle forze irrazionali presenti nella quotidianità, a tal punto da rimuovere le paure che queste generano; ma le angosce non scompaiono, continuano a intimorire gli individui che non sono più capaci di decifrarle. Segue che:

l'incapacità di attribuire significato al trauma dell'invasione innesca un'impotenza panica che si sfoga verso l'estero come voglia irresistibile di far dispiacere gli altri, lacerando la rete simbolica che teneva unita la società¹⁸².

L'uomo sfoga le sue emozioni represses verso l'esterno, agendo in modo malevolo sugli altri uomini e soprattutto sugli animali. Egli trova giustificazione alle proprie azioni violente nel fatto di aver messo a tacere quella parte del sistema costituita da credenze metafisiche perché così vuole la nuova società del progresso. Si crede superiore e invincibile e invece ha perso un'importantissima parte di sé, ovvero quella parte irrazionale e mistica che costituiva da connettivo sociale e di cui gli animali in un certo senso sono ancora i rappresentanti.

I racconti buzzatiani mettono in scena questo dramma moderno: si fanno carico della problematicità del reale novecentesco e assumono la forma di una denuncia raccontando il «limite». Proprio di fronte alla realtà, come scrittore di racconti

¹⁸¹ A. Gailus, *La novella tedesca dell'Ottocento*, p. 506.

¹⁸² Ivi, p. 509.

fantastici, Buzzati assume un particolare atteggiamento. Maria Corti sostiene che l'autore bellunese dia vita ad un mondo cartaceo in cui non dominano le leggi del reale, bensì le «incarnazioni del fantastico» le quali vengono trattate realisticamente. Inoltre, per definizione, ogni autore crea una «realtà seconda» che tanto più si fa distante da una riproduzione diretta del reale tanto più «lo avvicina al senso vero del reale stesso¹⁸³». In Buzzati questa seconda realtà misteriosa e fantastica non si produce ad un primo livello di lettura, dove la realtà descritta con una lingua media sembra quella normale, ma ad un secondo livello ed «è qui che il reale è ricreato attraverso segnali misteriosi di una drammaticità insita in esso¹⁸⁴». La studiosa definisce questo tipo realismo come magico, anche se a mio parere sarebbe meglio l'aggettivo «fantastico».

Fatto sta che il realismo buzzatiano permette di illuminare il reale di nuova luce e di mutarne la grammatica dello sguardo. Di conseguenza, i racconti, proprio per il loro sondare una verità più profonda e il loro raccontare il trauma, assumono una «funzione pragmatico-terapeutica», ovvero neutralizzano il trauma stesso. Questo processo è possibile perché la crisi viene spostata dal piano storico e politico al piano delle vicende quotidiane e familiari vicine ai lettori, arrivando così ad assumere una forma verosimile. Paradossalmente, dunque, il racconto del trauma diventa un «rimedio omeopatico» e la guarigione è possibile se l'individuo è capace di cogliere i segnali e interpretare il sottile messaggio trasmesso tra le righe. Nel momento in cui egli comprende di esser stato una vittima della crisi e di aver vissuto inconsapevolmente gli effetti del trauma, può reagire e pacificarsi con la realtà attraverso l'accettazione del fantastico e del misterioso – elementi che naturalmente fanno parte dell'immaginario dell'uomo¹⁸⁵. L'instabilità non dura in eterno per cui questo aspetto «conferisce alla crisi la struttura di un *progresso con un termine ben visibile*¹⁸⁶».

Infatti, per quanto riguarda i contenuti e le strutture della forma breve, i racconti buzzatiani, in modo simile alla novella modernista, narrano un evento isolato, ben definito che viene estrapolato dal tempo e che risente dell'imprevedibilità e dell'eccezionalità del fantastico nella vita quotidiana. La lunghezza breve del racconto, poi, dipende proprio dalla logica della crisi, la cui forza impetuosa non può né dipanarsi

183 M. Corti, *Reale e realismi*, in A. Asor Rosa (a cura di), *Letteratura italiana del novecento: bilancio di un secolo*, Torino, Einaudi, 2000, pp. 412-413.

184 Ivi, p. 417.

185 A. Gailus, *La novella tedesca dell'Ottocento*, p. 511.

186 Ivi, p. 515. Corsivo dell'autore.

in pochissime righe né trascinarsi per pagine e pagine. Infine, come sostiene Gailus, il momento culminante della struttura temporale della crisi consiste nella morte, tema che come sappiamo è centrale nella narrativa dello scrittore bellunese.

In conclusione, la funzione terapeutica della parola nell'epoca del «soggetto opaco a se stesso» può essere paragonata alla teoria freudiana del transfert: il fantastico e l'irrazionale permettono di dare vita ad una nuova struttura psichica nel soggetto, la quale gli permette di amare il «punto cieco» invece di reprimerlo. Secondo Ioli, «la salvezza sta forse dunque nella scrittura, che pur nella sua inadeguatezza, può assumere una funzione sociale nel senso più alto del termine¹⁸⁷» e parlare della storia dell'autore e di quella di tutti gli uomini. I racconti fantastici buzzatiani sono allo stesso tempo narrazioni del trauma e il più alto momento della verità: il lettore scopre che il vero nemico non è solamente quel mondo esterno che incarna un sistema di disvalori, ma è lui ad essere nemico di sé stesso. Il conflitto che viene riportato sulla carta corrisponde anche alla lotta che vive interiormente e questa può concludersi soltanto se egli scopre il vero valore della sua esistenza. Il soggetto buzzatiano è in frantumi e deve riconquistare la sua interezza proprio come accade all'uomo novecentesco.

Inoltre, l'impiego della forma breve non va attribuita solo a motivi personali dello scrittore dal momento che, come mette in rilievo Lazzarin, la brevità del racconto permette a Buzzati di applicare anche una maggior varietà di soluzioni formali e di continuare a sperimentare passando da un racconto all'altro¹⁸⁸. Quindi, il rapporto tra misura e struttura della narrazione è strettamente legato a quello tra stile e lingua.

Lo stile di Buzzati può essere definito realistico-fantastico e prende vita attraverso un linguaggio semplice, di stampo cronachistico. Per di più, dato che il suo fantastico può essere classificato come astratto e non spettacolare si può affermare che il fantastico buzzatiano consista tutto nel linguaggio¹⁸⁹.

A mio parere, due sono gli aspetti principali che possono essere chiamati in causa a sostegno di questa ipotesi: il primo riguarda il concetto di verosimiglianza che

187 G. Ioli, *Parola di Buzzati*, in N. Giannetto (a cura di), *Il pianeta Buzzati. Atti del Convegno Internazionale*, p. 280.

188 S. Lazzarin, *Tra retorica e semantica. Costanti accomulativo-evocative della prosa buzzatiana*, in *Studi buzzatiani*, 1998, 3, p. 28. Questo saggio è centrale per risalire ad ulteriori informazioni sullo stile di Dino Buzzati e lo si può leggere per intero alle pp. 27-51.

189 M. Farnetti, *Scritture del fantastico*, in A. Asor Rosa (a cura di), *Letteratura italiana del novecento: bilancio di un secolo*, p. 405. In questo passaggio faccio riferimento anche alla suddivisione del fantastico ideata da Calvino di cui ho già parlato a p. 13.

investe i fatti strani e misteriosi, i quali devono sempre essere creduti ed essere considerati veri; il secondo concerne il narratore, che non deve mai risultare un pazzo o un bugiardo. Egli:

deve comportarsi come uno storiografo, cioè deve autenticare il fatto insolito producendo un racconto credibile e verosimile. Per questo motivo il «il paradigma di realtà» non si può dissociare dal principio di irrealtà¹⁹⁰.

Buzzati, per dare credibilità agli eventi soprannaturali e per parlare della morte, del tempo e dell'angoscia del quotidiano, ha inventato un nuovo e originario lessico mimetico, con lo scopo di rendere il mistero oggettivo, credibile e significativo. Il narratore fantastico, poi, per definizione si trova sempre davanti al limite tra realtà e irrealtà e quindi ad un blocco conoscitivo: sono proprio queste difficoltà a rendere la scrittura il mezzo più adatto per dire l'indicibile e il racconto il luogo del verosimile e della polisemia. Per questi motivi non si può affermare che nei racconti buzzatiani manchi lo sperimentalismo linguistico.

Come sostiene Debenedetti nel suo saggio su Buzzati, per l'autore bellunese «il mondo esterno esiste, ma a patto che sia anche un indizio [...] di qualcos'altro da ciò che è». Quindi il fantastico acquista valore solo se il reale e il quotidiano emanano «un magnetismo di apparizioni¹⁹¹» attraverso l'accostamento di frasi aderenti alle regole della comunicazione abituale. Ne deriva che «saranno le trame dei racconti a riorganizzare [...] quelle apparenze in un contesto nuovo, dotato di un preoccupante (spesso sornione) potere provocatorio¹⁹²». Questo sperimentalismo, dunque, non punta alla rottura e alla messa in discussione della tradizione, ma volge a favore dell'impiego di frasi e parole semplice le quali, dietro ad una apparente univocità, nascondono invece una profonda plurisemanticità.

Per quanto riguarda le parole, Crotti le definisce parole-simbolo, ovvero parole comprensibili a tutti che vengono caricate, attraverso un procedimento traspositivo di stampo freudiano, di un messaggio ulteriore rispetto a quello strettamente lessicale¹⁹³.

190 M. H. Caspar, «La moglie con le ali», in N. Giannetto (a cura di), *Il pianeta Buzzati. Atti del Convegno Internazionale*, p. 227.

191 G. Debenedetti, *Buzzati e gli sguardi del «Di qua»*, in F. Contorbis (a cura di), *Saggi 1922-1966*, Milano, Mondadori, 1982, p. 338.

192 Ibidem.

193 I. Crotti, *Dino Buzzati*, p.10

Scendendo nei particolari, Buzzati mette in campo molte tecniche narrative che sigillano il tema nella forma, primo tra tutti l'impiego di un nucleo tematico esistenziale banale e del quotidiano, ma ricco di un significato più profondo che si accumula nei sottintesi e nelle argute suggestioni. Poi troviamo anche i riferimenti autobiografici, la suspense, le allusioni, le evocazioni, i finali non conclusi o i finali sorprendenti, l'impiego di superlativi per dilatare i sensi, la ripetizione, la tecnica dell'insistenza, la sinestesia, l'iperbole, la negazione, il lirismo o la letterizzazione, l'effetto di distanza, l'uso di un ampio vocabolario del mistero, l'ironia, l'uso del condizionale per sfiorare un'impressione, la climax, lo straniamento, l'umorismo, l'accumulazione elencatrice, il simbolismo più o meno alluso e l'elenco potrebbe continuare ancora e non apparire mai esaustivo¹⁹⁴.

Tuttavia, più che la quantità di elementi narrativi, semantici, retorici è la qualità che deve attirare l'attenzione: si può parlare di un vero e proprio programma fisso o di uno stile ridondante la cui ricorrenza spesso riduce il valore dei racconti a discapito dell'originalità e della complessità dell'intreccio. Ma sicuramente il fascino della narrativa di Buzzati non va cercato nella continua presentazione di novità narrative – che tuttavia dimostrano sempre una buona tenuta – bensì nel ritmo narrativo incalzante, nell'ansioso presentimento di eventi fatali e nell'atmosfera ricca di mistero che riesce a costruire con quegli elementi. L'autore bellunese, quindi, può essere considerato «un artigiano, che conosce gli strumenti del proprio lavoro e se ne serve con compiacimento appassionato per ottenere un meccanismo ben funzionante¹⁹⁵».

Inoltre, l'ossessione nel ripetere può anche essere intesa una modalità volta a dar vita ad un certo ritmo con cui scandire le ansie e i traumi esistenziali, arrivando a recuperare la tradizione orale della scrittura. In questo senso, le raccolte di Buzzati hanno una valenza storica e sociale e possono essere considerate dei prontuari di sopravvivenza nel mondo novecentesco grigio e angoscioso, alla stregua di quelli medievali. Segue che il narratore diventa il saggio che ha compreso il segreto della vita, ma questo non può essere svelato direttamente a tutti i lettori: attraverso una continua oscillazione della narrazione tra verosimile e inverosimile, solamente chi ha occhi e

194 E. Kanduth, *L'arte della novella in Buzzati*, in N. Giannetto (a cura di), *Il pianeta Buzzati. Atti del Convegno Internazionale*, p. 177-187.

195 C. Gaiba, *La porta socchiusa. Il realismo di Dino Buzzati*, in *Intersezioni*, n. 2, 2001, p.337.

cuore adatti può superare la barriera del linguaggio realistico-fantastico e comprendere appieno la verità.

In generale e in conclusione, l'autore bellunese presenta sempre delle situazioni che costeggiano il magico e l'ineffabile e dove manca questo mordente lo aggiunge attraverso le infinite possibilità del linguaggio, le quali danno vita, entro una forma narrativa breve, alla poetica stessa di Buzzati. In questo senso, la scrittura e la forma del racconto sono gli strumenti che egli piega alle proprie esigenze del narrare.

2.2.2 Storie già note: un mito moderno

Il concetto di ripetitività non investe solo elementi retorici e linguistici, ma anche le trame narrative buzzatiane. Spesso, infatti, leggendo un racconto dell'autore bellunese si avverte la sensazione di aver già sentito una storia simile oppure si riconoscono i temi fondanti, ma come sostiene Savelli, «non sono questi a dare l'effetto di “già noto”¹⁹⁶». Ciò non significa disconoscere l'originalità dei testi né ridurre l'ispirazione buzzatiana al confronto con modelli e fonti. Si tratta, piuttosto, di rintracciare il carattere e la fisionomia della testualità buzzatiana e anche “luoghi comuni”, ovvero aspetti dell'immaginario collettivo novecentesco, storie dal carattere antropologico e comportamenti riconosciuti come comuni all'interno del consorzio umano.

Uno degli atteggiamenti tipici dell'essere umano troppo orgoglioso è sicuramente il «non prendere atto delle cose», il non voler accettare la degradazione del mondo per non veder intaccare anche la propria dignità, soprattutto di fronte ad una situazione di pericolo¹⁹⁷. Questo è quello che accade, per esempio, nel racconto *Eppur battono alla porta*, presente nella raccolta *Sette messaggeri*, e poi inserito anche nei *Sessanta racconti*. In breve, la vicenda tratta gli ultimi istanti di vita della famiglia Gron, la quale abita in una antica dimora vicino ad un fiume. Una sera, a causa di un nubifragio, la casa rischia di essere spazzata via, ma la signora Gron rifiuta di prendere

196 G. Savelli, *Il mito dell'assenza. Tredici copioni per cinquanta racconti di Buzzati*, in *Cahiers Buzzati*, 1991, 8, p. 247.

197 Ivi, pp. 249-252.

atto della grave situazione, con la convinzione che decoro e dignità possano sconfiggere le forze delle cose. Ovviamente ciò non accade e qualcuno bussa alla porta, forse per annunciare l'arrivo della fine. Sotto la metafora troviamo un atteggiamento che da un lato può essere considerato universale, dall'altro può essere ritenuto tipico di quella borghesia della prima metà del Novecento, secondo cui l'importanza dell'immagine e l'ideale di dignità vengono prima di qualsiasi cosa.

Questo aspetto può poi degenerare nella «prigionia volontaria» se la buona educazione diventa nevrosi¹⁹⁸. Infatti, per evitare di perdere il decoro, i personaggi si nascondono, si autoimpongono l'isolamento o trovano un impedimento ragionevole per rimanere rinchiusi in un posto sicuro. Ciò avviene nel famosissimo racconto *Paura alla Scala*, dalla raccolta omonima, in cui la crème de la crème della borghesia milanese, per la paura infondata di una rivoluzione dei Morzi (ovvero un colpo di Stato dei comunisti) si barricata nel teatro. Anche qui troviamo la borghesia come protagonista, ma la situazione è diversa perché l'evento che comporta un impedimento non è concreto: pur di non parlare della situazione politica contemporanea in modo chiaro e diretto, vengono tagliati i ponti con l'esterno e si aspetta che la fobia per il pericolo passi.

Un'altra trama legata al periodo storico novecentesco riguarda il tema delle «proibizioni»¹⁹⁹. Esemplare è il racconto *La parola proibita* (da *Sessanta racconti*) in cui il protagonista, trasferitosi da poco in città, non sa qual è la parola su cui pende la censura. Egli allora, per svelare l'arcano, decide di pubblicare un discorso avuto con un amico in merito al divieto e in cui verosimilmente è contenuta anche la parola proibita. Il discorso corrisponde al racconto stesso e verso la fine si scopre che il tipografo lascerà degli spazi bianchi nel caso in cui compaia la parola proibita. Questo espediente e il contesto in cui essa viene pronunciata permette ai lettori di intuire che la parola è "libertà". Infatti, il divieto viene identificato nella censura imposta dai totalitarismi novecenteschi, nella repressione dei diritti degli individui e nella volontà di controllo della massa. Un altro tipo di totalitarismo è quello che assume le forme del progresso industriale e nel racconto *Era proibito*, sempre presente nei *Sessanta racconti*, è la poesia ad essere bandita a favore della produttività, ovvero «la sola cosa che veramente conti, e davvero non si riesce a concepire come per millenni l'umanità abbia ignorato

198 Ivi, pp. 252-255.

199 Ivi, pp. 255-258.

questa verità fondamentale²⁰⁰». Il progresso scientifico e la supremazia del raziocinio perseguitano ed uccidono ingiustamente anche gli animali fantastici, e quindi la fantasia e il soprannaturale, come avviene nei racconti *L'uccisione del drago* (in *I sette messaggeri*) e *Il Babau* (in *Le notti difficili*).

Si può constatare, infatti, che uno dei copioni centrali nella narrativa buzzatiana è proprio quello della «persecuzione di animali»²⁰¹. Quelli di cui parla lo scrittore bellunese sono per lo più animali comuni, o fantastici e misteriosi, talvolta anche anomali, e tutti vengono perseguitati non perché recano danno a qualcuno, bensì per il fatto stesso di appartenere ad un'altra categoria di essere vivente rispetto a quella umana. Come avviene negli ultimi due racconti citati poc'anzi, gli animali sono spesso allegorici ed evocano quella dimensione irrazionale che l'uomo vuole sopprimere con violenza e gratuita malvagità. In questo senso, un altro racconto esemplare è *Vecchio facocero* (da *I sette messaggeri*): il facocero, considerato il pronipote dei draghi, viene ucciso durante una battuta di caccia, simile ad una vera persecuzione, dietro alla quale si cela «un rapporto di predatore e preda pervertito dallo strapotere umano e dalla gratuità della sua azione²⁰²». La violenza può anche essere frutto della sua curiosità umana verso la natura e le sue reazioni di fronte ad un gesto ignobile che sovverte l'ordine delle cose. Questa situazione prende vita ne *I reziarii* (da *Il crollo della Baliverna*, e poi in *Sessanta racconti*), in cui un monsignore, uomo all'apparenza benevolo e lontano da ogni volontà di prevaricazione, durante una passeggiata rimane incuriosito dalla presenza di due ragni. In seguito a questo interesse, ne prende uno e lo getta più volte nella ragnatela dell'altro, condannando il primo ad una morte violenta. Questa storia dimostra quindi che la malvagità è una componente intrinseca alla natura dell'uomo e non dipende dalla sua indole.

Buzzati indaga anche uno dei risvolti di queste morti ingiustificabili, ovvero il rapporto che intercorre tra «atto e colpa»²⁰³. Lo spasmo violento dell'uomo che si ripercuote verso un altro essere vivente o verso un altro essere umano può essere inteso come un riflesso della volontà inconsapevole di sopprimere una parte di sé. La violenza è il risultato del trauma, o meglio, della nevrosi che scaturisce da quel trauma di cui non

200 D. Buzzati, *Sessanta racconti*, Milano, Mondadori, 2016, p. 362.

201 G. Savelli, *Il mito dell'assenza. Tredici copioni per cinquanta racconti di Buzzati*, p. 261-267.

202 Ivi, p. 263.

203 Ivi, pp. 267-269.

ha piena consapevolezza. In altri racconti, invece, è la sola intuizione della colpa a indurre l'uomo a fare i conti con la propria coscienza, come avviene nel famosissimo racconto *Il crollo della Baliverna* della omonima raccolta. Il protagonista, infatti, fino alla fine della breve vicenda è ossessionato dalla possibilità che la sua innocente arrampicata sia la causa principale del crollo dell'edificio, ma rifiuta di definirla come una colpa. Questo paradosso conferma il principio dell'arbitrarietà della colpa e la presenza di un meccanismo fatale che lo vuole «incolpevolmente colpevole²⁰⁴». Infine, questo processo in molti dei racconti buzzatiani non si compie nemmeno perché il protagonista subisce direttamente le conseguenze dei suoi gesti, espiando la colpa con la morte.

Una trama più universale che abbraccia tutte quelle precedenti è legata alla rappresentazione della «degradazione inarrestabile», il cui paradigma è il percorso che conduce alla morte²⁰⁵. Esempio a questo proposito è un altro dei più famosi racconti di Buzzati, ovvero *Sette piani* (da *I sette messaggeri*), che vede come protagonista Giuseppe Corti e il suo ricovero in un sanatorio per un lieve malessere. Questa casa di cura è suddivisa in sette piani, uno per ogni categoria di malati, in cui il settimo è dedicato a chi ha sintomi lievi e il primo a chi è ad un passo dalla fine. Inizialmente Corti viene ricoverato al settimo piano, ma velocemente e per circostanze non sempre ben chiare, viene fatto passare da un piano all'altro, in un continuo scendere di chiaro stampo infernale, fino a raggiungere il primo piano dove capisce che sta per morire. È chiaro quindi che l'uomo è inesorabilmente destinato alla morte in circostanze dettate dal destino e dal caso, dai quali non può in alcun modo sottrarsi.

Strettamente legato alla vicenda del racconto appena trattato, è il copione della «vita come viaggio breve» e quasi inconsistente²⁰⁶. In *Direttissimo* (da *Sessanta racconti*) la vita del protagonista assume la metafora del viaggio in treno – quindi un viaggio orizzontale e non più verticale – verso una meta che non si può né pronunciare né scrivere. Eppure l'ansia di arrivare il più velocemente possibile pervade l'anonimo personaggio e la sua vita si consuma tra una stazione e l'altra, dove ha appuntamento con le persone più importanti della vita come la madre e la compagna. Tuttavia, egli rinuncia alle persone amate e fugge dai luoghi pur di raggiungere l'ultima stazione, la

204 Ivi, p. 269.

205 Ivi, pp. 273-276.

206 Ivi, pp. 279-282.

morte. A questo punto si può dire, riprendendo Heidegger, che l'uomo contemporaneo vive per la morte e più allontana le cose importanti della propria vita – che in realtà non sono “cose” – e si lascia sopraffare dalle incombenze lavorative, più la sua vita gli scivola tra le mani.

Buzzati, poi, ci insegna anche che una vita può consumarsi in «attesa di un evento»²⁰⁷. I temi dell'attesa e del tempo che passa raggiungono la sua manifestazione apicale ne *Il deserto dei Tartari*, ma è ravvisabile anche in molti dei racconti, come per esempio in *Le mura di Anagoor* (da *In quel preciso momento*). Se nel romanzo è Drogo che dall'interno della fortezza Bastiani attende l'arrivo di una popolazione nemica, nel racconto è chi proviene dal deserto a trovarsi di fronte alle mura di una città-fortezza, in attesa che una porta si apra. Infatti, tra i pellegrini gira la voce che prima o poi qualcuna delle molte porte possa spalancarsi per accoglierli e che qualcuno sia effettivamente riuscito ad entrare, anche non si sa di preciso quando. Tuttavia, la speranza che ciò avvenga veramente è viva in tutti coloro che aspettano. Come si è già fatto notare, anche nel racconto *Paura alla Scala* è presente l'attesa, la quale è legata sia all'arrivo dei Morzi – di cui non c'è effettivamente certezza – sia al loro ritiro nel caso in cui la rivoluzione non sia andata a buon fine. Facendo riferimento a questi due racconti, si può constatare la variazione di uno stesso tema: nel primo caso ad attendere è chi è fuori, mentre nell'altro è chi è dentro.

Infine, l'evento può anche verificarsi, ma assume le forme di un «evento catastrofico» non conoscibile²⁰⁸. In alcuni racconti, come in *Qualcosa era successo* (in *Il crollo della Baliverna*) il protagonista, osservando fuori dal finestrino del treno, comprende che è avvenuto un fatto pericoloso dalle reazioni delle persone, dalle loro urla e dai loro gesti, che tuttavia non permettono di comprendere realmente cos'è accaduto. L'evento sinistro viene solo percepito, rimane un “qualcosa” di non definibile. In *All'idrogeno*, sempre nella stessa raccolta, il protagonista conosce l'oggetto che può scatenare addirittura un evento apocalittico poiché al proprio domicilio gli è stata recapitata, esclusivamente per lui, una bomba atomica. Ma scoppierà? È davvero giunta la fine? Il protagonista, di fronte alla gioia dei condomini che pensano di averla scampata, prende atto dell'inesorabilità del destino e ritorna in casa, in attesa.

207 Ivi, pp. 285-288.

208 Per un approfondimento sulla struttura del racconto catastrofico buzzatiano si consulti S. Lazzarin, *Modelli e struttura del racconto catastrofico-apocalittico in Buzzati*, in *Italianistica*, 2006, 35, n.1, pp. 105-124.

In conclusione, come sostiene Savelli, tutti questi copioni hanno un unico comune denominatore, ovvero quello dell'assenza; infatti:

ciò lega in molteplici fili tutte queste storie è il riferirsi ancora tutte a qualcos'altro – ma questa volta irrimediabilmente inafferrabile. Un senso, una soluzione, uno scioglimento, una presenza che colmi la necessità della storia, che renda la storia stessa superflua e impossibile²⁰⁹.

I protagonisti dei racconti buzzatiani si confrontano continuamente con il vuoto, con l'assenza di certezze, con la fine, con l'attesa, e sono proprio questi elementi ad essere elevati a coprotagonisti poiché agiscono sul «limite» influenzando le vicende degli esseri umani. L'assenza diventa presenza poiché genera un effetto perturbante che si percepisce anche al di fuori della storia stessa, e per di più Buzzati la ripropone in infinite versioni, tutte simili eppure differenti secondo il già noto e tipico carattere ripetitivo.

Inoltre, Savelli sostiene anche che l'assenza sia un mito tipicamente moderno se si considera per “mito” un archetipo atemporale oppure «una formazione di lunga durata che accompagna le modificazioni degli atteggiamenti degli uomini verso se stessi e il mondo²¹⁰». L'uomo moderno vive in una nuova condizione storica e questo mito si fonda proprio su quella sua peculiare attitudine a discorrere di una mancanza, di morti simboliche, di una crisi, di una perdita. Quindi, ciò che lega l'un l'altro ogni racconto è il repertorio di miti che sgorga dalla penna di Buzzati, repertorio che li collega anche a tante opere europee (basti pensare a quelle di Beckett) dal momento che esso rimanda all'immaginario novecentesco e all'inconscio culturale e collettivo. Buzzati è un inventore di miti moderni e grazie a queste componenti comuni all'umanità intera, al contesto quotidiano in cui sono ambientati i racconti e ad linguaggio accessibile, il lettore non viene esonerato dal discorso, bensì viene invitato a risvegliarsi, ad andare oltre al primo livello di lettura e a partecipare alla costruzione di senso per colmarne i vuoti.

209 G. Savelli, *Il mito dell'assenza. Tredici copioni per cinquanta racconti di Buzzati*, p. 290.
210 Ibidem.

2.2.3 Il luogo e il tempo del trauma

I luoghi principali in cui si svolgono le vicende dei racconti buzzatiani sono la montagna, la città e il deserto. Come si è già potuto constatare per molti altri elementi, anche in questo caso ad essere rappresentati ripetitivamente e con insistenza sono sempre gli stessi luoghi, i quali tuttavia possono assumere valenze diverse in base al contesto o possono presentare molteplici sfaccettature e funzioni all'interno di una stessa sequenza narrativa. Giannetto, infatti, sostiene che il mondo di Buzzati, sia per quanto riguarda i modi della rappresentazione sia nelle simbologie, non risulti statico ed ossessivo, bensì più contraddittorio²¹¹. In qualsiasi caso, gli elementi ambientali e paesaggistici hanno sempre un notevole rilievo nei racconti e possono assumere le forme di un paesaggio-stato d'animo oppure diventare loro stessi degli interlocutori attivi e dei protagonisti. In Buzzati il procedimento simbolico e di astrazione si basa «sull'evocare realtà interiori, soggettive, traducendole in emblemi significativi, dotati di un alto grado di rappresentatività concreta²¹²». Secondo Crotti, le direzioni intraprese sono quelle dall'interno all'esterno e dall'astratto al concreto, ma anche dal mondo irrazionale al mondo logico passando per il piano linguistico.

La montagna è sicuramente il luogo materiale e simbolico d'eccellenza nella narrativa buzzatiana, e anche quello più amato e vissuto da Buzzati stesso tant'è che può essere considerato un vero e proprio riferimento biografico relativo al periodo dell'infanzia e alla geografia familiare delle Dolomiti d'area bellunese. A livello retorico, l'autore attraverso delle metafore tende ad avvicinare le montagne alle imponenti cattedrali gotiche, ma non mancano le occasioni in cui l'ambiente alpino risulti piuttosto ostile e desolato, popolato da frane e da pareti rocciose aguzze e dirupate. In particolare, la frana in Buzzati è simbolo dell'evento fortuito e improvviso, della catastrofe senza appello e senza spiegazione che irrompe a sconvolgere ritmi di vita e relazioni interpersonali²¹³.

Come mette in evidenza Giannetto, il vocabolario che supporta questo tipo di rappresentazione è molto ricco e coinvolge sia termini appartenenti al gergo degli

211 N. Giannetto, *Il sudario delle caligini. Significati e fortune dell'opera buzzatiana*, p. 12. Per leggere alcune considerazioni di Buzzati sulle montagne si veda Y. Panafieu, *Dino Buzzati: un autoritratto*, pp. 52-56.

212 I. Crotti, *Dino Buzzati*, p. 33.

213 N. Giannetto, *Lettura de «Il re a Horm-el-hagar» di Dino Buzzati*, in F. Bruni (a cura di), *«Leggiadre donne...». Novella e racconto breve in Italia*, Venezia, Marsilio, 2000, p. 252.

alpinisti quali, per esempio, «canale», «guglia», «terrazzino», sia altri di carattere generale come «cresta», «parete», «rupe» e «vallone». La forza visuale di questi termini viene amplificata da Buzzati con l'uso di aggettivi dell'area semantica dei colori (nero, bianco e biancastro, giallo e giallastro, rosso...) o all'area semantica delle percezioni legate al senso del tatto (marcio, gelido, aguzzo, nudo...). Fondamentale, infine, è anche il riferimento alle forme che assumono le montagne: «a cono», «a panettone», «pencolanti baldacchini», «creste nude accavallantisi nel cielo» ecc. a sottolineare come l'autore tenda a visualizzare l'oggetto della sua descrizione affiancando alle parole gli elementi della pittura e del disegno²¹⁴.

In molti racconti, poi, il passaggio dal piano descrittivo degli aspetti fisici a quello dei sentimenti e dei valori simbolici avviene di frequente e con una maggior prevalenza di questo secondo piano. Il quadro si complica soprattutto se l'immagine della montagna risulta ambigua, per cui da un lato ispira paura e timori, mentre dall'altro desiderio e fascino, o se richiama le favole, le fantasie, le radici e i sogni di Buzzati bambino. Essa può quindi rappresentare una conquista o un ostacolo e «riassumere in sé il bello e il buono della vita, quale simbolo di purezza, libertà, poesia, oppure significare solitudine, immobilità, morte, impassibile indifferenza²¹⁵».

Anche la città diventa un luogo ricco di funzioni, di contraddizioni e di ambivalenze semantiche, ma essa si pone in netta opposizione rispetto alla montagna. Dietro a questo contrasto si può ricavare un altro passaggio biografico dell'autore legato al distacco dalle amate montagne venete per la grigia e triste Milano alla fine dell'estate. La città infatti viene rappresentata come un mostro di cemento che distrugge ogni elemento naturale e ogni slancio poetico, un inferno moderno che inghiotte e aliena, e in cui dominano l'ipocrisia, la menzogna e l'egoismo. La città buzzatiana è un vero e proprio simbolo di degrado e di perdizione, ma non viene raffigurata secondo questa modalità in tutti i racconti: è possibile trovare anche delle descrizioni positive in cui viene ravvicinata ad una selva fantasmagorica di comignoli e di palazzi protesi verso il cielo, o ad un labirinto di vicoli e anditi misteriosi²¹⁶.

Per quanto riguarda il deserto, anch'esso è un luogo biografico: Buzzati lo aveva visto durante i suoi viaggi in Africa come inviato del «Corriere della Sera» e vi aveva

214 N. Giannetto, *Il sudario delle caligini. Significati e fortune dell'opera buzzatiana*, pp. 159-161.

215 Ivi, p. 14.

216 Ivi, pp. 15-16.

intravisto una grande potenza spirituale. Dal punto di vista fisico, lo scrittore descrive il deserto come un insieme di coni di terra, di piccole frane, creste e lande su cui aleggiano nebbie e fumi di caligine, oppure come una distesa di polvere su cui riverbera alto in cielo il sole. Il deserto è simbolo dell'ignoto e dell'attesa infinita perché ogni elemento che si staglia al piatto orizzonte è lontano e impossibile da conoscere nell'immediato. Esso assume delle dimensioni insolite e quindi acquista valore per chi prova un'ansia di conoscenza, suscitando in lui la gioia di un possibile cambiamento. Ma prima vengono la solitudine, l'immobilità, la paura e il timore, mentre in altre situazioni prevale un sentimento di benessere e di felicità dato dalla mancanza di fretta e di ansie²¹⁷. Secondo Buzzati, l'uomo ha «meno importanza nel mondo di fronte a questa grandezza della natura, anzi, più che grandezza, solitudine e antichità...²¹⁸».

I paesaggi buzzatiani sono anche spazi del trauma, cioè degli scenari territoriali che vengono associati alla nascita e allo sviluppo di sentimenti di paura²¹⁹. Nella narrativa buzzatiana, infatti, è facile riscontrare dei luoghi preferenziali che assumono il ruolo di contenitori delle storie di paura, oppure che possono essere essi stessi la causa dello scatenarsi di paure private e collettive.

Uno dei paesaggi della paura per eccellenza è la foresta, o il bosco alpino: l'assenza di punti di riferimento e la presenza di molti pericoli suscitano nei personaggi inquietudine e angoscia, e la sensazione di smarrimento provoca anche una sospensione temporale. In particolare, nel racconto *Il borghese stregato* il bosco diventa un paesaggio archetipico che rimanda ad una remota dimensione spaziale le cui radici affondano nell'immaginario collettivo e infantile. Il trauma e l'ignoto nei testi buzzatiani spesso si presentano sotto le sembianze di terre lontane e sconosciute, come anche il deserto, la cui prospettiva spaziale e il loro porsi come limiti pongono le fondamenta del distacco per eccellenza, quello causato dalla morte. Anche l'ambiente diventa protagonista del racconto nella sua doppia dimensione di paesaggio verosimile e di paesaggio trasfigurato dall'immaginazione.

Se invece si fa riferimento alla paura della malattia, come in *Sette piani*, il luogo che più le si addice è uno spazio chiuso, segno dell'impossibilità di ogni fuga e della

217 Y. Panafieu, *Dino Buzzati: un autoritratto*, pp. 48-51.

218 Ivi, p. 51.

219 D. Papotti, *I paesaggi della paura nei «Sessanta racconti» di Buzzati*, in *Studi buzzatiani. Rivista del Centro Studi Buzzati*, 2004, 9, pp. 9-33.

finitezza dell'uomo. La paura della morte, invece, è una paura più grande e minaccia qualsiasi spazio, senza distinzione alcuna. Spesso in molti scenari di morte vengono coinvolti anche gli animali, la cui brutale uccisione avviene per lo più in luoghi ostili, selvaggi o cittadini, ma sempre infernali. Per quanto riguarda la paura della catastrofe come punizione inflitta in modo improvviso dal destino, e in particolare la paura dello scoppio della bomba atomica, essa viene riproposta in contesti collettivi a ribadire che il castigo coinvolge l'umanità intera, anche se nel famosissimo racconto *All'idrogeno* è il destino del singolo ad essere fatalmente segnato. Infine, la paura della vendetta deriva soprattutto dalla possibilità di rivolta della natura contro gli esseri umani prepotenti e ciechi. L'attacco viene sferrato per lo più da animali, come in *I topi*, o da oggetti, come in *Una goccia*, e viene portato nei luoghi domestici, privati ed intimi, le cui mura non sono più simbolo di protezione e sicurezza, ma di nuove prigionie²²⁰.

Quindi, il sentimento della paura viene riportato da Buzzati ad una condizione primitiva e pervasiva, e gli sfondi di frequente sono quelli della contemporaneità storica: proprio tra le sue fratture riemergono quelle forze irrazionali rimosse, la cui perseveranza nel ritornare e il carattere ambiguo generano il trauma. Per questo motivo i contesti spaziali di apparizione della paura sono molti e vari, perché questo sentimento è onnipresente e lo scrittore bellunese ne fa uno dei collanti narrativi più solidi e resistenti.

Fermarsi a queste constatazioni di carattere geografico-emozionale appare superfluo se non si tiene conto del fatto che per Buzzati questi luoghi fisici simboleggiano anche i diversi aspetti del tempo. Alvaro Biondi mette in luce come la tensione simbolica delle opere buzzatiane intercorra proprio tra il tempo e l'evento e che Buzzati, non accettando totalmente la finitezza e la temporalità dell'uomo, metta quest'ultimo in continua relazione con una temporalità che volge verso l'eterno e l'assoluto. Se così non fosse, ogni evento non potrebbe presentarsi all'improvviso «a riscattare la catena stabilita delle opere e dei giorni²²¹» e il definito prevarrebbe sull'ambiguità.

La montagna e il deserto raffigurano un limite in altezza e in estensione, oltre il quale l'uomo non può spingersi nella sua ricerca di senso: forse al di là c'è il significato

220 Ivi, pp. 16-24.

221 A. Biondi, *Il tempo e l'evento. Dino Buzzati e l'«Italia magica»*, p. 103.

della vita o un evento che può dare uno scopo all'esistenza, ma egli non può raggiungerlo. Natura ed esseri umani, quindi, si distinguono per avere un diverso rapporto col tempo, e ciascuna modalità può essere rappresentata da due differenti immagini: la linea e il cerchio.

Il tempo delle montagne è lineare, cioè oggettivo, esterno e distruttivo, per cui l'immobilità che le contraddistingue da un lato può essere identificata con la morte, dall'altro può simboleggiare ciò che è certo e che non muta; il tempo dell'uomo, invece, è circolare e quindi ciclico, ripetitivo ed inesorabilmente finito. Per di più il tempo provvisorio dell'uomo non corrisponde altro che alla sua abitudine e alla sua meccanica inerzia nell'affrontare la mancanza di senso della vita, e non si accorge del tempo lineare finché arriva a percepirne la fuga inesorabile. Questa circostanza, facendo sempre riferimento al linguaggio della geometria, può corrispondere al punto in cui la retta e il cerchio si toccano. E proprio questo è uno degli scopi della narrativa buzzatiana, ovvero condurre il personaggio, e di conseguenza il lettore, a percepire la presenza di un tempo oggettivo che scorre veloce, e a riconoscerne in tempo la fuga per rimediare agli errori passati commessi²²².

Il tempo "grande", infatti, è distruttore e conduce l'uomo in un vortice mortifero che può essere rappresentato dalla città, luogo frenetico ed alienante, fino al sopraggiungere dell'evento per eccellenza, la morte. Nel frattempo, la vita accelera e assume la forma di un movimentato ciclone, così come sono cicliche le incombenze lavorative, il ricambio degli affetti, i consumi, il progresso scientifico che scandiscono l'esistenza dell'uomo moderno. Rispetto alla vastità e all'inaccessibilità del tutto, l'uomo prova un forte senso di solitudine e il senso dell'attesa di un evento di svolta che rompa l'aura di inutilità a cui è condannato. L'attesa assume quasi le sembianze di una malattia, la quale viene alimentata dall'uomo con la continua ma vana speranza, e più si affanna e più scopre che la sua esistenza è insignificante rispetto all'eternità della Natura²²³. Proprio nel continuo sperare nell'avvenire e nel negare l'esistenza del fantastico, il tempo illusorio fugge e solo quando si trova davanti alla fatidica fine capisce che ormai è troppo tardi, è impotente e non può più ritornare indietro: il destino

222 Ivi, pp. 103-104.

223 F. Gianfranceschi, *Dino Buzzati*, pp. 111-116.

incombe all'improvviso, e in modo spesso assurdo, a determinare la finitezza dell'uomo.

Il tempo-inganno è una delle cause della condizione tragica dell'uomo, ma attraverso una sua rappresentazione oggettiva e le possibilità che offrono il secondo livello di lettura, si può restituire l'uomo a se stesso e garantirgli quella conoscenza di sé che è la conquista più importante alla quale può giungere. Ciò è possibile solo se egli passa ad un altro sistema concettuale, ovvero a quello costituito dal mistero e dal soprannaturale, che mette in evidenza l'esistenza di un'altra dimensione regolata da altre leggi.

L'equilibrio tra tempo oggettivo e tempo soggettivo, tra chiarezza e mistero, tra realtà e irrealtà:

è necessario allo scrittore per esprimere la duplicità o ambiguità del reale, l'intersecarsi e il sovrapporsi di due diversi piani; la tecnica del «minimo fantastico» non è un modo per eludere la drammaticità di tali contrasti, ma per rappresentare la presenza quasi predestinata del mistero nei momenti e negli aspetti più quotidiani e la fatale cecità dell'uomo davanti ad esso²²⁴.

Quindi, in conclusione, dietro all'immobilità e alla solitudine dell'uomo moderno, nei racconti di Buzzati si staglia il tempo distruttore. Tuttavia, la realtà quotidiana è immersa in una seconda realtà in cui domina una diversa concezione del tempo, che è quella della Natura, e che non è assolutamente governata dalle leggi della ragione e della scienza, ma da forze superiori, intravedibili ma non conoscibili. Le metafore buzzatiane che coinvolgono i luoghi corrispondono ad un'area di mediazione tra sistemi differenti, ad un tentativo di conoscere, di penetrare e di far riflettere sulla realtà. Difatti, davanti allo sforzo dell'uomo di eludere gli aspetti fondamentali della vita quali la temporalità, la morte, l'attesa dell'evento decisivo, la ricerca di senso, queste metafore possono far scoccare una scintilla e far trasalire il lettore che vive nel tempo-sempre-uguale. La loro funzione consiste nel far emergere un senso, una verità, un messaggio che permetta all'umanità tutta di smascherare le false speranze e le ambizioni sbagliate suscitate dal tempo-illusione e finalmente percepire la dimensione profonda della propria esistenza. In «quel preciso momento» consiste l'evento tanto

224 A. Biondi, *Il tempo e l'evento. Dino Buzzati e l'«Italia magica»*, pp. 128-129.

atteso, quello che permette di dare una svolta decisiva alla propria vita e di non vivere più per la morte²²⁵. Grazie all'enorme ricchezza di ambientazioni geografiche, i racconti buzzatiani possono così assumere una funzione esemplare, divenendo meccanismo di illuminazione e di conoscenza.

2.2.4 Allegoria e fantastico nei racconti buzzatiani

Già nel primo capitolo, in riferimento al pensiero di Orlando, si è visto come allegoria e fantastico siano legati da un filo comune fin dal medioevo, quando l'allegoria veniva utilizzata per tradurre sul piano morale le figure mitiche e le credenze religiose e soprannaturali. Questo processo è stato poi interrotto tra Seicento e Settecento quando l'azione della Controriforma prima e la dominazione della ragione dopo hanno precluso alla letteratura i riferimenti al soprannaturale e alle credenze mistiche. Tuttavia, l'allegoria viene riattualizzata nell'Ottocento in seguito allo sviluppo industriale e alla degradazione delle condizioni umane; in questo senso, il rinvio allegorico a qualcos'altro permette sia di recuperare quella tradizione millenaria del soprannaturale sia di esprimere il proprio dissenso che altrimenti non si sarebbe potuto dichiarare in modo libero e diretto. Tra Otto e Novecento, infatti, il mondo non viene più pensato dai narratori come un tutto unitario e armonico dominato dalla quiete, ma come un luogo pervaso da conflitti sociali e da dinamiche alienanti connesse allo sviluppo capitalistico. Proprio di fronte a questo mutamento l'allegoria ha una funzione importante nella modernità e nella contemporaneità.

Per Buzzati, come si è già potuto notare, risulta ormai impossibile recuperare l'armonia tra mondo esteriore e mondo interiore, e tutto ciò che appartiene alla sfera dell'individuo è sede del trauma: l'uomo novecentesco non riesce ad opporsi alle sollecitazioni della società industriale e al corso inesorabile del tempo-illusore. In seguito alla personale presa di coscienza di una realtà frammentata, lo scrittore bellunese si fa portavoce di questo mondo caotico e infernale che, per essere conosciuto, dev'essere sottoposto ad un processo di astrazione e di decodifica. Questo processo si

225 Ivi, p. 131-133.

pone così come un rifiuto di quella realtà storica angosciante in cui il sistema industriale ha distrutto ogni riferimento con la realtà, e la natura è diventata conoscibile solo come dominio e possesso dell'uomo. I racconti buzzatiani non ci trasmettono un'idea pacifica ed armonica dei rapporti tra uomo e mondo, ma ne denunciano la crisi e gli effetti provocati dalla forza disgregante del presente – come il disagio e lo smarrimento del soggetto – attraverso il mezzo espressivo dell'allegoria²²⁶.

Infatti, risulta ormai impossibile conoscere in modo chiaro e diretto il senso del testo a partire dal flusso degli eventi e delle loro relazioni poiché – coerentemente con il passaggio dalla novella antica al racconto moderno – i racconti si sottraggono all'unità di tempo, luogo, azione a favore della trattazione di un unico evento estrapolato dalla dimensione temporale. La scrittura realistico-fantastica buzzatiana, poi, esprime l'indicibile, racconta di una realtà altra a partire da quella quotidiana ed è qui che sopravviene la questione dell'allegoria: essa offre la possibilità di analizzare le relazioni che intercorrono tra i due sistemi e restituirne uno o più sensi.

Per quanto riguarda il rapporto tra allegoria e lingua buzzatiana, quest'ultima se pur apparentemente semplice e quotidiana, in realtà tende alla polisemia, all'ambiguità, all'oscurità a tal punto da esigere una interpretazione. Ma proprio in questo consiste la funzione pragmatica e il vitalismo del linguaggio, ovvero nel tentare di «calare il sentimento del contrario nella parola quotidiana²²⁷». Di conseguenza, il significato letterale è certo alla base di qualsiasi interpretazione, ma include anche l'extra testo, cioè rinvia ad una referenzialità esterna problematica e contraddittoria al di fuori della quale l'allegoria risulterebbe difficile da comprendere. I racconti buzzatiani, infatti, a differenza di quanto sostenuto dai primi critici, sono immersi nella storicità e proprio in quest'ottica bisogna considerare le funzioni che ricoprono, per esempio, le accumulazioni, le allusioni e gli elenchi. Attraverso questi strumenti Buzzati rappresenta una realtà devitalizzata, ingrignata ed inerte: nel Novecento la natura e il paesaggio sono inevitabilmente distaccati dall'individuo e fra natura e società si è aperta una frattura incolmabile a tal punto che l'uomo viene trascinato dal ritmo delle abitudini, delle convenzioni e dai doveri e non percepisce più il mondo *altro* che gli spetta. Lo scrittore bellunese, poi, non mitizza il linguaggio, non lo volge al sublime, ma lo riconosce nella

226 M. Rustioni, *Allegoria. Storia e interpretazione*, Pisa, Pacini editore, 2016, pp. 69-76.

227 R. Luperini, *L'allegoria del moderno*, Roma, Editori riuniti, 1990, p. 204.

sua imparzialità e nel contempo non rinuncia ad impiegarlo in chiave pragmatica ed ermeneutica. Egli non dimentica nemmeno l'antica istanza etica del discorso allegorico, per cui sulla parola quotidiana e sull'«agire comunicativo», a partire da una base minima di senso di stampo antropologico e culturale, è possibile fondare un'etica o una morale del discorso.

Si tratta quindi di cogliere nel linguaggio buzzatiano la volontà di rendere evidente la ricca contraddittorietà e ambiguità del reale e di quel processo che vuole negare la sua componente soprannaturale. In questo senso, come sostiene Benjamin, la scrittura è essa stessa allegoria – così come il fantastico corrisponde al linguaggio – e allo stesso tempo l'allegoria completa la funzione esplicativa del linguaggio, è espressione e non mera tecnica²²⁸ anche se opaca e al limite della decifrazione.

Se invece si intende la scrittura in senso psicoanalitico, come «formazione di un compromesso» alla Orlando, o «elaborazione del trauma» secondo il punto di vista di Muzzioli, essa sfida l'indicibile dal momento che il fantastico è un genere-limite che tratta il non-detto, il sempre-taciuto, il rimosso-che-riemerge. Di conseguenza, è possibile considerare il linguaggio realistico-fantastico di Buzzati anche come uno strumento utile a dare vita ad un percorso di ritorno che conduce l'adulto alla sua infanzia, ai momenti in cui era felice perché non si era ancora spezzata l'unione tra realtà e fantasia. Per mantenere vitale questa funzione, lo sviluppo orizzontale di un racconto fantastico dev'essere sempre quotidiano, mentre le linee verticali, attraverso un processo allegorico, devono recuperare la possibilità d'esistenza un altro orizzonte di dicibilità e di un'altra maniera di vedere il mondo²²⁹.

Anche la struttura dei racconti buzzatiani dev'essere analizzata storicamente: essa assume la forma del trauma e della crisi in modo coerente con lo sviluppo della novella modernista e del fantastico italiano novecentesco. Quindi, la disposizione dei materiali diviene uno dei sintomi più evidenti della frammentarietà e dell'impossibilità di conoscenza del reale. Attraverso la tecnica del punto di rottura, per esempio, l'esistenza dell'uomo viene rappresentata mentre sprofonda nell'abisso non in modo lento e progressivo, ma per mezzo di una crepa che si apre all'improvviso e in modo inaspettato. Il raggiungimento repentino del punto di rottura mette in evidenza le

228 W. Benjamin, *Il dramma barocco tedesco*, Torino, Einaudi, 1974, p. 166.

229 F. Muzzioli, *Il fantastico e l'allegoria*, pp. 26-27.

contraddizioni e i punti deboli dell'individuo, dal momento che da questa frattura dilaga il mistero e la paura che ne condizionano la vita. Emblematica, poi, è la tecnica della costruzione dell'ambiguità: Buzzati coglie la plusvalenza del reale, motivo per cui all'interno dei suoi racconti mantiene molteplici chiavi interpretative della realtà, tutte plausibili. In riferimento ai paesaggi:

le ambiguità buzzatiane sono esercizi, talvolta portati all'estremo, di quella relativizzazione dei punti di vista studiata, in relazione agli spazi, dalla geografia della percezione. Ogni paesaggio, ogni aspetto territoriale, ogni interno architettonico possono essere osservati, interpretati, percepiti con divergenti connotazioni emozionali. Ciò che per uno è un paesaggio minaccioso nella sua desolazione arida e pietrosa, per un altro può essere uno scenario di mistica essenzialità e di invito alla preghiera; la foresta che agli occhi di una persona può apparire un minaccioso antro, scuro e pieno di insidie, può risultare un bosco ospitale per un altro²³⁰.

Ogni lettore, quindi, a partire da uno stesso testo o da uno stesso elemento, può percepire un senso, un significato diverso in base alle proprie esperienze personali, alle convinzioni ideologiche e intellettuali, ai sentimenti o in definitiva alla propria stessa natura umana²³¹.

Inoltre, l'ambiguità può arrivare ad intaccare anche la struttura di un racconto e particolarmente enigmatica è la struttura «aperta», che risulta la più adatta a veicolare l'indeterminatezza umana poiché interessa le ultime sequenze del racconto. Un finale aperto nega al protagonista e al lettore la possibilità di conoscere le conseguenze a lungo termine di un evento soprannaturale che ha squarciato improvvisamente la quotidianità, favorendo anche l'avvio di un processo allegorico. Che cosa succederà ora? Cosa comporterà quest'evento improvviso e sconosciuto? Queste sono le domande che il lettore giunge a porsi a lettura ultimata nel tentativo di elaborare un significato complessivo e dare una conclusione plausibile a quella vicenda apparentemente normale. Di conseguenza, egli non è più portato a chiedersi se ciò che ha appena letto sia vero o falso, reale o irreal, ma per che cosa stia.

Si può quindi constatare che la scelta del genere letterario del racconto e gli effetti che ne conseguono determinano il rapporto fra autore e lettore, «fra strategie di

230 D. Papotti, *I paesaggi della paura nei «Sessanta racconti» di Buzzati*, p. 28.

231 Ivi, pp. 26-30.

scrittura e strategie di lettura²³²». Per la costruzione di senso e l'elaborazione di un'interpretazione che vada oltre il primo livello di lettura viene chiamato in causa il lettore, per cui l'allegoria può essere intesa come una forma aperta e un campo dialettico e speculativo in cui diverse tensioni legate all'immaginario individuale e sociale entrano in relazione a formare un senso. Dunque, da un lato in essa è presente un contenuto storicamente determinato, dall'altro fa sempre riferimento alla sfera extratestuale del lettore, il cui contributo per l'emersione del significato è strettamente legato ad un processo di carattere conoscitivo. Per di più, anche la struttura e le parole dei racconti, così come la realtà storica di cui sono espressione, sono portatori di un soprasignificato allegorico che corrisponde al «contenuto di verità» o al valore del testo²³³. Questo non può rimanere cristallizzato nel tempo, non è immutabile, e proprio per questo motivo l'allegoria è sempre arbitraria, se pur presupponga una tradizione storico-culturale e una catena di relazioni sociali e interdialogiche sia in senso verticale (dal passato a noi), sia in senso orizzontale (come dialogo dell'interprete coi suoi stessi destinatari).

Inoltre, Buzzati intreccia lo sguardo allegorico alla letteratura fantastica, al racconto come genere del trauma e al mondo reale.

In relazione al fantastico, una delle sue principali funzioni consiste nell'apertura di una contraddizione che crea un conflitto dialettico tra visioni del mondo diverse, tra mondi in contrasto. Segue che «niente è meglio del fantastico (e del suo “intersecarsi di mondi” per avviare il motore dell'allegoria²³⁴». I racconti buzzatiani, infatti, sono sempre attraversati da un conflitto e dalla tensione generata da due forze opposte, il reale e l'irreale – e non più il vero e il falso – e questo movimento corrisponde esattamente all'idea di scrittura della contraddizione che secondo Benjamin è l'allegoria²³⁵.

Muzzioli, poi, sostiene che l'allegoria serva a prolungare nella realtà il mondo del fantastico e che essa assuma tale ruolo solo se messa in contatto con il suo obiettivo polemico, ovvero con il nuovo capitalismo e l'alienazione dell'individuo. Infatti, la chiave allegorica rimanda al conflitto reale facendo perdurare l'effetto di perturbante

232 R. Luperini, *L'allegoria del moderno*, Roma, Editori riuniti, 1990, p. 36.

233 Ivi, pp. 54-55.

234 F. Muzzioli, *Il fantastico e l'allegoria*, p. 19.

235 Ivi, p. 15.

anche al di fuori del testo, influenzando la vita del lettore²³⁶. Il fatto che Buzzati, attraverso il suo linguaggio realistico-fantastico, renda più vicino al lettore quel soprannaturale connotato nella realtà quotidiana, da una parte favorisce la diminuzione del contrasto tra il fantastico e l'ordine delle cose e dall'altra può spingere l'individuo a portare un cambiamento reale nella propria vita al di fuori del campo testuale. A tal proposito, l'allegoria fantastica buzzatiana può avere un forte impatto sulla vita degli uomini e curare quelle malattie connesse alla situazione sociale ed economica: avviando un processo di riflessione, i lettori possono prendere coscienza della propria alienazione, risolvere la crisi e riappropriarsi della propria esistenza.

Todorov, invece, in linea con la definizione di fantastico come esitazione, respinge l'uso dell'allegoria all'interno di questo tipo di letteratura. Al centro di ogni racconto ci deve essere esclusivamente la questione del dubbio sull'esistenza o meno del soprannaturale, mentre l'allegoria fa cadere l'interrogativo "esiste o non esiste?" a favore di "che cosa significa?". Secondo il critico franco-bulgaro, dunque, il fantastico non può avere un soprasignificato, pena la perdita del suo effetto di esitazione, e anche perché se il lettore dovesse fermarsi a riflettere e a rimuginare sul senso allegorico del testo verrebbe meno ogni di esitazione²³⁷.

Rispetto al reale, l'allegoria fantastica diviene il mezzo più adatto per cogliere in modo estraniato le dinamiche sociali ed economiche che hanno trasformato le esistenze degli uomini e generato il trauma. Il suo stretto rapporto con il reale è centrale anche per la questione della comprensione e dell'interpretazione del testo dal momento che l'allegoria fantastica buzzatiana è una modalità di interpretazione. Infatti, poiché il testo fantastico presuppone una tensione con il reale e la realtà stessa viene rappresentata in modo diverso tramite eventi e azioni che non appartengono alla norma, si può comprendere e interpretare il fantastico solo a partire dal reale. Segue che l'allegoria diventa anche uno strumento di indagine nei confronti del fantastico posto di fronte al reale perché presuppone alcune domande che riguardano il problema del significato del testo, ed una in particolare: «di quale altro problema parla il testo?»²³⁸ L'allegoria, dunque, assume un'energia esplicativa nel momento in cui il testo si riferisce a qualcos'altro, ad una trascendenza, e al significato letterale si sovrappone uno o più

236 Ivi, pp. 20-21.

237 Ivi, p. 16. Si veda anche il capitolo *La poesia e l'allegoria* in T. Todorov, *La letteratura fantastica*, pp-63-78

238 F. Muzzioli, *Il fantastico e l'allegoria*, p. 40.

significati allegorici coerentemente con lo sviluppo del fantastico nella modernità, dove si presenta come pluralità di prospettive e come stratificazione complessa di senso²³⁹.

Nei racconti buzzatiani risulta evidente come il fantastico coesista a fianco del reale, ne è una sua parte fondamentale – così come è parte della vita di tutti gli esseri umani – a tal punto da arrivare a sovrapporsi e corrispondere al reale stesso. E ancora, il fantastico spiega e definisce il reale e il reale adopera il fantastico per far vedere delle prospettive apparentemente contraddittorie. Il fantastico è una presenza ambigua ma che collabora con il mondo reale, agisce nelle vicende rappresentante nei racconti come una delle voci presenti e viene normalizzato fino ad includervi il lettore. A questo punto, il fantastico richiede l'accettazione della visione proposta e la comprensione del testo, ma la chiave interpretativa non è mai perfettamente stabile perché “fantastico” risulta sempre sinonimo di indicibilità, di stranezza, di misterioso, di messaggi incomprensibili, anche se nel Novecento si stabilizza e diventa «uno dei segni della condizione umana trasformata in discorso letterario²⁴⁰».

In conclusione, riprendendo il rapporto tra allegoria, reale e fantastico nei testi buzzatiani, l'allegoria diventa una via per la comprensione di un racconto fantastico in cui il senso viene spiegato tramite un discorso su qualche cosa d'altro. Tuttavia, a causa dell'alto tasso di indicibilità e di polisemia dei racconti buzzatiani, essa non può garantire una univoca lettura dei testi.

Un'altra questione legata al fantastico e all'allegoria nei racconti è la loro tendenza ad invitare alla riflessione, motivo per cui Buzzati stesso può essere inteso – alla stregua di quanto sostenuto da Benjamin nei confronti di Baudelaire – come un «rimuginatore» malinconico «che fissa il discorso su alcuni motivi, ossessivamente replicati fino alla stereotipia» e che «tende perciò a porre costantemente l'immagine al servizio del pensiero²⁴¹». Alla base di questo procedimento c'è un ricordo o una visione della realtà che viene slegata dall'interiorità soggettiva del narratore e sottoposta ad una forma di estraniamento e di astrazione; essa entra così a far parte di un patrimonio di immagini allegoriche dell'autore che poi vengono ricollocate liberamente entro i racconti. Infatti, a partire dalla riflessione suscitata per mezzo delle contraddizioni espresse nei testi, all'allegoria può essere associato un orientamento di tipo didattico

239 Ivi, pp. 38-44.

240 Ivi, p. 50.

241 M. Rustioni, *Allegoria. Storia e interpretazione*, p. 100.

poiché offre sempre un insegnamento morale che però può essere conosciuto solo da quei pochi eletti che sono in grado di arrivare alla verità nascosta. Solamente se prima il lettore scopre ed accetta il fantastico, per poi accedere alla seconda realtà rappresentata nei racconti buzzatiani, egli potrà giungere ad una sorta di terzo livello di realtà, altrettanto ineffabile, che viene veicolato per via astratta dall'allegoria.

Secondo Luperini ciò è possibile solo se si accetta che «l'attività critica è sempre di tipo allegorico perché la sua funzione è quella di dimostrare che un'opera, per quanto storicamente determinata, “significa altro e che quest'altro ci riguarda”²⁴²». Quindi la vera comprensione può avvenire solo attraverso un atto interpretativo che è allo stesso tempo allegorico; per questo motivo l'allegoria è uno strumento conoscitivo che permette all'interprete – vissuto in qualsiasi periodo posteriore alla data di composizione del racconto e portatore di una propria visione del mondo – di entrare in relazione col testo.

Anche se Buzzati è stato considerato il «Kafka italiano», la sua allegoria non è mai «allegoria vuota»: l'assenza di un senso complessivo univoco e la presenza, invece, di una verità parziale non significa rinunciare alla ricerca di un significato. In Buzzati troviamo parabole, intenzioni, mitologie e la volontà di esprimere sempre un contenuto di verità. Per di più, mentre in Kafka le allegorie rimandano ad uno stato di angoscia permanente dell'uomo, sempre perseguitato e in stato di accusa, in Buzzati c'è la possibilità di riscatto e la speranza di una vita piena e gioiosa²⁴³. L'autore bellunese si apre alla comprensione e all'aiuto del prossimo, e proprio questo è in fondo lo scopo dei suoi racconti: trasmettere al suo pubblico una morale, un messaggio salvifico. Quindi, anche se non c'è una verità piena, non c'è nemmeno un nichilismo assoluto, e la fantasia dello scrittore non è mai disgiunta né dalla problematicità del reale né «da un concetto spirituale, da principi e indicazioni ideali che ne sono la sostanza; si fa addirittura calcolo, in funzione di una meccanica trascendente²⁴⁴».

Buzzati, infine, impiega un'allegoria moderna per il fatto di farsi porta voce, con un linguaggio pragmatico, della temporalità storica, penetrando in profondità nella crisi del mondo contemporaneo e prendendo atto dello scacco della ragione. Allo stesso tempo, come reazione ad essa, riprendendo il fine didattico dell'allegoria antica, indica

242 Ivi, p. 114.

243 F. Gianfranceschi, *Dino Buzzati*, p. 137.

244 Ivi, p. 156.

l'esigenza di una nuova razionalità e di una nuova etica che non si fondi su una logica produttiva e scienziata, ma che abbracci ed elevi a normalità quella logica trascendente e soprannaturale propria di tutti gli esseri umani²⁴⁵.

245 R. Luperini, *L'allegoria del moderno*, p. 218.

3. Gli animali e il rapporto con l'uomo dai primordi letterari a Buzzati

3.1 Figure animali allegoriche e immaginario

Le allegorie animali attraversano tutta la letteratura europea a partire dalla tradizione classica, con le favole di Esopo e Fedro, e dai bestiari medievali fino ad arrivare all'Ottocento e al Novecento. Proprio queste sono le tappe di un breve percorso che tratterò per dimostrare come il tema degli animali riemerge in epoche molto diverse e distanti tra loro. Gli animali, infatti, accompagnano l'uomo da sempre e da sempre stimolano e arricchiscono il suo immaginario di simboli e di motivi allegorici di carattere civile e antropologico, sui quali tanti scrittori nel corso dei secoli hanno fondato un'osservazione critica della società. In letteratura, la rappresentazione di uno stretto rapporto tra uomo e bestia è dovuto principalmente al fatto che i connotati animali quali «la corporeità minacciata, l'astuzia aggressiva o difensiva, gli appetiti e gli istinti²⁴⁶» in parte rimandano ad «una sorta di innocenza primordiale, una radice antica del mondo²⁴⁷» che si contrappone alla realtà dell'uomo, dall'altra – dal momento che l'*homo sapiens* è pur sempre l'animale più feroce – rispecchiano i suoi lati più crudeli e selvaggi.

La favola, fin dalla sua origine orale, narra un'azione compiuta in un cronotopo spazio-temporale generico con una importante connotazione morale, dimostrando un forte legame tra letteratura e filosofia pratica²⁴⁸. Difatti, essa assume la forma di un discorso sul comportamento e sulle verità universali che nel mondo latino sfocia nella

246 E. Zinato, *Letteratura come storiografia? Mappe e figure della mutazione italiana*, Macerata, Quodlibet, 2015, p. 91.

247 G. M. Anselmi, G. Ruozzi (a cura di), *Animali della letteratura italiana*, Roma, Carocci, 2010, p. 12.

248 L. Rodler, *La tradizione della favola*, in E. Menetti (a cura di), *Le forme brevi della narrativa*, pp. 107-120.

satira oppure in un insegnamento a fine pedagogico. Questo tipo di forma breve riesce a tradurre in immagini dilettevoli riflessioni sui costumi e sulla società attraverso due strumenti fondamentali: un discorso esatto nelle parole e lo zoomorfismo, i quali diventano veicoli di verità perché permettono di esercitare al meglio la «funzione di svelamento» della favola. In questo modo, gli animali che incarnano i vizi e le virtù dell'uomo sono reali e riconoscibili e ogni situazione viene resa concreta e avvicinabile ad eventi che possono accadere similmente nella realtà. In questo modo, il lettore può imparare a vedere e a capire con più facilità la verità morale che si nasconde dietro ai concetti astratti e alla scrittura allegorica, e di conseguenza orientare le proprie azioni nella vita quotidiana.

Andando più nello specifico, gli animali delle favole provano per lo più il desiderio di essere diversi da ciò che sono o di possedere ciò che non hanno, atteggiamenti che li portano «a sopraffare chi li circonda e/o a farsi del male da soli²⁴⁹». Dunque, il nucleo centrale della favola corrisponde ad una lotta, una dimostrazione di forza, un'astuzia, una frode e la morale finale è sempre cinica, volta ad insegnare che all'interno di una realtà sociale spietata bisogna stare al proprio posto, accettare il proprio ruolo e le conseguenze delle proprie scelte. Altrimenti, l'unica modalità per sopravvivere consiste nel capire in fretta la situazione e adattarsi ad essa. Tutti questi aspetti permettono di definire la favola una forma prolettica e didascalica in grado di orientare i futuri comportamenti degli uomini²⁵⁰.

Nel medioevo cristiano gli animali vengono considerati creature di Dio mandate tra gli uomini con lo scopo di orientare e guidare quest'ultimi verso la via della salvezza. Tuttavia, esse suscitano anche un profondo senso di paura e di riverenza²⁵¹ e per esorcizzare questi sentimenti e acquisire maggiori conoscenze sulla natura, dal momento che era una concezione tipicamente medievale quella di considerarla depositaria di verità più profonde, essa ha assunto le forme di un maestoso libro-guida di modelli e di antimodelli, ovvero il bestiario. Questa particolare categoria di libri prevede una descrizione delle caratteristiche fisiche e comportamentali degli animali (reali o immaginari), a cui poi sono associate interpretazioni simboliche di stampo

249 Ivi, p. 120.

250 Ibidem.

251 C. Frugoni, *Introduzione*, in *Uomini e animali nel Medioevo. Storie fantastiche e feroci*, Bologna, Il mulino, 2018.

didattico-moralizzante e riferimenti biblici, patristici e classici. Accanto ad animali comuni incominciano a comparire anche alcuni animali fantastici quali fenici, grifoni e draghi, che vengono considerati allegorie di Cristo o simboli del Nemico.

I bestiari risultano così dei giacimenti di esempi e di virtù in base ai quali l'individuo può conformare la propria condotta, e la loro diffusione in Europa è talmente ampia tra il Duecento e il Trecento al punto da costituire una vera e propria tradizione. Essa trova grande fortuna soprattutto in ambito della predicazione e dei sermoni, durante i quali le caratteristiche degli animali – condivise da tutta la popolazione – vengono interpretate ed elevate ad *exempla* morali da perseguire o da rifuggire²⁵².

Nel medioevo, quindi, il mondo zoologico è ancora un fondamentale serbatoio per la diffusione di messaggi morali universali che influisce sull'immaginario degli uomini dell'epoca, composto soprattutto da credenze religiose. Ma si intravede anche un importante cambiamento nel trattamento letterario degli animali: attraverso un processo di astrazione, essi vengono concettualizzati, pensati e trasformati «in elemento di ordine simbolico, nella tessera di un codice, disponibile a interpretazioni morali e spirituali²⁵³». Di conseguenza, vengono privati della loro carica naturale e considerati non «cose», ma solamente parole.

Arrivando direttamente all'Ottocento e alla modernità, il giovane Leopardi tra il 1809 e il 1810 scrive delle favole come *Il pastore e la serpe*, *L'asino e la pecora*, *I filosofi e il cane* e *I Fringuelli*, rendendo evidente sia la sua forte partecipazione sentimentale verso il mondo animale – tematica che quindi permane nella nostra tradizione letteraria – sia l'impiego di modelli classici. Opera giovanile è anche la *Dissertazione sopra l'anima delle bestie e altri scritti selvaggi* (1811-1812) in cui il poeta recanatese si interroga sulla possibilità che gli animali abbiano un'anima, dei sentimenti e qualche barlume di intelligenza, trovandosi tutto sommato a favore di queste ipotesi²⁵⁴.

252 L. Tomasin, *Ammaestrati dall'unicorno*, nella sezione *Letteratura* in *Il Sole 24 ore*, Milano, 2 agosto 2020.

253 S. Perfetti, *Animali pensati nella filosofia tra medioevo e prima età moderna*, Pisa, ETS, 2012, p. 10. Per l'argomento si veda l'intera introduzione, pp. 9-12.

254 P. Paolini, *Gli animali nell'opera leopardiana*, in V. Placella (a cura di), *Leopardi e lo spettacolo della natura: atti del Convegno internazionale, Napoli 17-19 dicembre 1998, Napoli*, L'orientale, 2000, (stampa 2001), pp. 277-278.

Ciò che contraddistingue la riflessione leopardiana consiste nel porre in continua tensione il mondo animale e la condizione umana attraverso analogie e contrasti, mutando spesso anche pensiero. Quest'ultimo, però, assume sempre una forma laica e si fonda su un'osservazione diretta del comportamento animale in quanto, libero da preconcetti e credenze di carattere mitologico, allegorico e morale, Leopardi vuole indagare il reale fenomenico ed elaborare un'antropologia non illuminata dalla fede religiosa. Per questo motivo, soprattutto nello *Zibaldone*, egli a volte afferma che l'uomo non sia nient'altro che un animale tra gli altri o che ci sia un *continuum* tra animali e uomini, mentre a volte legittima le azioni violente dell'uomo in virtù della sua superiorità sulle altre specie. Ciò nonostante, risulta fondamentale il fatto che Leopardi, a differenza di quanto avveniva nel medioevo, recuperi la naturalità e la concretezza di questi esseri, che diventano propriamente viventi, e non smetta mai di confrontarsi e dialogare con quella Natura affascinante, ma allo stesso tempo ineffabile, traditrice e totalmente disinteressata al destino degli uomini e degli animali²⁵⁵.

Tra Otto e Novecento, invece, un antropocentrismo sfrenato e un nuovo umanesimo sostenuto dal progresso industriale e tecnologico comportano molte tensioni culturali e sociali, toccando anche le manifestazioni letterarie. Gli animali ora non incutono più timore e ammirazione, ma diventano vittime delle sempre più evolute tecnologie di distruzione e della crudeltà arbitraria dell'uomo che conducono fino al nichilismo. Tuttavia, essi continuano ad esercitare un ruolo importante sull'immaginario novecentesco dando vita a diverse simbologie e allegoresi, o comunque non rimandando più solamente alle «allegorie dei nostri vizi e delle nostre virtù, come è stato per la millenaria tradizione esopica²⁵⁶», ma diventando anche amici con cui condividere una parte dell'esistenza.

Il passaggio dal punto di vista esopico a quello più contemporaneo di stampo animalista permette di recuperare la naturalità degli animali e di considerare questi come «diversi». In letteratura, infatti, il «tema dell'altro» è centrale in quanto l'«alieno» diventa specchio per comprendere meglio sé stessi, motivo per cui nel Novecento la prospettiva zoologica, cioè il punto di vista dell'animale-diverso, rimane quella ideale per guardare in modo straniato il reale e denunciare una società antropocentrica crudele,

255 Ivi, pp. 286-311.

256 G. M. Anselmi, G. Ruozi (a cura di), *Animali della letteratura italiana*, p. 13.

violenta e alienata. Alcune opere testimoni di questo movimento sono per esempio *Moby Dick* di Melville (1851), *Zanna bianca* di Jack London (1906), *Metamorfosi* di Kafka (1915) e la *Fattoria degli animali* di Orwell (1945) le quali, accanto ad una maggior attenzione verso gli animali, attraverso un linguaggio allegorico fanno emergere le contraddizioni della realtà storica contemporanea.

Un altro fronte di questo tema riguarda lo sviluppo di una maggior empatia verso le altre specie viventi, sentimento che dovrebbe agire in modo parallelo o sostituirsi a quei atteggiamenti di prevaricazione che trovavano giustificazione nell'intelligenza superiore dell'uomo. Gli animali devono essere considerati esseri viventi dotati di un'anima e di sentimenti ed anche strumenti di salvezza perché permettono all'uomo di rientrare in contatto la sua identità ancestrale, con le sue radici e con la natura che lo circonda²⁵⁷.

Inoltre, nel Novecento la millenaria tradizione favolistica non si è ancora esaurita, così come quella dei bestiari. Nel panorama letterario italiano, difatti, il genere favolistico è ampiamente praticato, basti pensare alle *Favole della volpe* (1905) di Pirandello, alle *Favole della dittatura* (1950) di Sciascia, al *Primo libro delle favole* di Gadda (1952) e al *Bestiario* (1959) poetico di Loria²⁵⁸, opere nelle quali possono essere riconosciute due principali innovazioni novecentesche: l'uso dell'ironia, che favorisce un dialogo con le fonti classiche o moderne, arrivando fino alla parodia, e il pessimismo che permette di registrare l'esistente senza riuscir ad insegnare realmente qualcosa²⁵⁹.

Concentrandomi brevemente su Sciascia, lo scrittore siciliano prende le mosse da Fedro ed esordisce con delle favolette morali depositarie della tragica dittatura fascista appena conclusa. Le vicende di soprusi e di prepotenze in cui sono coinvolti i tradizionali animali delle favole (lupi, agnelli, cani, corvi, conigli, maiali, topi, asini, serpenti, rospi e altri) vengono registrate in modo crudo e impersonale senza alcun commento conclusivo, eliminando così ogni possibilità di dialettica. Sciascia, quindi, nel rinnovare la «dinamica del mascheramento zoomorfo, nella trasparenza cifrata della favola» scopre il comportamento umano e il potere nelle loro forme più diaboliche²⁶⁰.

257 G. M. Anselmi, G. Ruozzi (a cura di), *Animali della letteratura italiana*, p. 12.

258 E. Biagini, A. Nozzoli (a cura di), *Bestiari del Novecento*, Roma, Bulzoni Editore, 2001, p. 22.

259 L. Rodler, *La tradizione della favola*, in E. Menetti (a cura di), *Le forme brevi della narrativa*, p. 121.

260 Su Sciascia si veda E. Biagini, A. Nozzoli (a cura di), *Bestiari del Novecento*, pp. 51-61 e E. Zinato, *Letteratura come storiografia? Mappe e figure della mutazione italiana*, p. 92-95.

Per quanto riguarda il genere del bestiario, Biagini parla di «bestiario novecentesco» in termini di analogia e di differenza con i celebri «bestiari medievali», sottolineando tuttavia la costante vitalità oppure il ritorno del tema degli animali nella letteratura italiana del XX secolo, com'è evidente nelle opere di Tozzi, Ortese, Manzini, Palazzeschi e Loria²⁶¹.

Una delle differenze principali tra i due libri consiste nel fatto che:

l'universo letterario contemporaneo [...] ha per lo più privato gli animali letterari del valore di *exemplum* morale e della veste sacra e fantastico-simbolica, propri alla tradizione allegorica [...] assumendoli a tema descrittivo nella poesia e in prosa²⁶².

Gli animali letterari dunque non assumono più il ruolo di «correlativi oggettivi» rivestiti da una patina simbolica, onirica e ambivalente, ma si comportano come soggetti autonomi che riflettono e si raccontano entro la forma tradizionale del bestiario e della favola. Tuttavia, non si può dire che il bestiario letterario novecentesco prescinda dalle forme dell'immaginario fantastico e allegorico dei modelli medievali, o dall'antropomorfismo della tradizione favolistica, ma sicuramente è ravvisabile una tendenza in questo senso. I bestiari novecenteschi, poi, si contraddistinguono anche per il fatto di essere prodotti verbalizzati dell'immaginario e dell'inconscio che non escludono l'acquisizione di una «forma di naturalità» degli animali rappresentati. Inoltre:

il bestiario mantiene una struttura narrativa o mitopoietica al di fuori delle normatività del genere, anche se gli animali letterari non sono più solo personaggi di favole, ma [...] metafore estremamente proliferanti dell'io profondo e dei suoi fantasmi²⁶³.

Questo cambiamento strutturale è rilevante perché rimanda ad uno statuto simbolico più complesso rispetto all'antica rappresentazione allegorico-morale dei vizi e delle virtù: nel Novecento, attraverso un mescolamento dei confini naturali e simbolici, prendono vita forme ibride, ovvero uomini-animalizzati sudici e immondi.

261 E. Biagini, A. Nozzoli (a cura di), *Bestiari del Novecento*, p.14-20.

262 Ivi, p. 15.

263 Ivi, p. 18.

Gli uomini diventano bestie, lo stato bestiale si impossessa dell'uomo, ma talvolta «è l'universo zoomorfo, in quanto tale, cosciente di sé, ad essere riscattato rispetto all'umano²⁶⁴» per cui gli animali letterari riscoprono la propria dimensione simbolica non degradata e naturalistica e partecipano ad un mondo umano riconciliato.

3.2 Buzzati «tenero per la causa degli animali²⁶⁵»: indagine su alcuni racconti

Lo scrittore bellunese ha avuto un rapporto molto stretto, intimo e di rispetto con gli animali, in particolare con i cani, sia a livello personale sia letterario. Tuttavia, si possono distinguere due diversi periodi: il primo, quello giovanile, dove i suoi sentimenti zoofili non sono ancora sbocciati, tant'è che Buzzati si dedicava con soddisfazione alla caccia, ma è comunque evidente una certa attenzione verso un mondo animale fantastico e archetipico. E un secondo periodo, legato alla maturità, in cui egli instaura un legame intenso e una forte empatia con gli altri esseri viventi, schierandosi anche a favore della loro tutela come un animalista «ante litteram»²⁶⁶.

Al primo periodo, per esempio, appartiene l'opera *Il segreto del Bosco Vecchio* (1935) in cui il giovane Benvenuto, grazie a «certi doni originali», riesce a parlare in modo diretto con gli animali, gli Spiriti e i saggi geni degli alberi. Secondo Buzzati, infatti, l'uomo ha posseduto originariamente certe doti che ne nobilitavano l'animo, ma dopo la «cacciata dall'Eden» queste si sono conservate solamente nel periodo dell'infanzia. Questa condizione di privilegio – perché secondo lo scrittore è una dote rara saper scorgere l'esistenza di una natura incanta abitata da esseri magici – verrà meno quando Benvenuto si mescolerà alla società infernale degli adulti, perdendo definitivamente l'anima del fanciullo²⁶⁷.

La svolta animalista, invece, avviene con la *La famosa invasione degli orsi in Sicilia* (1945) a fronte di una presa di coscienza etica, morale e umana su cui

264 Ivi, p.19.

265 D. Buzzati, *Un cane morsicato da un uomo*, in L. Viganò (a cura di), *Il «Bestiario» di Dino Buzzati*, Milano, Oscar Mondadori, 2015, vol.1, p. 155.

266 L. Viganò, *Introduzione*, in L. Viganò (a cura di), *Il «Bestiario» di Dino Buzzati*, p. VI, VIII.

267 G. Ioli, *Dino Buzzati*, pp. 30-32.

influiscono, secondo Viganò, due fattori: la difficile esperienza della Seconda guerra mondiale, vissuta in prima persona come giornalista, e i primi contatti personali con i cani come animali da compagnia²⁶⁸. Questi due momenti mutano le certezze e la visione della vita dell'autore che rifiuta ogni forma di violenza nei confronti degli esseri viventi, siano uomini o animali, e la favola sopra citata né è la prova. Qui, per la prima volta avviene un vero e proprio scontro tra gli animali e gli uomini, «tra il mondo puro e semplice dei primi, e quello vizioso e corrotto dei secondi, che non esitano a ricorrere ai potenti apparati militari pur di ucciderli e rispeditarli da dove sono venuti²⁶⁹».

Dopo questa favola, gli animali diventano più spesso personaggi dei racconti buzzatiani e simboli di qualità quali la dolcezza, la fedeltà, la purezza e la vulnerabilità, che ne fanno «degli esempi di comportamento cui ispirarsi e dai quali imparare²⁷⁰». In un elzeviro pubblicato sul «Corriere della Sera» il 4 marzo 1956, lo stesso Buzzati afferma che:

chi non prova pietà per gli animali doloranti e li considera delle semplici «cose», è un essere inferiore, per quanta cultura possa avere nella zucca. Purtroppo il livello del costume, in Italia, è al proposito piuttosto sconsolante. A chi non tocca assistere, quasi quotidianamente, a episodi di crudeltà, di durezza d'animo, di stolidità presunzione? Per cui in favore della zoofilia – sintomo indubbio di vera civiltà – non si spenderanno mai abbastanza parole, non si faranno mai abbastanza sforzi²⁷¹.

Per capire il rapporto tra Buzzati e il mondo naturale risulta fondamentale considerare anche il periodo storico in cui egli scrive i propri racconti: lasciate alle spalle la Seconda guerra mondiale, negli anni Cinquanta in Italia si verifica il Boom economico, caratterizzato da una forte industrializzazione e dalla costruzione pervasiva di opere civili ed edilizie. La volontà di progettare e costruire dell'uomo non ha avuto limiti, ma limiti sempre più evidenti li hanno dovuti affrontare le credenze popolari, le tradizioni, la libertà e il rapporto tra uomo e natura. In riferimento a quest'ultimo aspetto, l'armonia tra gli esseri viventi è via via venuta meno fino all'imporsi dell'emergente prospettiva antropocentrica «causata dal cieco egoismo dell'uomo, dalla

268 L. Viganò, *Introduzione*, in L. Viganò (a cura di), *Il «Bestiario» di Dino Buzzati*, vol.1, pp. XII-XV.

269 Ivi, p. XV.

270 Ivi, p. VII.

271 D. Buzzati, *Il fantasma del cane "Chris" fra le gambe degli invitati*, in L. Viganò (a cura di), *Il «Bestiario» di Dino Buzzati*, vol.1, p. 99.

sua sete di potere o di denaro, dalla sua presunzione di predominio sulle altre specie e dal cambiamento di mentalità dovuto al consumismo e al progresso tecnologico²⁷²». Buzzati, al contrario, è ancora capace di cogliere la sofferenza della natura e si fa portavoce di una sensibilità diversa rispetto a quella dominante.

Nel 1991 Claudio Marabini ha dato vita ad un vero e proprio Bestiario buzzatiano, ovvero un'antologia contenente scritti letterari e giornalistici dello scrittore bellunese che hanno come tema gli animali. Nel 2015 Lorenzo Viganò ha ampliato la prima edizione includendo racconti, elzeviri, articoli di giornali, introduzioni a libri e riflessioni scritti tra il 1932 e il 1970 e suddivisi in due volumi²⁷³. Il primo, intitolato *Cani, gatti e altri animali*, riunisce gli scritti dedicati agli animali più amati da Buzzati, i cani, seguiti con un certo distacco da testi che hanno per soggetto i gatti e più bestie insieme. Nel secondo volume, *L'alfabeto dello zoo*, gli esseri viventi reali e fantastici via via raccontati si susseguono in ordine alfabetico, a partire dall'antilope fino alla categoria dei volatili. Il risultato è un Bestiario che, se pur non elaborato da Buzzati stesso, per la gran quantità di materiale e la carica morale ed etica che contiene e trasmette, si inserisce a tutti gli effetti nella tradizione del genere. Per di più, anche se lo scrittore non recupera in modo sistematico altri generi della tradizione connessi al tema degli animali, nuclei di apologhi, parabole, leggende e favole sono ravvisabili frequentemente nella sua produzione e i loro tratti si irradiano all'interno della tipica struttura del racconto del trauma.

Alla luce dell'intenso rapporto personale e letterario di Buzzati con gli animali, l'indagine tematica che segue ha come oggetto quattro racconti tratti da *Il «Bestiario»*, di cui tre pubblicati ognuno in una diversa raccolta dell'autore, mentre uno è un inedito.

Il primo, *L'uccisione del drago*, appare per la prima volta nel 1939 sul settimanale «Oggi» per poi confluire nelle raccolte *I sette messaggeri* e *Sessanta racconti*. Il secondo e il terzo, ovvero *I reziarii* e *I ricci crescenti*, sono stati scritti e diffusi entrambi nel 1947 sul «Corriere della sera» per poi essere antologizzati rispettivamente ne *Il crollo della Baliverna* e in *Paura alla Scala*. L'ultimo racconto è

272 V. Polcini, *Antropomorfismo ed ecologia in Dino Buzzati: un percorso di lettura ecocritico nel fantastico buzzatiano*, in *Mosaico italiano*, 2016, XIII, vol. 145, p. 24.

273 Sull'argomento del Bestiario buzzatiano si veda L. Viganò, *Introduzione*, in L. Viganò (a cura di), *Il «Bestiario» di Dino Buzzati*, vol.1, p. VII-VIII e G. Ioli, *Dino Buzzati*, pp. 33-34.

invece *Le aquile* e viene anch'esso pubblicato sul quotidiano milanese nel 1951, ma non entrerà mai a far parte di alcuna raccolta.

Come è possibile notare, i racconti seguono l'ordine cronologico d'apparizione, ma questa non è stata in alcun modo una scelta precisa, bensì una casualità rivelatasi una volta terminata la cernita all'interno del Bestiario. L'operazione di selezione dei racconti si è basata principalmente su tre parametri:

1) Il tipo di animale rappresentato, dal momento che negli scritti si trovano: animali reali, esistenti o esistiti, rappresentati nelle loro comuni valenze referenziali e con comportamenti che possono essere usuali o non usuali. Animali umanoidi o antropomorfi, reali o irreali, già attestati o neoconiazioni dotati di competenze espressive (parlanti e/o pensanti) e di un *ethos* assimilabile a quello umano. Infine, animali irreali, appartenenti a mitologie e a leggende, animali simbolici, fantastici immaginari, ibridi, mostri non dotati di parola e/o di pensiero, anch'essi innovativi o già attestati²⁷⁴.

2) Il tipo di rapporto che intercorre tra uomo e animale, la cui tassonomia dipende da un livello massimo o minimo di colpa e di vendetta messo in atto dalle parti.

3) I diversi approcci dell'autore verso il mondo animale – già accennati precedentemente in relazione a *Il segreto del Bosco vecchio* e alla *Famosa invasione degli orsi in Sicilia* – ovvero quello legato ad una realtà magica e ancestrale e quello più contemporaneo di stampo animalista.

L'ordine progressivo con cui sono stati disposti i racconti permette così di verificare l'esistenza, anche nei racconti buzzatiani, di uno certo sviluppo in merito alla declinazione del tema degli animali. In questo senso, ognuno dei quattro racconti presi in esame può rappresentare una tappa di questo percorso e ciascuno può essere considerato un "tipo esemplare", un "modello" in cui convergono molti aspetti tematici che Buzzati poi ripropone in altri suoi racconti.

Infatti, un altro obiettivo di questa indagine consiste nel rendere conto come, a partire dalle affinità e delle differenze tematiche, ad ogni racconto esemplare possano essere associati altri testi presenti all'interno del Bestiario buzzatiano, dando vita così a dei veri e propri filoni tematici. Di conseguenza, nonostante Buzzati non abbia creato in

274 F. Secchieri, *L'artificio naturale. Landolfi, la bestia, la parola*, in E. Biagini, A. Nozzoli (a cura di), *Bestiari del Novecento*, pp. 247-248.

prima persona questa raccolta, si potrà constatare come all'interno della sua produzione di racconti con protagonisti animali siano presenti tutte le premesse necessarie per definire il Bestiario un macrotesto.

Ultimo obiettivo, ma non meno importante, consiste nel mettere il luce il rapporto conflittuale tra il fantastico e il reale, tra l'uomo e il mistero entro la forma del racconto del trauma. Il fantastico buzzatiano, infatti, grammaticalizza le paure dell'uomo e le contraddizioni della realtà per inserirle entro un racconto breve, per cui si cercherà di verificare l'efficacia di uno spazio limitato nel mantenere viva la tensione e come questa venga suscitata dagli eventi soprannaturali generando un effetto perturbante sul lettore. Infine, per il fatto che il fantastico buzzatiano consiste per lo più nel linguaggio, risulta fondamentale evidenziare le modalità attraverso cui, con un linguaggio quotidiano e chiaro, Buzzati percepisce la «plusvalenza del reale» e l'anormalità della realtà.

Per quanto riguarda la struttura argomentativa dell'indagine, una prima parte sarà dedicata alla disamina dell'*incipit* e all'individuazione sia dei momenti cardine della fabula sia degli elementi narrativi, sintattici e lessicali che permettono una lettura del testo coerente con le caratteristiche del fantastico e del racconto del trauma buzzatiano. Poi, verrà dato spazio ad un'analisi approfondita del tema degli animali basata sui tre parametri delineati precedentemente e del significato allegorico e morale del testo, tentando di fornirne una possibile interpretazione. Infine, data l'ossessione di Buzzati alla ripetizione e la sua modalità artigianale di creare racconti sempre diversi ma allo stesso tempo sempre uguali, sarà condotta un'analisi comparativa che permette di cogliere come in molti testi del Bestiario si ripresentino sistematicamente le medesime tematiche.

3.2.1 *L'uccisione del drago*

Questo racconto emblematico è stato già trattato in parte nel primo capitolo, ma qui lo riprendo per approfondirne alcuni aspetti e metterne in luce di nuovi, come il fatto

che Buzzati, fin dalle prime righe del racconto e attraverso un incipit di carattere cronachistico, chiarisce il luogo e il tempo in cui avviene la vicenda e quali sono il protagonista e l'evento che l'hanno messa in moto.

Siamo nel maggio 1902 e un contadino del conte Martino Gerol rivela di aver visto durante una battuta di caccia in valle Secca «una grossa *bestiaccia* che sembrava un drago²⁷⁵». L'esistenza di questa creatura – identificata già dal dispregiativo come un mostro immondo – viene associata subito ad una secolare credenza popolare e calata in un tempo in bilico tra la dimensione leggendaria e folclorica e il pragmatismo dell'uomo moderno. Il conte, infatti, riveste i panni del principe-eroe che si avventura tra le montagne per trovare la bestia ed affrontarla con coraggio ed onore, ma allo stesso tempo è un uomo del Novecento con un immaginario ed una mentalità tipica del suo secolo.

Incomincia così la spedizione del Gerol assieme al governatore della provincia, l'Andronico, a due naturalisti e a dei cacciatori. Durante il viaggio dalla città alle montagne, l'incontro con il vecchio medico Taddei rappresenta uno snodo fondamentale per la prosecuzione del racconto: una volta spiegatogli lo scopo della spedizione, il governatore «si aspettò che l'altro ridesse, sentendo parlare di draghi. *Al contrario* il Taddei scosse il capo a indicare disapprovazione²⁷⁶». Egli è il primo personaggio che mette in guardia la carovana, che tenta di desisterla dal continuare l'impresa e lo fa con delle motivazioni valide avvalorate soprattutto dalla sua saggezza, vista la tarda età, ed anche dalla sua esperienza come uomo di scienza. Attraverso una sequenza dialogica che vede protagonisti l'Andronico e il Taddei, Buzzati dà vita a quell'atmosfera di incertezza e di mistero che caratterizzerà tutta la narrazione mettendo in continuo contrasto le loro posizioni sia sul piano linguistico, per mezzo di congiunzioni avversative e verbi ambigui, sia sul piano dei gesti espressivi:

«Io non ci andrei se fossi in voi» disse recisamente.

«Perché? *Credete* che non ci sia niente? Che siano tutte fandonie?»

«*Non lo so questo*» rispose il dottore. «Personalmente *anzi credo* che il drago ci sia, *benché* non l'abbia visto. Ma non ci metterei in questo pasticcio. È una cosa del malaugurio.»

«Di malaugurio? Vorreste *sostenere*, Taddei, che voi ci *credete* realmente?»

275 D. Buzzati, *L'uccisione del drago*, in L. Viganò (a cura di), *Il «Bestiario» di Dino Buzzati*, vol. 2, p. 75. Il corsivo è mio, così come in tutte le altre citazioni del racconto.

276 Ivi, p. 76.

«Sono vecchio, caro governatore» fece l'altro «e ne ho viste. *Può darsi* che sia tutta una storia, *ma potrebbe* anche essere vero; se fossi in voi non mi ci metterei.»

[...]

Tacque un istante e aggiunse: «Io non ci andrei davvero. Una volta poi ho *sentito* dire, ma è inutile, voi vi mettereste a *ridere*...»

«Perché *dovrei ridere*» esclamò l'Andronico. «*Ditemi, dite, dite* pure.»

«Bene, certi dicono che il drago manda fuori del fumo, che questo fumo è velenoso, basta poco per far morire.»

Contrariamente alla promessa, l'Andronico diede una bella *risata*:

«Vi ho sempre saputo reazionario» egli concluse «strambo e reazionario. *Ma* questa volta passate i limiti. Medioevale siete, il mio caro Taddei. Arrivederci a sta sera, e cola la testa del drago!²⁷⁷»

Particolarmente emblematiche sono le contraddizioni all'interno dello stesso pensiero di Taddei sottolineate dall'avverbio 'anzi', che gli permette di ritrattare quanto detto precedentemente, e dalla congiunzione avversativa 'benché' che mette in luce la sua assenza di certezze. Molti, poi, sono i verbi ambigui presenti, come credere, sapere e sostenere, che sono tutti verbi impiegati per esprimere opinioni personali non avvalorate da una conoscenza certa dei fatti. Accanto ad essi anche le formule 'può darsi' e 'ma potrebbe' insinuano un'aura di ambiguità e di mistero all'interno del discorso, il quale raggiunge il culmine nel momento in cui Taddei rende partecipe il governatore delle credenze popolari sul fumo letale del drago. La ripetizione della forma verbale 'dite' ripresa per ben tre volte enfatizza la volontà dell'Andronico di conoscere la verità segreta, ma la sua reazione risulta totalmente opposta alla serietà e all'angoscia del medico, rendendo evidente il contrasto tra il reale e l'irreale, tra il raziocinio e l'immaginazione attorno ai quali prende vita il fantastico buzzatiano.

Dunque, per mezzo di questo breve dialogo che mette in luce i vari atteggiamenti umani di fronte ad una minaccia, ad un fenomeno inspiegabile e oscuro, presagi e paure fanno il loro ingresso nel racconto, e il sentimento di *Unheimlich* via via aumenterà all'infittirsi dei segnali premonitori.

Nonostante gli avvertimenti, infatti, il viaggio continua e il gruppo si avvicina sempre più alle montagne a cui Buzzati dedica una breve ma intensa sequenza descrittiva:

Osservava le montagne che si facevano sempre più *alte, dirupate e aride*. In fondo alla valle si intravedeva una successione caotica di cime, per lo più di forma conica,

277 Ibidem.

nude di boschi o prato, dal colore *giallastro*, di una *desolazione* senza pari. Battute dal sole, esse risplendevano di una luce ferma e fortissima²⁷⁸.

L'aspetto delle montagne contribuisce ad aumentare il senso di *Unheimlich*, di inquietudine e di rovina che aleggia in tutto il racconto, per cui questo paesaggio spoglio e giallastro è simbolo di decadimento e di morte. Dal punto di vista temporale, invece, esso è metafora dell'eternità e del tempo circolare della natura che inesorabilmente travolge l'uomo e ne definisce il destino. La descrizione procede per sottrazioni, si coglie l'assenza di vita dal momento che «non c'era torrente sul fondo, non c'erano piante né erba ai lati, solamente sassi e sfasciumi. Non canti di uccelli o di acqua, ma isolati sussurri di ghiaia²⁷⁹» che all'improvviso possono crollare sui personaggi, i quali si fanno piccoli e insignificanti al cospetto delle «montagne sinistre». Tutto è preludio alla catastrofe, tutto è presentimento di presagi funesti.

Questo senso di desolazione, poi, rende l'idea dell'esistenza del drago sempre più verosimile e meno assurda, e questo sentore viene confermato dalla presenza sul sentiero di un giovanotto con una capra morta sulle spalle. Da questo incontro i personaggi vengono a sapere che la gente del paese alle pendici delle montagne «era superstiziosissima, e ogni giorno mandava una capra al Burel, per rabbonire gli umori del mostro²⁸⁰». Prontamente, il conte Gerol e il governatore tentano di ridicolizzare questa pratica popolare con il loro superbo razionalismo, ma il primo decide di comprare la capra del giovane tra lo stupore dei presenti. Buzzati crea così una forte *suspance* e un clima di palpabile inquietudine perché:

Andronico chiese al conte Gerol:

«E a che cosa ti serve quella capra? Non vorrai mica mangiarla, *spero*.»

«*Vedrai, vedrai* a che cosa mi serve» fece l'altro *elusivamente*²⁸¹.

L'avverbio 'elusivamente' assieme alla ripetizione del verbo al futuro diventano la chiave di volta che porta il lettore a tenere il fiato sospeso e ad accelerare il ritmo di lettura per scoprire cosa accadrà in seguito. Infatti, poco dopo l'incontro col giovane, il

278 Ivi, p. 77.

279 Ivi, p. 78.

280 Ibidem.

281 Ivi, p. 79.

gruppo raggiunge la grotta del drago, ma Buzzati svela le intenzioni del conte: «la bestia sarebbe servita da esca per far uscire il mostro dalla caverna²⁸²». Successivamente la progressione dello stato di angoscia riprende e la forza misteriosa e allusiva cresce in modo vorticoso in una climax da batti cuore finché:

tutti ebbero un tremito e trattennero il fiato scorgendo dalla bocca della caverna uscire cosa viva. «Il drago! Il drago!» gridarono due o tre cacciatori, non si capiva se con letizia o sgomento²⁸³.

Il mostro, contro le previsioni di tutti, è reale. Le leggende derise poco tempo addietro sono vere. Eppure, i personaggi non smettono di banalizzare il suo aspetto e Buzzati volge ciò a suo favore perché il drago effettivamente non è un mostro tremendo come tutti avevano immaginato: è lungo poco più di due metri, ha un collo da lucertola, una cresta lungo la schiena e sembra di «una vecchiezza immensa²⁸⁴». Il rovesciamento delle aspettative degli uomini è funzionale sia a mettere in evidenza la placida indole e la non pericolosità del drago, sia per contro la bellicosità dell'uomo che ora si trasforma in un vero e proprio mostro. Il racconto, infatti, procede con un'*escalation* progressiva di violenza, un accumulo di azioni crudeli nei confronti della creatura indifesa: prima un sasso sul cranio, poi un colpo di colubrina ad una zampa e il drago incomincia ad agitarsi per il dolore e lo strazio.

Di fronte a questo «crudele spettacolo» il conte Gerol «sembrava invaso da una gioiosa eccitazione, pregustando il massacro²⁸⁵». Gli ossimori permettono a Buzzati di trascinare ancora il senso di ambiguità e di inquietudine e di rendere evidenti le contraddizioni dell'uomo-mostro, che prova piacere nel veder massacrato un essere innocente. Le sue azioni violente continuano e mentre il drago si avvicina alla capra per poi rifugiarsi nella caverna, il conte gli si avvicina e apre il fuoco con la carabina. Dalle fauci della creatura proviene un suono angosciante, ma non cade stecchita tant'è che mangia la capra e tenta di arrampicarsi sulle rocce.

Di fronte a questo macello, l'unica cosa a cui riesce a pensare il naturalista del gruppo è ancora la specie di appartenenza del mostro, mentre due dei cacciatori

282 Ibidem.

283 Ivi, p. 80.

284 Ivi, p. 81.

285 Ibidem.

decidono di andarsene perché questa «non è caccia²⁸⁶», ma una brutta faccenda che finirà male, e addirittura intimano al conte di vergognarsi. Quindi, il presagio di morte e di sfacelo presente nel racconto fin dall'incontro col medico Taddei si fa sempre più tangibile, e l'esitazione frutto dell'ambiguità buzzatiana si appiana davanti alla violenza.

A questo punto, la modalità impiegata per uccidere il drago si fa diabolica: recuperata con la forza un'altra capra sempre dallo stesso giovane, al suo interno viene inserita una carica esplosiva collegata ad una miccia; il conte la depone vicino al mostro e aspetta che questo si avvicini. Inoltre, ad aumentare il senso di disfatta e di minaccia contribuisce la comparsa improvvisa sulle creste delle montagne di decine di uomini che silenziosi e con espressione di riprovazione osservano la carneficina; non appena li scorge, sul volto del Gerol appare invece una smorfia di disprezzo. Chi sono questi individui? Buzzati non dà conferme, anzi ipotizza che siano gli abitanti del villaggio, ma l'impiego dell'avverbio 'probabilmente' non fa che aumentare l'aura enigmatica sull'apparizione di quelli che poi definisce 'sconosciuti'.

In seguito, la bomba scoppia, il ventre del drago viene squarciato, il mostro si accascia in una pozza di sangue «ed ecco dai suoi fianchi uscire due fili di fumo scuro, uno a destra e uno a sinistra, due fumacchi brevi²⁸⁷». All'improvviso il Gerol vede spuntare dalla caverna due piccoli draghi, ma non si lascia impietosire e si accanisce su di loro con una clava di ferro e percuote «successivamente i mostricciattoli, *spezzò le teste come bocce di vetro*²⁸⁸». Quest'associazione tutt'altro che aulica e solenne fa rabbrivire il lettore perché Buzzati riprende un'immagine tutto sommato semplice, con cui si ha esperienza nella vita quotidiana e che i lettori possono subito richiamare alla mente; per tali motivi, questa similitudine permette di cogliere in modo immediato la brutalità dell'uomo. Infatti, anche quegli uomini comparsi sulle montagne in modo misterioso si allontanano ugualmente, come se fuggissero da una minaccia.

Il drago, quindi, si rivela una madre che tentava di proteggere i suoi piccoli e che morente li lecca e li piange, mentre con le ultime forze:

dalla gola uscì, prima lentissimo, quindi con progressiva potenza un urlo indicibile, voce mai udita nel mondo, né animalesca né umana, così carica d'odio che persino il

286 Ivi, p. 83.

287 Ivi, p. 85

288 Ivi, p.86.

conte Gerol ristette, paralizzato dall'orrore²⁸⁹.

In questo momento è come se si stesse compiendo un sacrificio cosmico e il drago, rivolto al cielo, chiede aiuto e vendetta per i suoi figli. Ma a chi? Chi chiama? Chi gli risponderà? Sembra nessuno. Dopo tutte le angherie subite, la tenace creatura non si abbandona ancora alla morte e teneramente lambisce le proprie bestiole finché «un sugo biancastro gli scorgeva dall'occhio illeso²⁹⁰»: piange. Seguono ancora i suoi strepiti e alla settima volta si acquieta. La storia, però, non è ancora finita: subito il suo desiderio di vendetta e di punizione diventa reale perché il conte incomincia a tossire, ha respirato i suoi fumi e «una specie di fuoco colava nell'interno del suo petto sempre più in fondo²⁹¹». Il sacrilegio sembra essersi compiuto e solamente ora nell'Andronico nasce una paura autentica, ora che quelle parole del Taddei radicate nelle superstizioni popolari si rivelano veritiere.

La vicenda non ha un epilogo ben definito anche perché il finale aperto permette al lettore sia di trarre da sé, con la propria immaginazione, le tristi conclusioni, sia di riflettere sulla storia narrata. La forte e prolungata tensione che permane anche oltre la fine stessa del racconto è una delle caratteristiche fondamentali del fantastico buzzatiano e del racconto traumatico, così come il fatto che ogni tessera si incastrasse perfettamente in un'altra, o l'esatta corrispondenza tra il paesaggio e i personaggi circa i presagi di morte. Come sostiene Arslan:

Ognuno recita la sua parte; i tipi sono definiti e ben accostati; ma ciò che testimonia dell'originalità del racconto è la sua percezione dei legami misteriosi e tenaci che corrono fra la natura e le sue creature, che troppo facilmente l'uomo definisce «mostri» o «nocivi», e che fanno parte invece di un sapientissimo equilibrio²⁹².

Infatti, per mettere in luce la scelta di questo racconto come testo esemplare della produzione buzzatiana bisogna partire proprio dal tipo di animale rappresentato. Quello che poi diventa il personaggio principale è un animale irreali e fantastico, già attestato nella mitologia antica e nelle leggende medievali, ovvero il drago, che in

289 Ivi, p. 86-87.

290 Ivi, p. 87.

291 Ivi, p. 89.

292 A. Arslan, *Invito alla lettura di Buzzati*, p.74.

questo caso diventa un animale simbolico positivo. Ma nella tradizione occidentale, come nelle leggende, nelle fiabe medievali e nel testo sacro dell'*Apocalisse*, esso ha sempre simbolizzato il male, mentre Buzzati ne rovescia il significato e il mostro appare come «una dragonessa benevola, che rappresenta la generosità, l'abnegazione e l'amore assoluto²⁹³». Si tratta quindi di un essere mansueto e dall'aspetto tutt'altro che mostruoso e per di più una madre premurosa che fino all'ultimo tenta di proteggere i suoi piccoli dimostrando di provare dei sentimenti. Affidandole queste caratteristiche, lo scrittore bellunese libera le bestie del nostro immaginario culturale dallo stigma di malignità e per questo motivo si può affermare che l'intenzione del conte Gerol non sia direttamente collegata alla volontà di uccidere l'animale in carne ed ossa, ma di cancellare dalla terra ciò che esso rappresenta.

Per comprendere il rapporto tra uomo e animale si può partire dal significato letterale del testo, il quale rende evidente la presenza di una sfida o di un conflitto che si risolve, appunto, mediante «l'uccisione del drago» da parte dell'uomo. Il conte Gerol diventa così una tipologia umana, ovvero l'uomo novecentesco folle, sadico e privo di empatia o l'uomo giovane e forte che esibisce le proprie prodezze rischiando la vita pur di far soffrire l'«altro». Egli ha la massima colpa dell'accaduto, mentre la dragonessa premurosa cova ed ottiene giustizia per la morte sua e dei suoi piccoli.

La parte del racconto che precede la conclusione suggerisce la possibilità di leggere in un altro modo questo contrasto e dunque:

Era stato l'uomo a cancellare quella residua macchia del mondo, l'astuto e potente che dovunque stabilisce sapienti leggi per l'ordine, l'uomo incensurabile che si affatica per il progresso e *non può ammettere in alcun modo la sopravvivenza dei draghi*, sia pure nelle sperdute montagne. Era stato l'uomo ad uccidere e sarebbe stato stolto a recriminare.

Ciò che l'uomo aveva fatto era giusto, esattamente conforme alle leggi. Eppure sembrava impossibile che nessuno avesse risposto alla voce estrema del drago²⁹⁴.

L'uomo diviene il simbolo del progresso e rappresenta le leggi razionali e la scienza, le quali non ammettono l'esistenza di una realtà regolata da leggi illogiche. Ciò risulta evidente nei momenti in cui i due naturalisti, non curanti della sofferenza immane del

293 E. M. Garrido, *Riflessioni critiche sul dolore, sulla pietà e sugli animali in Dino Buzzati*, in *Testo. Studi di teoria e storia della letteratura e della critica*, n. 63, XXXIII, gennaio-giugno 2012, p. 102.

294 Ivi, p. 88.

drago, non smettono di rimuginare sulla sua specie di appartenenza, cercando di classificarlo secondo gli schemi razionali e rigidi delle scienze naturali. Il mostro, però, sfugge ad ogni possibile etichettatura e da una parte diventa il simbolo di quel mondo fantastico e misterioso che il progresso scientifico e tecnologico vogliono eliminare²⁹⁵, dall'altra rimane un animale che conosce l'amore materno e il sacrificio assoluto.

Dunque, come già messo in evidenza nel primo capitolo, questo racconto ha una chiara connotazione simbolico-allegorica poiché nasconde al suo interno un messaggio: ragione e scienza non possono ammettere in alcun modo l'esistenza di una logica fantastica e in nome del progresso con violenza e cinismo l'uomo vuole cancellare dalla faccia della terra ogni residuo di irrazionalità primordiale e naturale qui rappresentato dal drago. Di conseguenza, il fantastico morale o allegorico buzzatiano presenta una delle caratteristiche fondamentali del modo fantastico: come hanno messo in luce Lazzarin e Ceserani, esso implica un conflitto tra due universi, due logiche e due paradigmi differenti. Questo racconto, così come anche tutti quelli successivi che analizzerò, sono propriamente fantastici perché si fanno carico del dramma moderno e trattano in modi sempre diversi un medesimo problema: il conflitto tra uomo e animale e tra uomo e fantasia nato in seno alle profonde contraddizioni della società novecentesca, quella dei consumi di massa e del progresso postbellico.

Il fantastico buzzatiano risulta così strettamente legato all'allegoria, figura retorica che per sua natura accoglie le relazioni che intercorrono tra i due differenti sistemi e le contraddizioni all'interno del mondo degli esseri umani restituendone uno o più sensi. L'allegoria permette all'autore bellunese di indagare l'ambiguità del reale e quel processo che vuole negare la sua componente soprannaturale. Di conseguenza, il suo discorso in realtà riguarda proprio la società dei suoi tempi e assume le forme di una condanna della superbia e della crudeltà degli uomini che la compongono e di una dolorosa denuncia della rottura dell'equilibrio tra uomo e magia, tra uomo e animale.

In quest'ottica emblematici risultano la figura del medico Taddei e il comportamento degli abitanti del villaggio. A differenza dell'uomo moderno, quest'ultimi continuano ad offrire sacrifici di bestiame al drago poiché per millenaria

295 «Spesse volte l'animale si presta a incarnare il mistero, essendo già per noi il mistero perché non sappiamo dentro che cosa c'è. Poi, in storie favolose, è facile immaginare queste bestie strane, quali il drago, il serpente, l'uccelroc... E qui si ritrova tutta la favolistica antica che è piena di queste bestie... Non è una cosa nuova.» (Y. Panafieu, *Dino Buzzati: un autoritratto*, p. 176).

superstizione credono alla presenza di una forza soprannaturale da rispettare e quindi onorano le antiche tradizioni delle leggende popolari, mentre il medico si trova in una via di mezzo rispetto agli uomini del paese e al conte Gerol col suo seguito. Egli è un uomo di scienza e di cuore, ed è anche anziano per cui in seguito alle sue molte esperienze può essere definito un saggio. Taddei non rigetta a prescindere la realtà sovranaturale, ma è consapevole del fatto che in fondo, dietro alle leggende popolari, può esserci nascosta una verità.

In merito all'approccio di Buzzati col mondo degli animali si può constatare come il drago e tutti gli mostri della sua produzione letteraria «non sono altro che informazioni che portano al profondo, che spingono alla comprensione dei rapporti che intercorrono fra il mondo della psiche e quello della materia²⁹⁶». Essi rimandano a quella dimensione arcaica e armoniosa in cui vige un saldo equilibrio tra uomini e forze misteriose. Quindi, il drago con il suo sacrificio si rivela *mediatore* di quella potenza fantastica e misteriosa che la ferocia e l'odio della civiltà moderna vogliono cancellare definitivamente. E all'autore bellunese non rimane che rivelare e compiangere la sua profonda nostalgia verso quel tempo originario e infantile, pieno di misteriosa poesia, ormai perduto per sempre.

Nei racconti buzzatiani la presenza del fantastico e dell'allegoria e il porsi dello scrittore dalla parte degli animali diventano la combinazione per eccellenza per suscitare nei lettori una sensazione di disagio e di *Unheimlich*, soprattutto di fronte alla rappresentazione di bestie innocenti che soffrono a causa della violenza dell'uomo. Questo racconto diviene così un mito moderno del progresso distruttore, dell'arroganza dell'*homo sapiens*, della sua alienazione, e in cui il drago diventa l'Altro per eccellenza, l'incarnazione della diversità, la personificazione dell'indifesa natura, la parte irrazionale e illogica dell'uomo stesso.

Per questo la bestia cade vittima dell'uomo, ovvero perché «riflette ciò che l'uomo vuole sopprimere di sé: è fantasma e specchio di un'ossessione che precede e segue il delitto²⁹⁷». L'uomo moderno non è cosciente del trauma e del grave torto che gli han fatto la scienza e il progresso: essi hanno soppresso la fantasia, che è una sua parte costitutiva, e l'hanno rinchiusa nel suo inconscio. Ma attraverso la tensione e il

296 G. Ioli, *Dino Buzzati*, p. 69.

297 G. Savelli, *Il mito dell'assenza. Tredici copioni per cinquanta racconti di Buzzati*, p. 264.

forte sentimento di *Unheimlich* che Buzzati suscita nel lettore in questo racconto del trauma, il represso può tornare a galla e l'individuo può riappropriarsi della dimensione soprannaturale che gli appartiene, mettendo fine alle angosce e al conflitto che vive giornalmente con sé stesso. Infatti, non è sufficiente constatare la morte del drago per sbarazzarsi di quel mondo fantastico primitivo: esso non scompare, nelle pagine di Buzzati si trova e si troverà ancora il fumo emesso dal drago ed esso vi rimarrà eternamente con la speranza di risvegliare l'inconscio collettivo e ristabilire l'ordine naturale delle cose. Lo scrittore, quindi, assume un impegno etico e attraverso la diffusione di certi ideali antiprogressivi e antiscientifici spinge il lettore a diventare «il cacciatore» del racconto e quindi a rifiutarsi di diventar complice dell'uccisione del drago-fantasia.

In conclusione, con questo racconto Buzzati sposta il suo *exemplum* dal fantastico puro verso il fantastico moralizzante e allegorico, per cui il mondo degli animali diventa un modo per dire «altro» e racchiude una visione allegorica del reale che privilegia il «messaggio». Lo scrittore per trascendere eticamente la parola scritta impiega la figura retorica dell'allegoria, motivo per cui i racconti buzzatiani richiedono sempre un'interpretazione e quindi l'intervento attivo del lettore. Essa spinge l'individuo a riflettere sul significato del testo dando avvio ad un processo che può portare fino alla presa di coscienza dell'alienazione, alla risoluzione della crisi e alla riappropriazione dell'esistenza. In particolare, questo testo è portatore di un insegnamento altamente educativo: il drago è pur sempre un animale puro e innocente e l'uomo è in grado di riacquistare l'empatia perduta e avere una maggior compassione per l'altro nella vita reale.

Il racconto *Un serpente di mare spaiato*, apparso sul «Corriere della sera» nel 1934, per diversi aspetti può essere considerato il testo anticipatore dell'*Uccisione del drago*. Il primo riguarda il tipo di animale rappresentato: non un drago ma un suo parente stretto, ovvero un serpente marino che viene descritto da un impaurito pesciolino antropomorfo come «un pesce spaventoso, un mostro grosso come una balena, lungo come da qui a quello scoglio. È passato a una velocità grandissima. Aveva dei denti bianchi e bianca era anche la coda²⁹⁸». Tuttavia, i pesci adulti non credono veramente all'esistenza del mostro perché nessuno l'ha visto da vicino, proprio come

298 D. Buzzati, *Un serpente di mare spaiato*, in L. Viganò (a cura di), *Il «Bestiario» di Dino Buzzati*, vol. 2, p. 314.

accade con il drago, e se ogni tanto qualcuno dice di averlo visto e si diffonde la paura, non appena succede qualche altro evento tutti se ne dimenticano. Oppure viene invocato dai genitori per incutere timore ai figli disubbidienti, o ancora gli anziani lo citano come un'antica conoscenza per ottenere maggior venerazione dai nipoti. Anche qui, dunque, l'esistenza del serpente viene allontanata dalla realtà e calata nelle credenze degli animali che popolano il mare, eppure il narratore è irremovibile e nonostante tutto ritiene che negli oceani il serpente di mare esista.

Incomincia così una breve descrizione del mostro che per certi aspetti è simile proprio al drago: anch'esso ha un aspetto orribile e soprattutto è vecchio. L'elemento della vecchiaia o dell'antichità della creatura permette nuovamente a Buzzati di associarla ad una dimensione remota e primitiva, tant'è che attraverso un *excursus* su ciò di cui si ciba ne fa risalire l'esistenza addirittura all'era dei dinosauri. Inoltre, come il drago anche il serpente non è affatto un essere aggressivo, anzi naviga innocuo e solitario negli abissi deserti del mare per evitare di incrociare bastimenti con a bordo uomini ansiosi di scorgerlo sulla superficie.

Nonostante ciò, in questo racconto alla base del rapporto tra *homo sapiens* e mostro non c'è un forte conflitto, non c'è la violenza poiché gli uomini dimostrano ancora una certa reverenza nei confronti della creatura misteriosa, anche se non sono certi della sua esistenza. A volte lo deridono e lo utilizzano come spunto per aneddoti e barzellette, a volte pensano che navighi accanto a loro perché:

in fondo gli uomini gli vogliono bene; senza rendersene conto, vi fanno serio assegnamento tutta la vita, se un giorno lo trovassero disteso, morto, ai margini di una spiaggia, capirebbero bene di aver perduto per sempre qualcosa di caro²⁹⁹.

Quindi, anche qui il serpente diventa simbolo di quella arcaica dimensione fantastica ormai perduta dall'uomo moderno e caratterizzata da forze soprannaturali e animali misteriosi a cui l'uomo incomincia a non credere più. La forza allegorica, però, non è dirompente e complessa come ne *L'uccisione del drago* perché il serpente vive una vita solitaria e si nasconde negli oceani proprio per evitare brutte disavventure con gli essere umani. Il drago, invece, ha la sua caverna in luogo preciso circondato da

299 Ivi, p. 318.

quelle montagne sinistre che non gli lasciano una via di fuga una volta individuato dall'uomo e lo condannano alla morte. Il serpente vive una vita solitaria fatta di rinunce e proprio questo nascondersi gli permetterà di non morire mai, così come la fantasia e la magia sono costrette a rifugiarsi in un linguaggio allegorico per sopravvivere nel traumatico mondo del progresso.

Il racconto *Vecchio facocero* risale al 1940 ed è quindi di poco posteriore a *L'uccisione del drago*. Entrambi sono presenti nella prima raccolta di Buzzati *I sette messaggeri* (1942) e anche qui il rapporto tra uomo e animale si basa su un conflitto. Per quanto riguarda la bestia, il facocero non è un animale fantastico come il drago e il serpente del mare, ma già dal titolo si può capire che ciò che lo accomuna a quelle creature e ciò che lo definisce è la sua vecchiezza, ed è proprio questo il motivo per cui viene allontanato dal branco. Il narratore, poi, lo considera «una delle bestie più brutte al mondo», ma allo stesso tempo presenta «qualcosa di magnifico» perché tutti i cambiamenti peggiorativi della tarda età che hanno influito sul suo aspetto lo hanno trasformato «in un mostro corporeo di favola, inerme pronipote dei draghi³⁰⁰». Addirittura, egli si interroga sulla possibilità che nella testa immonda del facocero ci sia «un barlume di luce, sotto il pelame scabro una specie di cuore³⁰¹». Risulta dunque evidente sia che la vecchiaia rende il facocero un animale fantastico, addirittura un antenato dei draghi, riconducendolo a una realtà arcaica e magica, sia che Buzzati in questo racconto si ponga una domanda dal carattere leopardiano, ovvero si chiede se gli animali, anche i più ripugnanti, siano dotati di ragione e di sentimenti.

Come il serpente di mare, poi, anche il facocero si ritrova da solo tra la savana e il deserto che, assieme alla montagna, è uno dei luoghi metafisici d'eccellenza nella narrativa buzzatiana. Esso trasmette un senso di desolazione e di abbandono, è presagio di morte e difatti di lì a poco compare «una sorta di mostro nuovissimo e nero³⁰²». L'uomo diventa di nuovo cacciatore-mostro e decide di sparare verso quella creatura innocente dimostrandosi più volte soddisfatto per aver centrato l'obiettivo. Il drago e il facocero condividono le stesse sofferenze e lo stesso destino di morte per mano di un essere umano cieco di fronte al dolore altrui; si compie un'altra ingiustizia e un altro

300 D. Buzzati, *Vecchio facocero*, in L. Viganò (a cura di), *Il «Bestiario» di Dino Buzzati*, vol. 2, p. 98.

301 Ibidem.

302 Ibidem.

sacrificio e similmente al drago esso esala «gli ultimi respiri: due borbottii profondi da vecchio, commisti ai rigurgiti sanguigni³⁰³».

Il nome di un mostro dà titolo al racconto *Il colombre* (1961)³⁰⁴, da cui a sua volta prende nome la nota raccolta buzzatiana pubblicata nel 1966. Il colombre è:

il pesce che i marinai sopra tutti temono, in ogni mare del mondo. È uno squalo tremendo e misterioso, più astuto dell'uomo. Per motivi che forse nessuno saprà mai, sceglie la sua vittima, e quando l'ha scelta la insegue per anni e anni, per una intera vita, finché non è riuscito a divorarla. E lo strano è questo: che nessuno riesce a scorderlo se non la vittima stessa e le persone del suo stesso sangue³⁰⁵.

Anche questo mostro, come il drago e il serpente di mare, è un animale fantastico la cui esistenza non è mai stata accertata dall'uomo, anche se le storie in merito vengano trasmesse di generazione in generazione. Nonostante l'incertezza ontologica, però, non si tratta di una favola e i personaggi credono a questa leggenda, per cui il colombre ha scelto veramente Stefano, un ragazzino dodicenne figlio di navigatore che da grande vorrebbe fare lo stesso mestiere del padre. Di conseguenza, una volta scoperta la condanna, il genitore obbliga il figlio a non andare più per mare e a non staccarsi dalla riva per alcun motivo.

Dopo una vita spesa tra lo studio, «il lavoro, le amicizie, gli svaghi, i primi amori» e «le soddisfazioni di una vita laboriosa, agiata e tranquilla³⁰⁶», Stefano si accorge che il pensiero del colombre lo assilla ancora. Egli riprende il mare aperto e incomincia a navigare giorno e notte e la maledizione aumenta in lui la passione per il mare, lo spinge a raggiungere sempre traguardi migliori, tant'è che fa fortuna e diventa ricco nonostante ci sia sempre stato là fuori il colombre, sinonimo di rovina, ad aspettarlo.

«La tentazione dell'abisso» è sempre stata forte, ma un giorno Stefano si rende conto di essere tristemente infelice e di esser diventato vecchio all'improvviso, per cui

303 Ivi, p. 100.

304 «'Il colombre', che secondo me è uno dei miei racconti migliori, è nato da un nome: 'Colombre'. Ed ecco come mi è venuto in mente questo nome: una mia amica [...] mi raccontava che un suo amico americano, invece di dire 'How many kilometers?' diceva 'How many colombers?'... [...]. Questo 'colombers' mi è piaciuto. Allora ho immaginato una bestia, un mostro, e così è venuta fuori questa storia che praticamente è allegoria del solito tema dell'uomo che si è completamente sbagliato nella vita. Nel 'Colombre' c'è quasi *Il deserto dei Tartari* in pillola». In Y. Panafieu, *Dino Buzzati: un autoritratto*, pp. 153-154.

305 D. Buzzati, *Il colombre*, in L. Viganò (a cura di), *Il «Bestiario» di Dino Buzzati*, vol. 2, p. 55.

306 Ivi, p. 56, 57.

decide di affrontare il mostro. Dopo aver preso un arpione, si fa calare in mare su una barchetta con l'intento di lottare e vincere il suo nemico, ma mentre sta per attaccarlo, il colombre – che si rivela un animale antropomorfo – racconta che non l'ha seguito in tutto il mondo per divorarlo come gli aveva fatto credere, ma perché il re del mare gli aveva affidato il compito di consegnargli una piccola sfera fosforescente. Stefano la riconosce subito: è «la famosa Perla del Mare che dà, a chi la possiede, fortuna, potenza, amore, e pace dell'animo³⁰⁷». Ma ormai è troppo tardi, egli è riuscito a dannare la propria esistenza e a rovinare quella del colombre.

Dunque, nonostante il suo terribile aspetto, anche questo mostro si rivela innocuo e addirittura un benevolo portatore di speranza. Il rapporto tra uomo e animale risulta piuttosto ambiguo perché quest'ultimo non ha mai avuto l'intenzione di attaccare e divorare Stefano, non è mai stato per lui una minaccia reale, anzi l'ha sempre inseguito solamente per dargli quello che Lugnani definirebbe un «oggetto mediatore», ovvero un oggetto magico dai poteri soprannaturali che sarebbe stato in grado di migliorargli l'esistenza. Certamente l'uomo ha sempre evitato di affrontare il colombre-magia perché non è riuscito ad andare oltre quelle superstizioni e quelle leggende che lo facevano apparire ingiustamente come un mostro malevolo. Buzzati, quindi, rovescia il ruolo profetico delle credenze popolari, ma come ne *L'uccisione del drago*, l'essere umano è fortemente condizionato da esse e – nonostante la sua miscredenza – ne paga le conseguenze.

Se poi si legge questo racconto in senso allegorico si riconosce come l'uomo cerchi sempre di sfuggire da ciò che rappresenta la fantasia e il mondo soprannaturale, al quale tuttavia non riesce a smettere di pensare anche mentre spera di dimenticarlo distraendosi con mille attività e conducendo una vita triste ed alienante. Invece di accettare quella parte fondamentale della propria esistenza, appena il represso ritorna a galla lo ricaccia subito nell'inconscio, generando il trauma. Quando egli si accorge del dolore che ha causato a se stesso e della felicità che non ha meritato, la fine è ormai vicina perché in fondo ha sempre vissuto per la morte.

L'ultimo racconto strettamente correlato dal punto di vista tematico a *L'uccisione del drago*, e di conseguenza a quelli trattati precedentemente, è *La fine del Babau*. Scritto nel 1967, questo testo viene pubblicato nell'ultima raccolta curata da

307 Ivi, p. 59.

Buzzati prima della sua morte, ovvero *Le notti difficili* (1971), ma sorprendentemente l'autore vi ripropone molti degli elementi già presenti nel racconto del 1939.

A partire dal titolo, infatti, si nota che anche in questo testo il momento culminante è la morte, la fine, l'uccisione del Babau, il quale, come il drago, è simbolo del mondo magico e soprannaturale della fantasia. Ad essere saccheggiate sono sempre le superstizioni popolari e la tradizione orale perché:

il Babau, come è noto, assumeva, a seconda dei paesi e delle costumanze locali, forme diverse. In quella città, da immemorabile tempo aveva le sembianze di un gigantesco animale di colore nerastro, la cui sagoma stava tra l'ippopotamo e il tapiro³⁰⁸.

Il Babau, infatti, è un mostro che viene tutt'ora usato come minaccia per i bambini irrequieti, i quali credono veramente alla sua esistenza. Ma l'ingegnere Roberto Paudi, uomo d'affari e assessore all'urbanistica, è preoccupato che la presenza del Babau nell'immaginario collettivo possa creare fin da bambini «dei penosi complessi³⁰⁹». La chiave allegorica del testo è pressoché la stessa dei racconti precedenti: il rapporto tra uomo e animale, tra uomo e fantasia si è ormai deteriorato a tal punto che l'*homo sapiens* non è più in grado di accettare il mondo del soprannaturale e gli dichiara guerra. Come in *Un serpente spaiato*, solamente i più piccoli hanno paura di queste creature misteriose per il fatto che nell'infanzia è ancora possibile un collegamento diretto tra realtà e irrealtà, mentre gli adulti pensano che siano tutte fandonie.

Il Babau, come tutti gli altri mostri, fa paura e incute trepidazione di notte lasciando una sua traccia nei sogni, ma non è assolutamente malvagio, esegue «le sue incombenze con discrezione³¹⁰». Eppure, l'ingegner Paudi – che può essere associato al conte Gerol – di fronte all'orgasmo che il Babau gli suscita assumendo la forma del capo dell'azienda in cui lavora, decide di voler fare tutto il possibile per toglierle di mezzo questa ingombrante creatura.

Un altro aspetto da notare è il diverso contesto in cui avviene la vicenda: questo è l'unico racconto in cui il mostro vive in un' indefinita metropoli simbolo della

308 D. Buzzati, *La fine del Babau*, in L. Viganò (a cura di), *Il «Bestiario» di Dino Buzzati*, vol. 2, p. 18.

309 Ibidem.

310 Ivi, pp. 18-19.

moderna civiltà industriale che corrisponde ad un inferno in Terra, ad un luogo alienante e di perdizione in cui la fantasia e il sogno non sono ben accetti. Il Paudi addirittura porta l'esperienza del Babau nel Consiglio comunale perché «in una metropoli che si [vanta] di essere all'avanguardia, il perpetuarsi di un simile sconcio³¹¹» appare indegno e bisogna per forza provvedere con mezzi risolutivi. Infatti, «la fantasia non è produttiva, ostacola le importanti mete professionali dei cittadini, è un attentato al potere sociale delle macchine, perché non genera denaro, ma idee³¹²».

Contrariamente alle aspettative dell'ingegnere molti difendono questa «inoffensiva tradizione che si perdeva nella notte dei tempi³¹³» sostenendo che il mostro è innocuo, che la sua presenza nei sogni dei bambini comporta dei benefici educativi e «ci fu chi parlò addirittura di un “attentato al patrimonio culturale della città”³¹⁴» se si fosse ricorsi a misure repressive. Alla fine si decide si procedere con la proposta presentata dal Paudi e Buzzati, con ironia, mette in luce come si sia rivelato piuttosto problematico trovare una modalità per l'uccisione del Babau, a tal punto da pensare al lanciafiamme o perfino ad una piccola bomba al napalm.

Come i due cacciatori de *L'uccisione del drago*, anche qui alcuni agenti e sottoufficiali della pattuglia speciale creata per l'occasione dimostrano:

una certa riluttanza [...] a partecipare alla *battuta*; era *paura*? era il timore oscuro di violare una porta *proibita*? o semplicemente un nostalgico attaccamento a certi esagitati ricordi di infanzia³¹⁵?

L'agognata spedizione, quindi, diventa di nuovo una battuta di caccia, e gli agenti vengono accusati di avere paura, di essere dei codardi di fronte ad una brutta faccenda che anche qui ha il sentore di malaugurio. Nonostante tutto, una notte gelida e inquietante gli uomini avanzano nella città con il mitra puntato e uccidono il Babau, il quale si accascia immobile per sempre finché non si dissolve nel nulla. In questa scena di morte Buzzati ancora una volta si concentra sul ventre dell'animale che in questo caso non appare squarciato come quello della dragonessa, bensì «enorme e teso, lucido

311 Ivi, p. 20.

312 G. Ioli, *Dino Buzzati*, p. 181.

313 D. Buzzati, *La fine del Babau*, in L. Viganò (a cura di), *Il «Bestiario» di Dino Buzzati*, vol. 2, p. 20.

314 Ibidem.

315 Ivi, p. 21.

come guttaperca³¹⁶» – una specie di gomma naturale, del caucciù – su cui si riflette la luce della luna.

In conclusione, le morti tragiche del drago, del facocero e del Babau corrispondono a sacrifici cosmici di fronte ai quali gli uomini rimangono totalmente indifferenti, inconsapevoli del fatto che avrebbero comportato delle gravi conseguenze nelle loro vite. Solamente nel finale di questo racconto il fantastico morale buzzatiano emerge con tutta la sua forza e lo scrittore denuncia in modo schietto e diretto, senza alcuna allusione, ciò che l'uomo ha perso per sempre.

Tutti i bambini del mondo continuarono a dormire placidi, senza immaginare che il buffo amico-nemico se n'era andato per sempre.

Era molto più delicato e tenero di quanto si credesse. Era fatto di quell'impalpabile sostanza che volgarmente si chiama fantasia o illusione: anche se vero.

Galoppa, fuggi, galoppa, superstite fantasia. Avido di sterminarti, il mondo civile ti incalza alle calcagna, mai più ti darà pace³¹⁷.

3.2.2 *I reziarii*

L'analisi di questo racconto non può che partire dal titolo: i reziarii erano dei gladiatori dell'antica Roma che combattevano con poche protezioni e armati di tridente (fuscina), di pugnale e di una rete, con la quale dovevano avvolgere ed immobilizzare l'avversario. Il reziario era piuttosto agile e veloce e adottava uno stile di combattimento elusivo, tendente a sfuggire agli attacchi dell'avversario, ma pronto in realtà a cogliere ogni opportunità per colpire. Si può quindi intuire come, attraverso la personificazione gladiatoria, in questo racconto sia rappresentato uno scontro tragico e all'ultimo sangue paragonabile a quelli che animavano le arene romane.

Qui, però, non viene precisata l'epoca storica in cui avviene la lotta, ma risulta ben chiara fin dall'*incipit* la causa che l'ha scatenata: un monsignore durante una passeggiata serale in campagna – quindi il momento del giorno viene definito, mentre il luogo rimane indeterminato – si avvicina ad una siepe e scorge «un grosso ragno: era

316 Ivi, p. 22.

317 Ibidem.

giovane, sodo, magnifico; squisiti disegni di colore delicatissimo istoriavano la cupola dell'addome», decorazioni che possono essere immaginate anche sulle armi e sulle armature degli antichi reziarii.

Ma un altro ragno ancora più formidabile stava, in un vicino varco della siepe, al centro della sua tela. Assomigliava a Moloc, oppure anche al dragone, il serpente antico, che porta il nome di Satana. Nel grande splendore della vita esso regnava, sazio ed immobile, in quel pezzetto di mondo. Dentro alla sua rete, *a scopo di esperimento*, monsignore lanciò con una mossa precisa il primo ragno; il quale vi restò attaccato, invischiandosi³¹⁸.

I due reziarii sono in realtà due ragni dalla natura molto diversa, come mette in evidenza la congiunzione avversativa 'ma', e lo scontro avviene nell'arena-ragnatela di quello più terribile, che Buzzati addirittura paragona alla spietata e vorace divinità cananea o al drago dell'Apocalisse. Questo grande ragno, infatti, cade fulmineo sul forestiero e sembra impiegare proprio la rete del gladiatore per avvolgerlo dal momento che con le sue zampe incomincia a creare attorno al malcapitato un'argentea garza di bava. «Non ci fu alcuna lotta. In pochi istanti il ragno fu accartocciato in un pacchetto, non poteva più muoversi³¹⁹».

In seguito a questa ferocia improvvisa ed intensa, nella campagna circostante tutto si acquieta, torna la pace mentre il sole scende all'orizzonte e il ragno gigante sembra dormire nella sua tela. Ma il nemico è morto veramente? Con questa domanda Buzzati incomincia ad instillare nel lettore il dubbio sulla sua sorte perché ogni tanto sembra che gli tremino le zampe anteriori. Poi accade l'impensabile: il prigioniero si libera apparentemente intatto e cerca di fuggire, mentre il monsignore, colui che l'ha gettato in quell'inferno e che è ancora lì ad osservare la scena, lo incita a far presto come se parteggiasse per lui. Moloc però non reagisce al tentativo di fuga e il narratore ipotizza che i due potrebbero aver stretto un patto del tipo «se riesci a liberarti da solo ti farò grazia³²⁰», ma il monsignore è più veloce e incomprensibilmente rigetta di nuovo il fuggiasco nella rete.

318 D. Buzzati, *I reziarii*, in L. Viganò (a cura di), *Il «Bestiario» di Dino Buzzati*, vol.2, p. 241.

319 Ibidem.

320 Ivi, p. 242.

E per la seconda volta il gigante scattò. In un baleno fu sopra l'altro e aprendo le zampe cercava di avvilupparlo. Ci fu una breve lotta. Il minore era rimasto appiccicato malamente alla rete né poteva voltarsi per lottare faccia a faccia. In qualche modo tuttavia si difendeva, torcendosi all'indietro. In questa posizione sbilenca poco dopo restò inchiodato³²¹.

La congiunzione coordinante all'inizio della sequenza permette di trascinare la violenza, mentre la successiva lunga serie di periodi brevi e ben scolpiti rende il ritmo più serrato e incalzante trasmettendo tutta l'intensità e la drammaticità dell'evento. Si crea così una forte tensione e questa suscita nel lettore un sentimento di *Unheimlich* in quanto egli si ritrova a parteggiare per il ragno più debole – proprio come il pubblico nelle arene tifava per l'uno o l'altro gladiatore – e questo è costretto a subire un'altra ingiustizia. Ma forse c'è ancora speranza per la salvezza: a causa della poca bava rimastagli dopo il primo attacco, il grande ragno costruisce una fasciatura piuttosto sommaria, con varchi ampi.

Ecco allora che il risentimento del lettore e del povero ragno si manifestano in un presagio di vendetta e di minaccia nei confronti del monsignore, il quale avverte muoversi alle sue spalle «una piccola cosa nera [...], forse un uccello, una foglia cadente, una biscia. Lui si voltò di soprassalto; ma la campagna era perfettamente deserta³²²». La tensione aumenta e l'avverbio 'forse' stimola l'ambiguità, l'assenza di certezza, mentre il colore nero della cosa indefinita, simbolo di morte, suggerisce già una risposta al dubbio ontologico appena insinuato.

Nel frattempo, Moloc incomincia a mordere l'avversario per avvelenarlo, poi smette, poi come pentito riprende, e così per tre volte finché quest'ultimo – colpo di scena! – riesce a farsi strada con le tenaglie nel debole bendaggio che lo blocca e arpiona una zampa del boia, che preso dall'orgasmo abbandona la vittima e cerca di ritirarsi.

Ma l'altro teneva con furore. La zampa era tesa allo spasimo, ancora un po' e si sarebbe spezzata. Finché al prigioniero vennero meno le forze e le sue tenaglie mollarono³²³.

321 Ibidem.

322 Ibidem.

323 Ivi, pp. 242-243.

Questa sequenza di lotta risulta molto articolata per via di una sintassi caratterizzata da asindeti o da periodi brevi e paratattici che si susseguono in poche righe, creando un ritmo sostenuto e concitato in una climax che porta al momento culminate: il riscatto del prigioniero. Tuttavia, la conclusione non è quella che probabilmente la maggior parte dei lettori si aspettava e Buzzati impiega una tipica soluzione sintattica di marca novecentesca per risolvere l'esitazione, ovvero «quella che consiste nel costruire non solo periodi ma addirittura capoversi in cui l'ellissi della frase reggente si associa a degli incipit rappresentati da locuzioni o congiunzioni temporali e concessive³²⁴» come 'finché'.

La sensazione che la lotta nell'arena-ragnatela sia ormai a sfavore del reziario per cui si è portati a parteggiare è ormai forte, anche perché il monsignore avverte di nuovo la sensazione che qualcuno lo stia fissando alle spalle. Quando egli si volta, però, non c'è nulla «tranne la campagna, il tramonto e una nuvola gialla la quale protendeva una specie di braccio lunghissimo, simile a un avvertimento. Verso di lui forse?³²⁵».

L'ambiguità e la conseguente tensione crescono. Il grande ragno ora ha paura di esser stato avvelenato dal nemico ed incomincia a leccarsi la zampa e ad accarezzarla con amore; poi la tende «al collaudo, come facciamo noi dopo una storia alle articolazioni. Sembrava una mamma col bambino³²⁶». Queste similitudini buzzatiane sono intrise d'ironia e di condanna verso il seviziatore, le cui azioni non trovano alcuna giustificazione a tal punto che si potrebbe quasi dire che in fondo questa sofferenza se l'è certamente meritata. Questo affronto, però, non ha fatto altro che accrescere in lui l'accanimento verso la vittima, su cui si scaglia per portare a termine il lavoro: con la sua tenaglia squarcia il ventre del malcapitato, «schiantando lo spessore della cortecchia alla guisa di un apriscatole. E dalle crepe [comincia] a colare un liquido denso e bianchiccio³²⁷».

Anche in questo passaggio risulta evidente come la similitudine banale e quotidiana ripresa da Buzzati metta perfettamente in luce, per contrasto, l'atroce attacco sferrato dal grande ragno, facendo rabbrivire il lettore. La fine del suo campione è ormai vicina e lo scrittore bellunese traduce questo triste sentore con una metafora, per

324 N. Giannetto, *Il sudario delle caligini. Significati e fortune dell'opera buzzatiana*, p. 191.

325 D. Buzzati, *I reziarii*, in L. Viganò (a cura di), *Il «Bestiario» di Dino Buzzati*, vol.2, p. 243.

326 Ibidem.

327 Ibidem.

cui «morendo il sole» rimanda sia al tramonto, quindi all'evento astronomico che si sta compiendo, sia al fatto che la vitalità nel ragno prigioniero sta pian piano svanendo. La luce ardente splende anche sulla siepe e in tutta la campagna è tornata la quiete, quiete che si percepisce anche per mezzo di periodo più lunghi e distesi, non più concitati come quelli dedicati alla lotta. Lo sguardo del narratore, poi, dal generale si concentra di nuovo sul particolare e ritorna all'arena filante in cui ora non ci sono più due ragni in agguato, ma soltanto il sornione Moloc, mentre l'altro:

aveva cessato di essere un ragno, era un bozzolo inerte e floscio, anche lo scolo delle mucillagini viscerali si andava coagulando. La morte però non ancora: rattrappite come erano nel sacchetto, le due zampe anteriori si muovevano per decimi di millimetro³²⁸.

Buzzati qui inserisce un'associazione molto curiosa perché il nome 'mucillagine' – termine tecnico che indica una sostanza appiccicosa prodotta da alcuni tipi di piante – viene qui avvicinata alle viscere del ragno indicandone la collosità. Nonostante ciò, come la dragonessa, anche il ragno è tenacemente attaccato alla vita e non si arrende.

Il punto d'osservazione ritorna ad ampliarsi e ora si focalizza sulla campagna circostante dove appare un cavallo che trotta verso nord e una contadina che canta in modo conturbante. Il monsignore, assicuratosi di esser solo, libera la bestiolina prigioniera e questa, ormai paralizzata, tenta di camminare finché non si rovescia su un fianco e tutte otto le zampine incominciano a palpitare «insieme con dolcezza, come invocando: il derelitto, l'innocente, l'agnello del Signore³²⁹». Solamente ora il monsignore di rende conto del dolore irrimediabile che ha causato con «un piccolo scherzo sperimentale» a questa creatura di Dio, e mentre pensa a ciò, si accorge che il ragno lo sta fissando:

dai suoi occhietti inespessivi qualcosa di duro e cocente saliva fino a lui. Si accorse pure che il sole era disceso: alberi e siepi si facevano misteriosi fra lanugini di nebbia, aspettando. E adesso chi si muoveva alle sue spalle? Chi sussurrava piano piano il suo

328 Ibidem.

329 Ivi, p. 244.

nome? No, pareva proprio che non ci fosse nessuno³³⁰.

La vittima è rimasta in vita fino a questo momento per osservare negli occhi l'uomo che ha determinato la sua esistenza e trasmettergli 'qualcosa' sì di greve e intenso, ma che rimane indeterminato, impossibile da definire tanta è stata la sofferenza. Come la morte del drago, del facocero e del Babau, anche la sua corrisponde ad un sacrificio, tant'è che negli ultimi spasmi sembra che il ragno invochi ferventemente la figura di Cristo, forse per chiedere aiuto, per ottenere un conforto, o addirittura vendetta. Di certo, queste parole suscitano nel lettore un ardito paragone tra il martirio del ragno e quello di Cristo, entrambi vittime innocenti dell'uomo.

Infine, quando le tenebre prevalgono sulla luce e la campagna si fa buia l'aura di mistero e angoscia è palpabile e Buzzati associa l'azione umana dell'attesa a dei vegetali mettendo in luce come non ci si trovi più sul piano del reale, ma su quello del soprannaturale in cui alberi e siepi diventano esseri magici. La soglia è stata superata ed infatti un'arcana presenza appare alle spalle del monsignore, qualcosa o qualcuno di indefinito, forse «la natura offesa e innocente che si vendica (o Dio?)» oppure «soltanto la coscienza del prete³³¹». Nell'ultima frase, però, nonostante le ripetute negazioni, è presente un verbo ambiguo quale 'parere' per cui che sembra che non ci sia nessuno, ma è veramente così? Non c'è certezza.

In questo racconto lo scorrere del tempo risulta fondamentale perché il tramonto simboleggia il tempo circolare della natura che scorre fatale ed inesorabile e a cui è legato il destino del ragno prigioniero. Infatti, Buzzati menziona per tre volte l'evento astrologico («il sole scendeva», «morendo il sole», «il sole era disceso») e ogni cambiamento della stella corrisponde ad un peggioramento della condizione della creatura. Ogni mutamento, per di più, coincide con un'azione del monsignore, il quale interviene per ben tre volte: la prima quando senza alcuna motivazione valida trae il giovane ragno fuori dalla propria ragnatela per gettarlo in quella dell'aguzzino; la seconda, dopo il tentativo di fuga, che determina irrimediabilmente l'esistenza del prigioniero; infine, la terza con cui il ragno agonizzante e in fin di vita viene posto su una foglia della siepe. A questo punto, si può intuire che tre sono anche le fasi della

330 Ibidem.

331 A. Arslan, *Invito alla lettura di Buzzati*, p. 94.

terribile lotta: la prima in cui avviene l'attacco iniziale improvviso e cruento, ma non letale; la seconda che è caratterizzata da due momenti, ovvero quando il ragno gigante scatta di nuovo sull'altro e quando quest'ultimo riesce a colpire il nemico; l'ultima dove il carnefice, dopo aver subito un doloroso contrattacco, squarcia l'addome del prigioniero decretandone la fine.

In conclusione, tre sono anche le volte in cui il monsignore percepisce una presenza misteriosa: i primi due casi entro la seconda fase di lotta, la più cruenta, ovvero subito dopo l'attacco di Moloc e in seguito alla controffensiva della vittima. L'ultima apparizione corrisponde invece alla conclusione del racconto e avviene in seguito alla riflessione dell'uomo sul triste destino della bestiola e dopo lo sguardo duro che il ragno gli rivolge negli ultimi istanti di vita.

La struttura di questo testo lo rende un esempio modello di racconto del trauma buzzatiano. Esso narra per quadri in successione un evento isolato, ben definito ed estrapolato nel tempo; ogni tessera si incastra perfettamente nell'altra in un tutto ben congegnato e un po' artificioso. Il testo nel complesso è anche piuttosto breve e questo aspetto permette di cogliere al meglio la logica della crisi dal momento che le forze misteriose e la tensione non possono né dipanarsi in pochissime righe né trascinarsi per pagine e pagine. Inoltre, il ripetersi dello stesso tipo di sequenze permette al fantastico buzzatiano di suscitare un forte sentimento di *Unheimlich* perché il soprannaturale si insinua in una situazione tutto sommato quotidiana che viene pervasa da forze inquietanti a cui non si riesce a dare una spiegazione.

Per quanto riguarda il tipo di animale presente in questo racconto i due ragni sono bestie reali dotate delle loro consuete caratteristiche fisiche e il cui comportamento non diverge dalla normalità. A tutti gli effetti sono animali comuni della vita quotidiana che conservano la loro naturalità, per cui l'evento cardine di questo racconto potrebbe consistere in un'epica lotta del debole contro il forte e quindi in uno scontro darwiniano.

Eppure, ciò che lo trasporta sul piano del fantastico e del perturbante, ciò che esula dalla norma e che lacera il *paradigma di realtà* è prima di tutto il comportamento dell'uomo nei confronti dell'animale perché non sempre l'oppressione di un animale da parte dell'*homo sapiens* avviene a causa «della caccia, in un rapporto di predatore e preda pervertito dallo strapotere umana e dalla gratuità della sua azione³³²». A volte,

332 G. Savelli, *Il mito dell'assenza. Tredici copioni per cinquanta racconti di Buzzati*, p.263.

come in questo caso, «può essere anche effetto della sola presenza umana, che interviene nella natura per semplice e terribile curiosità, per il gusto di disporre del mondo e delle vite, di esercitare arbitrariamente il suo potere³³³». Il monsignore, infatti, è un uomo presumibilmente mite e benevolo, lontano da ogni intenzione volutamente malvagia, ciononostante a causa dei suoi gesti condanna alla morte un animale, se pur piccolo e quasi insignificante. Appare evidente come non occorra «un'intenzione malvagia perché lo sia l'atto³³⁴» e l'apparente innocenza del monsignore mette ancora più in evidenza la colpa umana e l'esigenza di una vendetta, di un aggiustamento dei conti, di un'espiazione almeno pari al dolore causato. Il ragno, infatti, può essere qui considerato un capro espiatorio universale della cattiveria umana e col suo sguardo sembra chiedere giustizia per il suo sacrificio e per l'uccisione di tutte le creature innocenti per mano dell'uomo.

Questo racconto, data anche l'assenza di indici temporali precisi, può essere considerato una sorta di parabola che trasmette un importante insegnamento morale: gli animali non sono «cose» e l'uomo, anche il più mite, ha connaturata un'indole malvagia e bestiale che lo porta ad ergersi padrone di un destino e a rimanere indifferente di fronte alla sofferenza di creature innocenti. Anche in questo testo, nonostante l'aggressività del grande ragno, il vero mostro è l'uomo e proprio per questo motivo si può affermare che ancora una volta ci si trovi davanti non ad un bestiario animale, bensì ad un «bestiario umano». Per di più, il fatto che i ragni protagonisti di questo racconto non siano animali fantastici, ma reali e quotidiani, e che la loro sofferenza venga rappresentata in proporzioni realistiche, mette in luce come Buzzati non faccia più riferimento, o ne faccia meno, a quella dimensione fantastica e primitiva in cui vigeva un rapporto armonioso tra uomo e natura, e si avvicini invece alla realtà concreta e ordinaria in cui uomo e animale vivono a stretto contatto.

In conclusione, si può affermare che in *I reziarii* sono espressi tre tipi di conflitto: la lotta darwiniana entro il mondo della natura, che rimanda agli scontri tra gladiatori dell'antica Roma; la lotta tra l'uomo e le minacciose forze soprannaturali che diventano presagio di morte; infine, il conflitto innescato dall'uomo stesso con la natura che pervade anche le più piccole scene della vita quotidiana. Attraverso un linguaggio

333 Ibidem.

334 Ibidem.

asciutto e descrizioni chirurgiche, Buzzati eleva i ragni a creature di Dio che hanno pari dignità di vita rispetto all'uomo, e che vanno considerati come messaggeri di una realtà occulta, depositari di verità profonde negate agli esseri umani. Buzzati impiega il mondo animale per oggettivare la meschinità, la violenza e la crudeltà dell'uomo in crisi, il quale tende ad accanirsi sugli animali solo per il gusto di disporre arbitrariamente del mondo e delle vite. Ma anche per far riflettere i lettori sia su quei comportamenti arroganti che lo portano a ritenersi un essere superiore, sia sulla necessità di rispettare e tutelare gli equilibri del mondo naturale quale parte fondamentale della propria vita³³⁵.

Dal punto di vista tematico, il racconto *Lo scarafaggio*, pubblicato nel 1950 nella raccolta *In quel preciso momento* e poi confluito anche in *La boutique del mistero* (1968), racchiude molti tratti comuni con *I reziarii*. Primo tra tutti la tipologia dell'animale: anche in questo caso quello che può essere definito il vero protagonista, dato il titolo stesso del racconto, è uno scarafaggio, cioè un animale reale rappresentato nelle sue comuni valenze referenziali. Quando il «protagonista umano» rientra a casa la sera tardi schiaccia l'insetto che gli fuggiva tra i piedi mettendo in evidenza come sulla piastrella sia rimasta la carcassa nera come se fosse accaduto un evento normale, qualcosa che capita, anche perché, come il monsignore, egli non dimostra alcuna reale intenzione malvagia nell'uccidere la bestiolina.

Dopo l'accaduto, però, seguono degli episodi inquietanti: la moglie dice di aver paura di morire perché ha sognato di essere in campagna e di sentire delle grida; poi si sente il lungo lamento di un cane e sembra che lontano un bambino si sia messo a piangere e poi di nuovo l'ululato del cane. All'improvviso delle voci umane sommesse vengono da qualche finestra e una donna angosciata chiama più volte il nome del figlio, come se lo avesse smarrito; il canarino dell'appartamento di sotto incomincia a pigolare, infine si sente aprire una porta, indice che molta gente è sveglia a tarda ora.

Solo a questo punto l'uomo incomincia a pensare che quei segnali siano dovuti ad una strana presenza, come se tutti avessero sentito *qualcosa*. Ad un certo punto decide di alzarsi e nel corridoio intravede ancora la macchia nera sulla piastrella; impaurito, si accorge che ciò che era stato uno scarafaggio si muoveva, o meglio se ne muoveva un pezzetto, una zampina.

335 L. Viganò, *Introduzione*, in L. Viganò (a cura di), *Il «Bestiario» di Dino Buzzati*, pp. XVII-XVIII.

Evidente è la ripresa delle condizioni agonizzanti del ragno, soprattutto per il fatto che «l'immondo insetto appiccicato alla piastrella dalle sue stesse mucillagini viscerali, per due ore e mezzo aveva continuato a morire³³⁶». Il riferimento alle viscere dell'insetto segna una chiara ripresa testuale, ma è importante considerare che anche in questo racconto lo scarafaggio, come il drago e il ragno prigioniero, sembra non voler morire, resiste nonostante la sofferenza. Solamente in questo racconto si capisce la vera motivazione: la morte tarda arrivare, quegli animali continuano a morire perché vogliono trasmettere un messaggio, ovvero vogliono invocare giustizia. La tenacia di queste creature permette il passaggio di soglia, l'entrata in una realtà altra dominata da forze soprannaturali le quali estromettono la logica razionale dell'uomo e si infiltrano prepotentemente in un contesto casalingo e quotidiano. La casa, luogo intimo e privato, non è più simbolo di protezione e sicurezza, ma accoglie un grido di dolore e di vendetta universale.

Infatti, il protagonista, così come il conte Gerol e il monsignore, non è in grado di cogliere il messaggio e questo crea in lui inquietudine e angoscia, sensazioni che vengono amplificate dai moltissimi segnali che lo hanno travolto e che non riesce a comprendere. Egli intuisce che è accaduto qualcosa di grave, ma non può continuare a convivere con questa paura e quindi schiaccia «con la pantofola l'insetto e fregando sul pavimento lo [spappola] in una lunga striscia grigia³³⁷». Ecco allora che tutto tace, e solamente nelle ultime righe il narratore rivela che la morte si sta spostando altrove e la notte può ricominciare.

Infine, anche in questo racconto dietro alle azioni dell'uomo non c'è una volontà manifesta di infierire sull'animale – d'altronde, chi non ha mai ucciso un insetto? – ma la leggerezza con cui il protagonista si macchia di una grave colpa non rendendosene conto mette in luce come tra mondo animale e mondo umano non ci sia più un legame armonioso, bensì solamente incomprendimento e indifferenza.

Un altro racconto che mette in evidenza la subdola crudeltà dell'uomo e che arricchisce il «bestiario umano» buzzatiano è *L'esperimento*, pubblicato sul «Corriere della sera» nel 1956 e probabilmente mai inserito in alcuna raccolta. Il protagonista è «l'assistente Stefano Annoni, 48 anni, placido, roseo, grassoccio sicuro di sé» che nei

336 Ivi, p. 295.

337 Ibidem.

laboratori di un'azienda farmaceutica «sta praticando certe iniezioni endovenose ai ratti della gabbia contraddistinta col numero 3³³⁸». Lo aiuta un giovane studentessa, Anita Menisio, che si reca in quel laboratorio per svolgere della pratica.

Annoni prova molta soddisfazione nell'esibire la sua bravura agli occhi della tirocinante, e non sbaglia un colpo nell'individuare il punto giusto in cui iniettar loro una dose di liquido e marcarne la coda con un segno rosso. La sostanza iniettata consiste in un nuovo tonico muscolare che potrebbe avere larga fortuna fra atleti e sportivi, ma prima della sua comparsa sul mercato è necessaria una sperimentazione per testarne l'efficacia. Con evidente ironia, il narratore afferma che «l'esperimento è di una semplicità meravigliosa»:

Quindici ratti normali e quindici trattati con il farmaco sono immessi contemporaneamente nella vasca. Le pareti sono lisce e le zampe non fanno alcuna presa. Non resa alle bestie che nuotare; e agli uomini che registrare col cronometro la loro resistenza. I ratti drogati, in caso di prova favorevole, dovrebbero mantenersi a galla assai più a lungo³³⁹.

Gli animali vittima di questo esperimento, dunque, sono dei normali topolini e la reazione dei due personaggi umani di fronte a questo triste spettacolo è diversa, ma complementare. La ragazza incomincia subito ad impallidire, è preoccupata per la durata della sofferenza delle cavie, mentre l'Annoni ci è abituato, nell'attesa si fuma perfino una sigaretta e poi prende un pacchetto da cui estrae un bambolotto, regalo per il suo amato nipotino. La sequenza dialogica che segue è dedicata soprattutto al nipote, ma non vengono mai persi di vista i topolini, il cui crudele destino diverge in modo pungente con le parole affettuose dell'uomo.

La ragazza, però, sempre più turbata, interrompe la conversazione chiedendo come si faccia a sapere quando i topi sono allo stremo delle forze. Dopo una risata, che ricorda molto quella dell'Andronico ne *L'uccisione del drago*, Annoni risponde ironico che ovviamente i topi non avvertono con un fischio, semplicemente quando sono stanchi smettono di nuotare, ovvero vengono lasciati affogare. La ragazza rimane sbalordita, ma all'uomo appare una cosa piuttosto naturale e addirittura mentre i ratti

338 D. Buzzati, *L'esperimento*, in L. Viganò (a cura di), *Il «Bestiario» di Dino Buzzati*, vol. 2, p. 347.
339 Ivi, p. 348.

faticano a rimanere a galla scoppia in una risata al pensiero del piccolo nipote e ne ricomincia a parlare commosso. Nel frattempo, l'esperimento continua ed è scandito dagli orari pronunciati ad alta voce in cui i topi man man affogano:

«[...] un'ora e cinquantotto e 10, uno normale. Cinquantotto e 25, due normali. Cinquantotto e 35, uno normale... Ahi, 58 e 39, uno iniettato...»

Intanto, con la pinza, via via che i ratti soccombono, Annoni destramente li ripesca, e li butta in una secchia³⁴⁰.

Anche qui i topi vengono trattati come «cose», come cavie di cui l'uomo può disporre in modo arbitrario e noncurante delle loro sofferenze. Quindi, il rapporto tra uomo e animale è caratterizzato ancora una volta da un senso di supremazia dell'uomo, ma diversamente dal monsignore e dal protagonista del racconto precedente, Annoni qui incarna in tutto e per tutto l'uomo del progresso privo di empatia, ma privo anche di intenzioni malvagie. Egli non fa altro che seguire e rispettare le leggi del progresso a tal punto da incitare i topolini a tener duro perché «qui si combatte per la gloria della scienza!³⁴¹». In questo processo gli animali sono ritenuti delle cavie sacrificabili e non esseri viventi dotati di dignità, di ragione e di sentimenti, per cui una volta raggiunto il fine dell'esperimento il loro smaltimento nella spazzatura è considerato semplicemente una parte della procedura.

Questo racconto denuncia anche l'incapacità dell'uomo del progresso di rifiutare i protocolli, di reagire di fronte ad un massacro programmato e ciò è evidente soprattutto nel comportamento della ragazza: anche se molto scossa e turbata, lei rimane nel laboratorio e non interrompe l'esperimento. Tuttavia, le nascono dei dubbi e chiede all'Annoni se lui non ha paura che l'uccisione di queste creature innocenti possa portare disgrazia. Ecco che la soglia è stata varcata, la tensione aumenta e raggiunge il culmine nel momento in cui, proprio come ne *I reziarii*, gli occhi dell'ultimo ratto nella vasca incrociano quelli della ragazza prima di affogare: chiede giustizia per la sua morte e per quella di tante altre creature innocenti.

Come in molti racconti visti fino ad ora, anche l'elemento naturale suggerisce il sopravanzare di inquietanti forze misteriose e di minacce indistinte: il sole si copre e i

340 Ivi, p. 349

341 Ivi, p. 351.

passeri non cantano più; la studentessa ripete di nuovo: «queste son cose che portano disgrazia³⁴²». Di lì a poco, squilla il telefono e si scopre che qualcuno cerca il Signor Annoni, lo chiamano da casa, è urgente.

Le mani ancora insaponate, l'assistente arranca verso il telefono: «Misericordia, vuoi vedere che...».

Era un presentimento³⁴³.

Il finale aperto non dà conferma dell'accaduto, non risolve l'ambiguità e il mistero, ma si può ipotizzare che riguardi proprio l'amato nipotino di cui l'Annoni ha tanto parlato. Dunque, anche qui il contrappasso buzzatiano arriva puntuale perché l'uomo non può rimanere impunito di fronte alla sua totale indifferenza nell'uccidere delle innocue creature.

Per quanto riguarda il tema degli animali come vittime del progresso e della scienza, lo scrittore bellunese tra il 1957 e il 1961 scrisse dei racconti con riferimenti precisi a fatti storici legati agli esperimenti aerospaziali, e in generale alla guerra fredda e all'avvento del comunismo³⁴⁴. Durante la corsa allo spazio, infatti, furono lanciati in orbita alcuni animali indifesi, trasformati in vittime sacrificali al servizio della presunzione dell'uomo-essere-superiore. Buzzati in *Per conto di Laika* e *Parola di scimpanzè*, per esempio, si schiera dalla parte degli animali ai quali riconosce sia sulla pagina sia nella realtà un ruolo fondamentale nel far riflettere gli esseri umani in merito alle proprie azioni.

Infine, un altro testo che può essere associato a *I reziarii* e anche a *Lo scarafaggio* è *Dolce notte*, apparso sul «Corriere della Sera» nel 1962 e inserito nella raccolta *Il colombre e altri cinquanta racconti* (1966). I protagonisti sono marito e moglie e si trovano nella casa di campagna; è notte e lei dorme, mentre l'uomo è impegnato a leggere sul divano a poca distanza. Ad un certo punto, lei si sveglia e dice di sentire una sorta di inquietudine, un affanno e nonostante il silenzio avverte anche una presenza in giardino. Carlo, il marito, si avvicina incredulo alla finestra e rimane

342 Ivi, p. 352.

343 Ibidem.

344 R. Carnaro, «Il bestiario» di Dino Buzzati: animali reali e fantastici nei racconti e negli articoli (seconda parte), in *Studi buzzatiani*, 1994, 4, p. 54.

colpito: «in un'atmosfera di quasi incredibile purezza, la luna di tre quarti illuminava straordinariamente il giardino, immobile, deserto, e silenzioso³⁴⁵».

Eppure, «in quel preciso momento» da sotto terra un ragno-botola giunge in superficie e attacca una giovane cavalletta aggrappata ad uno stelo:

Gli uncini del ragno-botola le si affondarono con rabbia nel torace, squarciandolo. Il corpicino si divincolò facendo scattare le lunghe gambe posteriori, una volta sola però. Già gli orridi rampini avevano divelto il capo e ora si immergevano nel ventre. Dagli squarci sgorgò il succo addominale che il carnefice si mise a succhiare avidamente³⁴⁶.

Anche in questo evento cruento descritto in modo chirurgico il carnefice è un ragno e la modalità di attacco della preda, incentrata sul ventre, corrisponde esattamente a quella descritta ne *I reziarii* e rimanda anche a *L'uccisione del drago*. Tuttavia, l'aggressione non si è conclusa perché il ragno non si accorge che una grande sagoma scura si stava avvicinando a lui: un grande rospo lo inghiotte, e subito dopo anche quest'ultimo viene afferrato da un barbagianni.

Ma a guardare, non si vedeva niente. Tutto, nel giardino, era poesia e quiete divina. La *kermesse* della morte era appena cominciata al calare delle tenebre. Adesso era al colmo della frenesia. E sarebbe continuata fino all'alba. Dovunque era massacro, carneficina, supplizio. [...] Dai più minuscoli abitatori dei muschi, i rotiferi, i tardigradi, le amebe, le tecamebe, alle larve, ai ragni, ai carabidi, ai centopiedi, su, su, fino agli orbettini, agli scorpioni, ai rospi, alle talpe, ai gufi, lo sterminato esercito degli assassini di strada si scatenava al macello, trucidando, torturando, dilaniando, squartando, divorando.
[...]
E quando la notte dilegua e il sole compare, un'altra carneficina comincia, con altri assassini di strada, con uguale ferocia. Così è stato dal tempo dei tempi e così sarà per i secoli dei secoli, fino alla consumazione del mondo³⁴⁷.

Maria ha ancora la sensazione che in giardino stia succedendo qualcosa e il marito, per farla stare tranquilla, osserva di nuovo fuori dalla finestra: tutto tace, il mondo è ancora immerso in una pace immensa, inondato dalla luce della luna.

In questo racconto due sono le cose principali da mettere in rilievo: in primo luogo, tutti gli animali citati, anche se alcuni sono pochi conosciuti o presentano un

345 D. Buzzati, *Dolce notte*, in L. Viganò (a cura di), *Il «Bestiario» di Dino Buzzati*, vol. 1, p. 300.
346 Ivi, pp. 300-301,
347 Ivi, pp. 301-302.

nome scientifico, sono reali e rappresentati per il loro lato più violento e predatorio. Rispetto a *I reziarii*, quindi, a dominare è il tema della lotta darwiniana e la morte viene presentata come un evento naturale all'interno del mondo animale perché ogni essere vivente uccide e muore in una lotta per la sopravvivenza continua ed eterna. In secondo luogo, il mondo animale e il mondo umano non possono che essere enormemente distanti a tal punto che all'individuo è preclusa qualsiasi possibilità di entrare in contatto con la realtà naturale, non può percepire in alcun modo il tormento e il dolore che la pervade. Buzzati denuncia così la definitiva scomparsa di quell'antico legame empatico che legava tutti gli esseri viventi e perciò in assenza di un dialogo il loro rapporto non può che basarsi esclusivamente sulla crudeltà e sulla violenza.

Infine, in queste pagine viene meno il mondo arcaico e la visione idillica della natura presente nei primi romanzi e l'autore, attraverso l'impiego del modo fantastico, della struttura del racconto traumatico, di personaggi animali e della sua scrittura polisemica propone miti moderni che mettono in luce come la perdita dell'equilibrio e dell'armonia tra uomini, natura e fantasia sia causata dal profondo disaccordo che l'uomo «ha creato fra sé e il mondo, per essersi alienato da se stesso e dall'ambiente in cui vive³⁴⁸».

3.2.3 *I ricci crescenti*

In questo racconto fin dall'inizio il narratore chiarisce chi sono i protagonisti della vicenda fornendo alcune informazioni su di loro e sul luogo in cui si svolge, mentre l'aspetto temporale viene definito solamente nella parte del giorno. L'incipit, infatti, introduce il lettore all'interno della casa del sostituto procuratore della repubblica, il dottor Giovanni Auer, che nel suo studio sta lavorando ad un'arringa. È sera quando, dopo aver sentito dei rumori in salotto, una volta accesa la luce scopre sul tappeto tre ricci. «E il *curioso* era questo: due, più grossetti, trascinavano per le zampe di dietro il terzo, che se ne stava a pancia all'aria, strisciando sul dorso, il capo però

348 M. B. Mignone, *Anormalità e angoscia nella narrativa di Dino Buzzati*, p. 101.

comicamente rialzato per guardarsi attorno³⁴⁹». Appena gli animaletti vedono l'uomo scompaiono velocemente sotto una credenza.

La storia, dunque, è ambientata di sera e ciò può far intuire la presenza nella casa dell'uomo di forze oscure e misteriose, così come lo suggerisce la “curiosa” posizione assunta dai ricci. In seguito a questa apparizione, l'ambiguità della situazione si rafforza sempre più, in un continuo crescendo. Infatti, la presenza dei ricci in casa dell'Auer non è una cosa di per sé strana, «*però*, essi comparivano in cantina o in legnaia³⁵⁰» e non in salotto. Ma ecco che Buzzati inserisce a livello testuale un enigmatico inciso tra parentesi che risulta fondamentale nell'economia del racconto per attirare l'attenzione del lettore:

(Una volta il dottor Auer ne aveva colpito col flobert uno che stava infilandosi nella tana, ma senza impedirgli la fuga)³⁵¹.

L'atmosfera tensiva viene alimentata anche per mezzo dell'aggettivo ‘singolare’ che diventa ‘singolarissimo’ nella frase successiva in una specie di anafora che mette in evidenza la strana presenza di ben tre ricci nel soggiorno. Una volta scomparsi gli animali, il magistrato scopre la presenza anche di una larga fessura dietro alla credenza e per chiuderla vi inserisce dei vecchi giornali; poi ritorna a lavorare.

Anche questo in racconto, un po' come in *L'esperimento*, la vicenda viene scandita da precisi intervalli orari: dopo circa mezz'ora i rumori si ripresentano e dopo che il dottor Auer si munisce di un bastone, nel testo un altro inciso tra parentesi suscita una forte inquietudine: «(Gli parve ricordarsi che i ricci sono commestibili, con un delicato gusto di selvatico; o si confondeva coi porcospini?)³⁵²». Una volta accesa la luce in salotto l'uomo rimane sconcertato alla vista dei ricci impegnati nella stessa manovra di prima, ma le cui dimensioni ora sono enormi, come porcellini da latte.

Ecco che con discorsiva naturalezza Buzzati trasferisce il racconto dal piano della cronaca realistica ad un piano fantastico e surrealistico con uno stile che rimane legato alla quotidianità e che rende del tutto verosimile l'intera vicenda. Riprendendo il

349 D. Buzzati, *I ricci crescenti*, in L. Viganò (a cura di), *Il «Bestiario» di Dino Buzzati*, vol. 2, p. 263.

350 Ibidem.

351 Ibidem.

352 Ivi, p. 264.

pensiero di Lugnani si può affermare che questo racconto rispetti una caratteristica fondamentale del fantastico, ovvero è caratterizzato da una cornice realistica che accoglie un evento misterioso destinato a lacerare il *paradigma di realtà*. Infatti, in questo punto emergono prepotentemente la plusvalenza del reale e le forze misteriose che popolano l'ambiente domestico, e forse le scorge lo stesso Auer che esita ad impegnar battaglia e mantiene il dominio di sé anche perché quelli che forse non si possono più chiamare ricci sospendono l'operazione di traino e incominciano a fissarlo. Il magistrato alza il bastone con fare feroce come avvertimento e intima loro di andare via, ma uno dei ricci gli rivolge direttamente la parola rivelandosi un animale antropomorfo: «Pazienza, signore, pazienza, noi portare a casa il figliolo³⁵³».

Nella sequenza successiva, Buzzati svela quel processo universale che porta gli uomini, posti di fronte ad un evento soprannaturale, a sostituire le leggi razionali e naturali con quelle alogiche senza alcun dubbio o esitazione. Il dottor Auer, infatti, impassibile e per nulla perturbato, accetta la presenza nel suo salotto di quei ricci giganti dotati di parola e inveisce ancora contro di loro intimandoli ad andarsene. Le bestie si eclissano di nuovo nella fessura e questa volta l'uomo impiega ben un'ora per chiuderla con legno e gesso da presa.

Eppure, dopo una trentina di minuti, per la terza volta nel salotto si sentono dei rumori ancora più violenti dei precedenti, per cui l'Auer, deciso ad eliminare per sempre il disturbo, prende il fucile da caccia. Quando apre la porta del salotto con il fucile spianato la prima cosa che lo stupisce è trovare la luce accesa, mentre si ricordava benissimo di aver girato l'interruttore; poi guarda i ricci e scopre che non sono più innocue bestiole, ma che sono diventati «grossi come una pecora, stavolta, con aculei lunghi come baionette. Dei *mostri* antdiluviani³⁵⁴». A questo punto, tra sé e sé pensa che sparare a queste creature sia fuori discussione perché per abatterli non sarebbe stato sufficiente il suo fucile, e per di più il riccio-figlio seduto sul divano sembra semiparalizzato. Nel frattempo, quella che gli sembra la madre – che visione fantasmagorica! – sta preparando «il caffè su di un fornello a spirito con una coccoma napoletana³⁵⁵».

353 Ibidem.

354 Ivi, p. 265.

355 Ibidem.

Davanti a questa scena, per la prima volta l'uomo si sente sopraffatto dagli eventi ed è visibilmente turbato; egli perde il ruolo di protagonista e rimane in balia di forze misteriose che sfuggono al suo controllo. La madre-riccio lo invita ancora ad avere pazienza e poi incomincia a parlare delle condizioni del figlio:

«Da sette anni sempre così. Lui imparare a camminare davanti nostra tana quando uomo venuto sparato... Due gambe non camminare più... Pallottola rimasta incastrata... Dorr, Dorr» (fece rivolta all'infermo) «mostrare al signore pallottola... Oh niente paura, signore, niente paura... Su, su, tastare come grossa!³⁵⁶».

Il dottor Auer ora è pervaso da un sentimento prima a lui sconosciuto, un'ansia, un affanno, il battito cardiaco accelera: è il terrore. Il momento culminante di questa situazione paradossale, che tuttavia sembra esattamente verosimile, è quello in cui l'uomo si avvicina alla mostruosa creatura e presso la colonna vertebrale sente sporgere una protuberanza dura e grossa. Dopo questo gesto, l'infermo racconta singhiozzando di come, a causa delle sue condizioni, non possa più giocare nei prati, andare a caccia di vermi e correre tra i fiori. Dice che è stato un uomo a sparargli e con la zampa indica il magistrato: «anche faccia un poco assomigliare...³⁵⁷».

Solamente ora il dottor Auer intuisce che davanti agli occhi ha il riccio che aveva colpito col flobert anni prima (proprio come suggeriva l'inciso all'inizio del racconto). Di fronte alle accuse e alle minacce l'uomo comprende che:

Le bestiacce sapevano ch'era stato lui ed erano venute a vendicarsi. Lo conosceva fin troppo bene quell'ambiguo sistema di interrogatorio a trabocchetto, in apparenza innocente e svagato³⁵⁸.

Padre e madre all'improvviso si muovono insieme e il dottor Auer ha l'impressione che, minacciosi, stiano marciando contro di lui finché egli, dominato dallo spasimo, cade in ginocchio e incomincia a supplicare pietà. Solo ora ammette di esser stato lui a sparare, ma che si era trattato di un errore, di un deplorabile errore.

356 Ivi, pp. 265-266.

357 Ivi, p. 266.

358 Ibidem.

Nel frattempo, senza badargli i due ricci trascinano il figlio via come una carrozzella, aprono la porta delle scale e si accingono a scendere, quando la madre sulla soglia si volge per l'ultima volta verso l'Auer ancora inginocchiato ed esclama:

«Miserabile! [...]. Vergogna per te e tutti voi. Voi dire: questo bene questo male! Ma voi che cosa sapere? Voi non sapere niente. Voi dire: delitto fare questo se c'è grande castigo; se castigo piccolo, piccola colpa, se niente castigo, niente colpa. Noi piccoli, tu sparare. Noi grandi, tu inginocchiare... Voi parlare di coscienza. Vostra coscienza? Puah! Voi dire: coscienza, dovere, pentimento, rimorso... Perché invece non dire paura? Solo paura dentro di voi, sempre paura³⁵⁹».

Ed infine: «... Tu dire integerrimo, tu decidere di vita e di morte... Tu grosso asino!». Dopo aver inveito contro l'uomo e aver sbattuto la porta alle loro spalle, l'addolorata famigliola scende adagio le scale per scomparire per sempre.

Per quanto riguarda la struttura di questo racconto, come *I reziarii* anch'esso è suddiviso in tre sequenze in una climax e in un vorticoso crescendo scandito dal trambusto e dallo scorrere del tempo. Infatti, i rumori adiacenti al salotto si fanno man mano più intensi ogni volta che i ricci aumentano di dimensioni e anche le proporzioni delle reazioni dell'Auer crescono in base a questo ritmo. Ma una volta che l'uomo prende il fucile per poi scoprire di avere nel salotto dei ricci grandi come lui stesso, il processo di crescita si arresta. Egli si sente in trappola, non può fuggire e quando pensa che i ricci possano scagliarsi contro di lui, preso dal terrore scivola in ginocchio, si fa piccolo e miserabile come una larva e incomincia a supplicare pietà in abietta sottomissione. Quindi, in seguito a questo movimento di accrescimento e di degrado, le parti si invertono: il magistrato Auer viene spinto all'angoscia e da uomo integerrimo e tutto d'un pezzo diventa un'ignobile bestiolina, mentre in modo proporzionale i ricci, prima piccoli e indifesi, ora si fanno imponenti, minacciosi e vendicativi.

Ciò che rende veramente «fantastico» questo racconto consiste nel fatto che l'insolito e l'anormale entrano direttamente nel reale quotidiano e ne rovesciano i rapporti logici. Esso assume aspetti impossibili ed inverosimili secondo la logica comune e le leggi naturali, ma sicuramente non tali per il pensiero e l'inconscio. Per mezzo di uno slittamento progressivo dalla percezione naturalistica della bestia allo

359 Ivi, pp. 267-268.

straniamento del soprannaturale, i ricci non appaiono più degli innocui animali selvatici, ma subiscono una metamorfosi: essi crescono e assumono dimensioni al di fuori dal reale e dal naturale e per di più sono animali antropomorfi, ossia sono in grado di parlare, di pensare e hanno un *ethos* vicino a quello degli esseri umani. Grazie a questa trasformazione non solo si invertono le proporzioni, ma anche il rapporto tra uomo e bestia si rovescia: a differenza di tutti gli altri racconti analizzati fino a d'ora, infatti, qui gli animali non subiscono passivamente le angherie dell'uomo, bensì agiscono e invadono la sua casa.

Ecco che la fantasia dell'autore è entrata nella fredda realtà quotidiana e sono gli animali ad irrompere nella vita dell'uomo, a diffondere nella sua casa un «acuto odore animalesco³⁶⁰» e ad elevare a monito la sua mancanza di empatia. I mostri che una volta abitavano grotte isolate ora invadono i salotti, per cui se un tempo il mistero e l'*Unheimlich* richiedevano un'atmosfera mistica e rarefatta o un ambiente non usuale, in questo racconto penetrano nell'*Heimlich*, ovvero nel familiare e intimo ambiente casalingo illuminando lo scatto del fantastico e amplificando l'effetto perturbante. Questo movimento ha una duplice funzione: esso permette ai ricci di mettere l'uomo davanti alle proprie colpe e alle proprie contraddizioni, mentre quest'ultimo di diventare vulnerabile e impaurito come mai prima.

La punizione per la colpa, infatti, non viene allusa nel testo attraverso la comparsa di forze soprannaturali e misteriose come ne *I reziarii*, bensì è la mostruosa parte lesa ad intervenire direttamente nella quotidianità dell'uomo per non lasciarlo impunito. In questo modo, prende vita una sorta di processo e il dottor Auer, che diventa il principale imputato, dopo un interrogatorio in cui vengono ricostruiti i fatti e la "scena del crimine" e dopo aver toccato con mano gli effetti di quell'evento, alla luce della corrispondenza di tutte le prove i ricci lo accusano della violenza commessa. Egli viene così spinto in un meccanismo irrefrenabile senza alcuna possibilità di salvezza e il modo assurdo e incalzante con cui viene travolto lo porta inesorabilmente alla resa dei conti. La vendetta degli animali è sottile e allo stesso tempo efficace: i ricci non aggrediscono fisicamente l'Auer, anche se egli teme un'aggressione improvvisa, ma generano in lui così tanta paura da smascherare la sua presunta integrità morale.

360 Ivi, p. 264.

Per mezzo dell'artificio dello straniamento questo racconto diventa così allegoria dell'ipocrisia e delle contraddizioni dell'uomo perché l'animale si rivolge ad un «voi» universale e denuncia la tracotanza e l'indifferenza degli esseri umani, i quali pensano di sapere molte cose, di essere nobili d'animo o intellettuali perché istruiti e facoltosi, eppure non hanno rispetto degli altri esseri viventi. L'uomo rimane sempre impunito a causa della mancanza di un tribunale davanti al quale debba dar conto delle proprie colpe – ed eventualmente espiarle – e ciò lo legittima a decidere della vita e della morte delle bestie.

I lettori sono portati a vivere la stessa situazione paradossale e perturbante in cui si è trovato il dottor Auer per due principali motivi. Il primo consiste nel fatto che essa riguardi la vita quotidiana di un uomo borghese che può essere molto vicina a quelle dei lettori stessi. Questa familiarità, che è dovuta soprattutto all'introduzione realistica e all'ambiente domestico e intimo in cui si svolge, li porta a considerare verosimile l'intera vicenda e a credere nella presenza delle forze soprannaturali. Il secondo motivo che li facilita nell'immedesimazione con il personaggio umano consiste nel fatto che entrambi sono dominati dal trauma. Il giovane magistrato, infatti, corrisponde al «tipo» d'uomo novecentesco insensibile, frantumato e alienato dal progresso che ha rimosso il sentimento della paura. Di conseguenza, la forza della paura penetra improvvisamente anche nella prevedibilità del reale quotidiano del lettore causando la rottura degli equilibri tra il possibile e l'impossibile e soprattutto lo colpisce ancor più nella sua intimità perché questa emozione primitiva fondamentale che si cela da sempre nel profondo della natura umana ha connotati primitivi ed extra testuali.

Il timore e l'angoscia, infatti, sono emozioni universali che permettono all'uomo di recuperare quella parte irrazionale di sé che è sprofondata nell'inconscio e quindi di superare il trauma. Esse smascherano l'ambiguità dell'esistenza perché portano al periodo dell'infanzia, a quando le paure erano all'ordine del giorno e la loro rimozione testimonia l'avvento del trauma nell'età adulta. La lettura di questo racconto permette così ai lettori di fare un viaggio nel mondo soprannaturale e allo stesso tempo di conoscere meglio quello umano perché la verità che rivela la madre riccio riguarda proprio la loro esistenza e anche le colpe e le contraddizioni frutto di un ignobile orgoglio antropocentrico.

Questo processo prende avvio grazie alla irruente e paradossale mutazione dei ricci perché secondo Buzzati il mondo animale è pur sempre l'anello che congiunge l'umanità con quella seconda realtà fantastica in cui nascono le paure dell'uomo. Queste creature sono dunque dei *mediatori* perché portano direttamente nelle loro case degli esseri umani i messaggi di un mondo sconosciuto e diventano un *tramite* per un altrove popolato da voci e segnali, domande e risposte precluse all'uomo. In questo senso la bestia innocente e pura rappresenta «l'altro» per eccellenza e si rivela uno specchio che permette all'individuo di guardarsi negli occhi e di entrare finalmente in contatto con la propria inadeguatezza e quindi con la propria coscienza. Dato che dietro al conflitto tra reale e irreale in realtà si cela una lotta tra l'uomo e sé stesso, gli animali antropomorfi diventano dei veri e propri «strumenti di salvezza» perché le verità profonde e il messaggio morale di cui sono portatori riguarda l'esistenza traumatica dell'uomo e la sua interiorità dimenticata. Essi rivelano il fallimento e l'inautenticità della sua vita, ma allo stesso tempo gli permettono di recuperare una connessione empatica con il mondo naturale che è una delle vie fondamentali per guarire dal trauma e vivere una vita autentica.

Ma c'è di più: nonostante le spaventose ed inverosimili fattezze assunte dai ricci, essi rimangono legati alla realtà e alla «quotidiana commedia umana» che funge da cornice didascalica, anche se diventano dei mostri rinunciando ai doni avuti dalla natura e assumendo delle caratteristiche vicine a quelle degli uomini. Le creature assumono un aspetto anormale e pauroso solamente perché questa è l'unica modalità che hanno per sopraffare gli individui, ovvero per metterli a contatto con quel mondo fantastico e soprannaturale che temono e respingono. Dato il coinvolgimento del destino degli esseri umani, gli animali via via dimostrano la propria ferocia, fanno un tutt'uno con l'altro mondo, cioè quella da cui l'*homo sapiens* è escluso, e all'improvviso prendono il sopravvento per terrorizzarli. Questa forza arcana e infernale provoca una rottura delle leggi antropocentriche e permette agli animali di non essere più vittime, ma giustizieri pronti a vendicarsi.

Nonostante ciò, la purezza e l'innocenza dell'animale, oltre che a mettere in evidenza per contrasto la colpa umana e la fine di un umanesimo civile, permettono all'uomo di salvarsi e di guarire dal trauma. Questo processo può avvenire perché attraverso la purezza del loro istinto essi sono in grado di aprire degli squarci di luce

nell'inconscio dell'uomo e riportare a galla le paure, le colpe e le verità che vi risiedono. Il fatto che gli esseri animali assumano caratteristiche soprannaturali o siano coinvolti in eventi enigmatici favorisce così il ritorno del represso, cioè di quelle tendenze irrazionali e antilogiche proprie dell'attività fantastica annientate dalla civiltà dei consumi.

Quindi, in conclusione, rispetto ai tanti racconti analizzati qui i ruoli si invertono: nel conflitto tra uomo e animale è quest'ultimo a tenere in scacco il primo e ad agire in modo attivo per ottenere vendetta. I ricci assumono caratteristiche e dimensioni umane prima di tutto per incutere paura e favorire la risoluzione del trauma, ma simbolicamente anche per dimostrare di essere delle creature benevoli che provano dei sentimenti d'amore, al contrario dell'uomo stesso. Infatti, il dottor Auer non viene punito con la morte, mentre se a lui fosse stato concesso avrebbe sparato di nuovo a quelle creature indifese.

Dietro al discorso finale della madre-riccio, poi, si può intravedere una posizione proto-animalista dello stesso Buzzati anche perché questo testo è ben lontano dalla dimensione leggendaria e favolosa di alcuni racconti come *L'uccisione del drago* e *I reziarii*. Attraverso le parole di questi ricci spaventosi lo scrittore bellunese denuncia il fatto che gli uomini novecenteschi, presumibilmente evoluti, in realtà sono totalmente insofferenti di fronte ai tormenti degli animali e ipocriti nel tentativo di giustificare le proprie crudeli azioni. Da questi individui è necessario pretendere:

un po' di comprensione, di pazienza, di generosità, di gratitudine per le innumerevoli creature molto più belle, gentili, oneste e buone di noi, che rallegrano della loro presenza i boschi, i mari, le montagne e le nostre case, che non mentono, non tradiscono, non scrivono lettere anonime e non godono del male altrui, insomma un po' più di umanità verso le bestie³⁶¹.

Dal punto di vista tematico, un altro racconto che può essere associato a *I ricci crescenti* è *I topi*. Pubblicato sul «Corriere della Sera» nel 1953 e poi inserito in ben tre raccolte (*Il crollo della Baliverna*, *La boutique del mistero* e *Sessanta racconti*), questo testo è uno dei più famosi e ben riusciti all'interno della produzione buzzatiana.

³⁶¹ D. Buzzati, *Il fantasma del cane "Chris" fra le gambe degli invitati*, in L. Viganò (a cura di), *Il «Bestiario» di Dino Buzzati*, vol.1, p. 102.

La vicenda riguarda la famiglia Corio e un caro amico di famiglia che corrisponde al narratore, il quale riferisce che per la prima volta, dopo tempo immemorabile, i Corio non l'hanno invitato a passare qualche settimana d'estate nella loro vecchia villa di campagna scusandosi con poche righe piuttosto vaghe. In seguito a questo rifiuto, il narratore ritorna con la mente ai ricordi dei bei momenti passati e si focalizza su alcuni piccoli fatti che allora gli erano sembrati banali o indifferenti.

La serie di flashback che segue riguarda la comparsa nella villa di alcuni topi, la cui presenza, come quella dei ricci nel racconto precedente, è piuttosto consueta e associata a dei rumori inquietanti. La narrazione procede secondo una struttura paratattica e ha la cadenza incalzante ed inesorabile dei migliori racconti buzzatiani, ovvero procede secondo un ritmo serrato che va di anno in anno e che permette di mettere in evidenza il continuo mutamento della situazione. Anche i gatti, per esempio, prima pasciuti e dal pelo lucido proprio come quelli che si nutrono di topi, l'anno dopo appaiono smorti e magrissimi. Tuttavia, appena l'argomento dei ratti diventa occasione di discussione con i proprietari, questi sviano la questione come se la presenza degli animali fosse un tabù. Solamente uno dei figli rivela in confidenza all'amico di famiglia la causa di tutte quelle stranezze: i topi «da dieci che erano, quelle bestiacce sono diventate cento» e ora sono «più grandi di una talpa e col pelo ispido e di colore nero. Insomma, i gatti non osano attaccarli³⁶²».

Esattamente come i ricci, anche i topi qui assumono via via dimensioni inverosimili e spaventose e l'uomo è talmente pervaso dalla paura da non riuscire a reagire. L'anno successivo in casa c'è ancora un'atmosfera di subdola ipocrisia e quando di notte l'amico sente provenire dalla soffitta un forte strepitio come se ci fosse una cavalleria, una sarabanda o un quarantotto, gli adulti della famiglia gli rispondono malamente, lo deridono, gli dicono di essersi sognato tutto. Nuovamente, è il figlio a riferirgli il quadro della situazione:

«Non credere a papà» mi dice. «Quelli che hai sentito erano proprio topi, alle volte anche noi non riusciamo a prender sonno. Tu li vedessi, sono dei mostri, sono; neri come il carbone, con delle setole che sembrano degli stecchi... E i due gatti, se vuoi sapere, sono stati loro a farli fuori [...]»³⁶³.

362 D. Buzzati, *I topi*, in L. Viganò (a cura di), *Il «Bestiario» di Dino Buzzati*, vol. 2, p. 343.
363 Ivi, p. 344.

Per di più, ora il padre è dominato da una forte contraddizione: accetta in cuor suo la loro presenza, ma li teme e vuole tenerli buoni per non provarli perché ha paura che potrebbero addirittura vendicarsi. L'anno successivo sembra che la situazione si sia risolta finché sempre lo stesso giovane spiega che in realtà i topi si sono riuniti nella fogna, sotto il pavimento della cantina. Il rumore che proviene da una botola è indescrivibile, ora forse ce ne sono milioni; una volta gettato di sotto un fiammifero l'uomo vede:

un frenetico brulichio di forme nere, accavallantisi in smaniosi vortici. E c'era in quel laido tumulto una potenza, una vitalità infernale, che nessuno avrebbe più fermato. I topi! Vidi anche un luccicare di pupille, migliaia e migliaia, rivolte in su, che mi fissavano cattive³⁶⁴.

Alcune voci dicono che nessuno oramai esca più dalla casa e che i viveri glieli porti un uomo del paese; altri sostengono che enormi topi abbiano occupato la villa e che i Corio ne siano gli schiavi; altra gente ancora non prende sul serio questa situazione. Ma il narratore, dopo aver ripercorso tutti quei strani fatti, non stenta a crederci e riesce a comprendere quale sia la vera causa del mancato invito.

Anche qui, dunque, i ratti sono animali reali, ma nel momento in cui vengono calati nella realtà di una villa stregata assumono una dimensione simbolica perché non sono vittime dell'uomo, bensì avidi carnefici. Il rapporto tra uomo e animale ancora una volta si è capovolto e qui è la famiglia Corio ad essere sottomessa da topi grandissimi la cui forza infernale per vendicarsi dell'oppressore aumenta all'aumentare delle loro dimensioni, e sembra inarrestabile. Infatti, pian piano è la bestialità a prevalere in modo inesorabile e a suscitare terrore nell'individuo, sentimento che egli non comprende e a cui non riesce a reagire a causa del trauma e della perdita di contatto con quelle forze misteriose e soprannaturali presenti nella realtà.

Queste, come in *I ricci crescenti*, si accumulano all'interno della casa che da luogo privato e intimo diventa una terribile prigionia, per cui Buzzati ripropone il meccanismo di contrappunto collocando l'assurdo e l'ignoto in un ambiente usuale con

364 Ibidem.

lo scopo di dar maggior rilevanza ad un salto fantastico. Di conseguenza, anche la situazione esistenziale dei personaggi è segnata da un peggioramento ormai cronico e il capo famiglia, come il dottor Auer, ha paura e non riesce a reagire. Il suo atteggiamento dimostra che per l'*homo sapiens* «non c'è più speranza; e poiché le vite parallele degli uomini e degli animali non prevedono coesistenze, ma solo conflitti, i Corio diventano schiavi, e i topi mostri³⁶⁵».

Anche il racconto *Occhio per occhio* tratta di una vendetta. Pubblicato sul «Corriere della Sera» nel 1956 e poi confluito in *Sessanta racconti* (1958), la vicenda riguarda un'altra famiglia, quella dei Martorani, i cui componenti una sera rientrano tardi nella loro grande casa di campagna – che sembra proprio quella dei Corio – dopo esser andati al cinematografo. Nel breve viaggio di ritorno, in riferimento al film western che avevano appena guardato, discutono sul tema della vendetta: c'è chi ritiene che una persona che pensi tutta la vita solo a vendicarsi sia un verme, un essere inferiore, e al contrario c'è chi sostiene che per un gentiluomo toccato nell'onore la vendetta sia sacrosanta, soprattutto nel caso in cui qualcuno abbia schiacciato il più debole.

Una volta entrati nel vestibolo d'ingresso la figlia manda all'improvviso un urlo:

In un angolo, sul pavimento di mosaico, c'era una sottile striscia nera brulicante. Sbucando di sotto a un cassettone, decine e decine di insetti, in regolare fila indiana, marciavano verso un minuscolo buco all'interstizio fra pavimento e muro³⁶⁶.

A questo punto, tre cose saltano subito all'occhio: gli animali qui rappresentati sono ancora una volta degli scarafaggi, come in *Lo scarafaggio*, e la loro gran quantità rimanda direttamente al racconto dei topi. Il fatto che si siano introdotti in casa da un buco tra muro e pavimento sotto un cassettone, invece, richiama alla mente lo stesso buco presente sotto alla credenza nella casa del dottor Auer in *I ricci crescenti*.

Alla vista di quelle creature, la prima cosa a cui tutti pensano è che bisogna immediatamente sbarazzarsene con l'insetticida, ma la zia, esattamente come la studentessa ne *L'esperimento*, avverte: «state attenti però: *porta disgrazia*». Nel tentennamento generale, la figlia decide di togliersi una scarpa e schiacciare le

365 A. Arslan, *Invito alla lettura di Buzzati*, p. 93.

366 D. Buzzati, *Occhio per occhio*, in L. Viganò (a cura di), *Il «Bestiario» di Dino Buzzati*, vol. 2, p. 297.

bestioline finché sul pavimento non rimangano delle macchioline nere. Subito dopo anche altri componenti della famiglia prendono parte al massacro in una frenesia generale, nonostante uno degli insetti più piccoli, inverosimilmente fattosi avanti ed eretto sulle zampe anteriori, sembra chiedere pietà.

Ad un certo punto, però, dal piano di sopra giungono delle voci: qualcuno sta parlando alla sommità delle scale. Ed ecco che «una, anzi due, anzi tre ombre nere cominciarono a scendere la scala³⁶⁷». Ora le parole si fanno più distinte: queste creature parlano della famiglia Martorani, definiscono gli individui delle piccole maledette scimmie, li deridono e poi si scopre che vogliono prenderli per vendicarsi della carneficina subita. Dall'ombra, infatti, sbucano subito degli enormi e mostruosi scarafaggi: sono gli stessi insetti che i Martorani hanno schiacciato poco fa, ma ora sono ingigantiti e carichi di una forza demoniaca. Altri ne arrivano dalle stanze e dal giardino, mentre gli uomini tentano di fuggire e in particolare la ragazza, proprio colei che si era divertita a schiacciarli con la scarpa, viene presa per un piede e trascinata fuori dal nascondiglio. Poi un enorme scarafaggio le si rivolta contro.

Anche in questo racconto, dunque, la prima parte è costituita da un fatto banale, mentre la seconda è caratterizzata da un exploit surrealistico in cui sono coinvolti dei piccoli e innocui animali. Questi, dopo esser stati vittime della crudeltà dell'uomo, l'unico modo che hanno per vendicarsi consiste nel ritornare in vita con sembianze gigantesche e feroci per diffondere terrore e vendicarsi. Ma questa volta di fronte a individui privi di empatia gli animali antropomorfi non si limitano ad andarsene come avevano fatto i ricci o a ridurre in schiavitù gli esseri umani come i topi, bensì si scagliano senza pietà direttamente sull'uomo. Quindi, coerentemente con il motto che dà titolo al racconto, gli scarafaggi fanno fare ai Martorani la stessa fine che questi hanno fatto fare a loro e relativamente a ciò si potrebbe addirittura dire che per far sì che i comportamenti individuali e collettivi non rimangano impuniti non si possa far altro che applicare la legge del taglione.

In questo modo, ancora una volta Buzzati critica l'egoismo, le contraddizioni, il cinismo, la cupidigia e la vigliaccheria dell'uomo che, a causa della frustrazione e dalla rabbia generate in lui dal trauma nato in seno alla nascita della società dei consumi, non rinuncia a sfogare la propria aggressività su creature piccole e innocenti. Chi si scaglia

³⁶⁷ Ivi, p. 300.

contro degli altri esseri viventi sentendosi legittimato per via della sua superiorità intellettuale e delle sue dimensioni corporee è solamente un vile e per questo va punito.

Un ultimo racconto emblematico che per certi versi rimanda a *I ricci crescenti* è un testo inedito ed è anche il più “antico” tra tutti quelli trattati fino ad ora, ovvero *Il cane letterato oggi non è in vena*. Pubblicato sul «Corriere della Sera» nel 1938, in questo periodo Buzzati è ancora impegnato con i suoi romanzi, eppure questo testo racchiude delle riflessioni che percorreranno tutta la sua produzione di racconti con personaggi animali.

La protagonista è Bonnie, una *terrier* scozzese molto famosa per le sue doti: «legge, ragiona, risponde, alle domande in corretta lingua italiana, esprime giudizi su uomini, avvenimenti e cose». La sua memoria è buona, sa distinguere una cinquantina di parole e ha imparato anche l’alfabeto, ma così facendo:

La barriera di mistero che fino allora separava il mondo animale dal nostro parve spezzata; il cane poteva e sapeva [...] esprimere i suoi desideri e sentimenti fondamentali con il nostro medesimo linguaggio. Non più scodinzolamenti, guaiti, mugolii, vibrazioni di orecchie, muti sguardi, [...] ma chiare parole³⁶⁸.

Attraverso l’espedito dei tre tappetini con ricamato l’alfabeto, poi, Bonnie riesce ad indicare le lettere col naso e a formare delle parole per dialogare con gli esseri umani.

Il racconto procede con la narrazione da parte del narratore-giornalista di una specie di intervista in cui riporta ciò che egli vede con i propri occhi, ovvero il signore Del Mar, padrone della cagnetta, che fa svolgere all’animale i prodigi di cui è capace. Tutte le risposte di Bonnie appaiono regolari e non sembra ci siano trucchi nascosti dietro alle composizioni delle parole, nonostante i grandi sforzi che sembra fare. Il narratore, però, non è affatto tranquillo, anzi è piuttosto turbato dalle capacità del cane e così si lascia andare ad una riflessione:

sia come sia, questo cane sapiente in fondo ci fa pena. Unico fra tutti i cani del globo, egli avrebbe superato i confini della natura, varcato le soglie della umana conoscenza,

368 D. Buzzati, *Il cane letterato oggi non è in vena*, in L. Viganò (a cura di), *Il «Bestiario» di Dino Buzzati*, vol. 1, p. 15.

lasciato una minuscola e insieme forsennata sfida a noi uomini, sovrani riconosciuti dell'universo. Pensatela, povera bestia, nell'anticamera del nostro proibito regno, che si guarda attorno spaurita, misurando vagamente l'immensità dello scibile che ha osato violare, sente che mai e poi mai potrà percorrerne anche una minima parte e si pente della sua folle audacia, e vorrebbe tornare indietro, dimenticare tutto, restare soltanto cane, modesto autentico cane, e invece è troppo tardi, il padrone è là, col biscotto in mano, bisogna obbedirgli, torturarsi il cervello per farlo contento³⁶⁹.

Bonnie, come i ricci, i topi e gli scarafaggi, è un animale antropomorfo che assume alcune caratteristiche proprie degli uomini, ma dialogare con loro esula da ciò che la natura le ha riservato e questo mutamento le comporta una grave perdita, ovvero la perdita dell'innocenza e della purezza. Il fatto di non appartenere più completamente al mondo animale primitivo e incontaminato, ma di essere entrata nel mondo umano diventa una condanna per lei perché la vita degli uomini è piena di dolore, di violenza, di costrizioni, di arroganza e di odio. Sottolineando queste differenze, come negli altri racconti risulta evidente che tra il mondo animale e quello umano sia presente una barriera contraddistinta dall'incomunicabilità; superare questa barriera per dialogare con degli esseri umani crudeli condanna gli animali all'infelicità e all'inautenticità poiché destinati a perdere la loro animalità e a diventare dei mostri.

Allo stesso tempo, però, il fatto che la cagnolina assuma delle caratteristiche che biologicamente non le appartengono, mette in evidenza due diversi aspetti dell'*homo sapiens*. Il primo riguarda il comportamento del signor Del Mar, il quale non si accorge o è indifferente rispetto ai grandi sforzi che il cane è costretto a fare, mentre il secondo interessa il profondo disagio che il narratore-giornalista prova di fronte a questi e la sua difficoltà a considerare verosimili le capacità dell'animale. Entrambi questi atteggiamenti dimostrano che la situazione esistenziale degli esseri umani è segnata da un peggioramento divenuto ormai cronico, anche perché la bestia antropomorfa non è più calata in un'atmosfera tra sogno e leggenda, bensì nella fredda realtà quotidiana.

Buzzati, dunque, ancora una volta con occhio impietoso e accusatore da una parte coglie la meschinità delle azioni degli esseri umani – che non sono affatto degli animali così ragionevoli come dice Bonnie – e dall'altra evidenzia la loro impossibilità ad accedere al mondo fantastico. Le figure animali risultano così uno strumento fondamentale sia per portare i *Sapiens* a processo e metterli di fronte alle proprie colpe

369 Ivi, p. 18.

sia per lanciare loro una sfida e trasmettere un insegnamento che possa indurli a riflettere, a guardarsi dentro e a capire i propri errori e i propri limiti.

3.2.4 *Le aquile*

L'esordio di questo racconto si contraddistingue da tutti quelli visti fino ad ora poiché riporta quella che sembra una breve e verosimile notizia tratta dai giornali dato che anche i luoghi citati sono reali. Essa riguarda un evento avvenuto in Val di Fassa dove alcune guide sono riuscite a raggiungere un nido di aquile reali e una è perfino riuscita a catturare un aquilotto. L'animale ha però reagito artigliandole la mano e per liberarsene ha dovuto ucciderlo sbattendolo contro la roccia.

L'inserimento iniziale di questo verosimile stralcio cronachistico ha molteplici funzioni. In primo luogo, grazie alle caratteristiche tipiche degli articoli di giornale, fornisce in un breve spazio tutte le informazioni necessarie per capire dove è avvenuto l'evento, chi sono i protagonisti e come si è svolta la vicenda. Fin dall'inizio, quindi, comprendiamo che il luogo in cui è accaduto questo episodio è la montagna, che i protagonisti sono degli uomini e delle aquile e che i primi si sono contraddistinti per la loro crudeltà e la loro l'inesorabile indifferenza verso gli animali. Tutti questi elementi forniscono le coordinate necessarie per comprendere il racconto vero e proprio ed infatti questa notizia ha anche la funzione di evocare un altro evento accaduto lontanissimo nel tempo che dimostra come il conflitto tra uomini e aquile tra le montagne sia iniziato già molti millenni fa.

Per la prima volta rispetto ai tanti racconti trattati qui è un animale a raccontare in prima persona la storia di cui è protagonista: il narratore è una grande aquila che vive presso il Gruppo dei Feruc, un massiccio montuoso dolomitico in provincia di Belluno, di sesso maschile, vecchissimo e forse ormai immortale. Egli dice di ricordare benissimo un evento accaduto più di trentamila anni fa, quando era l'età felice e:

nella valle non c'erano né strade né ferrovia né ponti gettati sopra il fiume, e non si

udivano altri rumori se non il vento, le acque, le frane, gli uccelli, e i boschi erano pieni di bestie buone da mangiare; e io non avevo visto ancora l'uomo³⁷⁰.

Ci troviamo quindi in una specie di età dell'oro o in un Eden incontaminato da cui l'uomo è totalmente escluso, eppure questa storia non viene calata in un idillico mondo mitico e leggendario in cui è ancora vigente una profonda armonia tra uomini e animali, bensì in un mondo preistorico dove il legame primordiale tra differenti esseri viventi sta per spezzarsi definitivamente. L'aquila, infatti, riferisce che gli uomini sono animali strani, bruttissimi ma furbi che non hanno becco, artigli, ali, penne e nemmeno pelo. A causa di questi mostri il destino delle aquile è in pericolo e anche se oggi sono ancora le regine delle rupi una volta lo erano assai di più come sostiene l'animale stesso: «grandi e magnifiche eravamo. Poi cominciò la decadenza, ma la colpa è nostra? Dite, sinceramente, dite pure; è colpa nostra se oggi siamo ridotte così sole e poche?»³⁷¹». Questo primo affronto ricorda molto quello della madre riccio nel racconto *I ricci crescenti* perché anche qui è l'aquila che rivolgendosi ad un «voi» e quindi all'umanità intera accusa direttamente i *Sapiens* della loro decimazione.

Dopo queste considerazioni preliminari, il ritmo della narrazione tarda ancora ad accelerare poiché viene lasciato spazio ad un'intensa descrizione delle montagne al mattino, quando «già risplendevano, bianche, gialle e rosa, le guglie delle somme creste, bellissime³⁷²». Come già affermato diverse volte, nella produzione buzzatiana la montagna è il simbolo per eccellenza del tempo eterno e lineare, motivo per cui la magnificenza di queste guglie e della natura incontaminata contrasta con il tempo breve e circolare degli uomini che essi impiegano ingiustamente per cambiarla e distruggerla. Quest'ultimi, poi, non tardano ad apparire e l'aquila rimane sbalordita quando per la prima volta scorge una famigliola su un piccolo prato di fronte ad una caverna:

Non mi aspettavo che fossero così grossi e neppure così orribili a vedersi. Proprio schifosi con quella pelle bianca e i grotteschi cespugli di pelo qua e là, e quelle due gambe davanti lasciate ciondolare. [...] Ma era stupefacente come stavano diritti sulle gambe posteriori alla guida di scoiattoli, e si servivano delle altre due con meravigliosa varietà di movimenti. I figli poi di pelo non ne avevano, tranne in testa;

370 D. Buzzati, *Le aquile*, in L. Viganò (a cura di), *Il «Bestiario» di Dino Buzzati*, vol. 2, p. 8.

371 Ivi, p. 9.

372 Ibidem.

dovevano essere molli, appetitosi³⁷³.

L'uomo diviene così una creatura leggendaria e mostruosa per gli animali, mentre in molti altri racconti, come in *L'uccisione del drago*, è esattamente l'incontrario. Per di più, qui non è l'aquila a temere gli esseri umani, ma sono questi ad avere paura di lei ed infatti, una volta distinta in cielo, tra le urla del maschio la madre prende i figli piccoli e li porta di corsa al riparo nella caverna.

A questo punto, l'aquila pianifica un attacco: vuole catturare i piccoli che sono belli e rosa come dei porcellini appena nati, ma una volta riunitasi assieme ad altre aquile, la più vecchia del Feruc gli intima di lasciar stare gli uomini perché non sono come le altre bestie. Anche se non è capace di volare, egli «è uno dei più grandi enigmi della natura³⁷⁴» poiché sa accendere il fuoco, sa costruire edifici ed emette suoni complessi. Il patriarca conclude con un inaspettato suggerimento: «la sua intelligenza testimonia la saggezza dell'Eterno, arricchisce la maestà dell'universo. Fargli male sarebbe sacrilegio!³⁷⁵». I più giovani, al contrario, temono profondamente gli uomini e ritengono sia giusto dimostrare loro chi è il più forte prima che questi, grazie alle loro capacità, giungano fin sulle montagne a bruciare i nidi.

Nonostante il divieto degli anziani, l'aquila protagonista si avvicina nuovamente alla grotta e vede i piccoli umani giocare per terra; sta per piombare loro addosso quando un uomo incomincia ad urlare e a lanciargli delle pietre. Spaventata, l'aquila si risollewa in aria e rotea sopra la spelonca finché si lancia su uno dei cuccioli che fugge correndo per il prato. In quei frangenti, dal basso sente provenire un suono ignoto e terribile: è la madre; l'aquila risale in aria velocemente con la preda tra gli artigli, ma non riesce a raggiungere il silenzio perché quella voce disperata lo insegue anche lassù. Dopo questo evento, consapevole di aver commesso un sacrilegio, l'animale si sente il cuore pesante e quindi tenta di rassicurarsi levando gli sguardi alle montagne che ora diventano palazzi e chiese. Ma sull'estremità delle guglie vede gli anziani immobili come le rocce stesse che sembrano seduti a tribunale: il loro duro sguardo fa accendere nella giovane aquila la vergogna e così essa decide di discendere per riportare sulla terra il piccolo umano.

373 Ibidem.

374 Ivi, p. 10.

375 Ibidem.

Infine, l'animale ribadisce che da quell'evento son passati più di trentamila anni e che nel frattempo ne ha viste di cose:

gli uomini hanno invaso il mondo, fatto strade, tagliato boschi, massacrato le altre bestie. Tra poco li vedremo spadroneggiare anche quassù, con gli schioppi e le loro smorte facce. Essi hanno tolto ad una ad una le cose che facevano gradito questo mondo, e non si fermano mai, corrono, continuamente corrono in su e in giù, si direbbe che si sentano inseguiti. Chissà perché corrono tanto e si affannano. Come se poi non gli toccasse morire.

La pace, la solitudine, il silenzio se ne sono dunque andati. E io sono ormai decrepito, mi muovo a stento, mi nutro quasi d'aria, non me la prendo più per niente. Ma penso sempre a quel lontano giorno. E dico: ingenuo che io fui, stupido, illuso, oca non aquila. Vorrei riaverlo tra le grinfie oggi, quel bambino³⁷⁶.

Anche in questo racconto, dunque, le aquile sono animali antropomorfi che pensano e parlano e per di più, attraverso l'artificio letterario dello straniamento, l'aquila protagonista funge da narratore interno e riferisce in prima persona il suo punto di vista sulla realtà e sugli uomini. Anche qui le parti si rovesciano e sia il narratore sia il protagonista del racconto non coincidono più con un essere umano, bensì con una sorta di animale mitologico dal momento che inverosimilmente l'aquila ha vissuto per ben più di trentamila anni. L'espedito dell'età, poi, rimanda alla millenaria presenza sulla terra del drago, del facocero e del serpente di mare che assieme all'aquila sono tutti testimoni oculari del profondo cambiamento del rapporto tra uomo e natura.

In questo caso, però, nonostante l'immersione della vicenda in un tempo lontano, non ritengo che l'aquila millenaria sia simbolo del mondo fantastico al pari del drago perché lo scopo dell'animale in questo racconto consiste nello smascherare e nel denunciare personalmente le contraddizioni dell'uomo e le terribili trasformazioni che ha apportato al pianeta e al mondo degli animali. Essa piuttosto è simbolo di tutti gli animali a rischio estinzione o gravemente minacciati a causa dei *Sapiens*, simbolo che può essere considerato più universale rispetto a quello rappresentato dal drago perché coinvolge tutte le creature, anche quelle fantastiche.

Al centro del racconto, infatti, ancora una volta c'è la questione del rapporto conflittuale tra uomini e animali e qui si intravedono due discordi punti di vista: quello delle aquile più antiche, le quali ritengono che l'uomo sia una creatura a immagine e a

376 Ivi, p. 12.

somiglianza di Dio e che per questo non debba essere attaccato, e quello delle aquile più giovani che invece temono l'uomo perché, per le sue capacità di scalare le montagne e cacciare molti animali, un giorno potrebbe arrivare fin sulle guglie più alte e sterminare le aquile stesse. Il pensiero che prevale è quello della giovane aquila protagonista, la quale descrive gli uomini come dei veri e propri mostri e dopo qualche incertezza li addita come nemici. Essa decide di attaccarli per dimostrare loro chi è l'animale più forte e più temibile, per cui ancora una volta è l'uomo a diventare vulnerabile e a dover temere gli altri esseri viventi e non viceversa.

Eppure, subito dopo la creatura si pente dell'azione commessa e sorprendentemente sono le stesse aquile anziane a istituirsi in una sorta di tribunale per giudicare le sue colpe e non l'uomo in preda alla vendetta. Sembra proprio che gli animali non vogliano essere crudeli e violenti come gli uomini, non vogliano sopraffare l'altro, per cui puniscono e vengono puniti perché nel mondo animale ci sono delle leggi precise che vanno rispettate. Perfino l'aquila stessa non riesce a convivere con la colpa, mentre dal racconto *I ricci crescenti* sappiamo che l'uomo è privo di empatia ed è capace di continuare la propria esistenza indisturbato e impunito in un mondo che non prevede pene per chi ferisce gli animali. Inoltre, la rottura dell'equilibrio tra esseri viventi «è causata dal cieco egoismo dell'uomo, dalla sua sete di potere o di denaro, dalla sua presunzione di predominio sulle altre specie e dal cambiamento di mentalità dovuto al consumismo e al progresso tecnologico³⁷⁷».

Per questi motivi i *Sapiens* nel corso dei millenni hanno potuto trasformare la terra, costruire infrastrutture, disboscare e se un tempo le bestie potevano ancora incutere paura ora sono invece alla mercé delle loro logiche di rapina e di sterminio. La notizia di cronaca iniziale, pertanto, non fa altro che confermare, come avevano previsto le giovani aquile, la fine dell'Eden e di quel mondo mitico lontano dominato da pace, solitudine e silenzio.

Il compito dell'aquila protagonista consiste quindi nell'accusare direttamente l'uomo-impunito-dagli-uomini e alienato dal progresso di aver sconvolto imperterrito le montagne e il mondo intero. E anche smascherare la posizione antropocentrica degli esseri umani, i quali sono incapaci di vivere in armonia e in pace col resto del creato,

377 V. Polcini, *Antropomorfismo ed ecologia in Dino Buzzati: un percorso di lettura ecocritico nel fantastico buzzatiano*, in *Mosaico italiano*, p. 24.

anzi sono essenzialmente ostili e inclementi verso tutte le creature non umane. Dietro al suo punto di vista in realtà si cela il pensiero di Buzzati stesso – non è casuale che l'aquila viva tra le montagne bellunesi – il quale si trova così a mettere a nudo le leggi crudeli imposte dagli uomini per decidere dell'esistenza degli altri esseri viventi e ad esprimere in modo indiretto ma efficace i propri sentimenti zoofili e pacifisti come un animalista «ante litteram».

Buzzati vuol far riflettere su temi quali il prevalere della razionalità dovuto al progresso tecnologico e la conseguente chiusura nei confronti dell'immaginario e dell'ignoto, la fondamentale corruzione dell'animo umano, degli adulti in particolare che non vengono considerati più delle persone, ma solamente dei produttori e dei consumatori. L'uomo, poi, non è più consapevole di condividere con gli animali gli stessi meccanismi dello scorrere del tempo e della morte, i quali conducono tutti inevitabilmente verso la fine. Tutti gli esseri viventi vivono vite fatte di sofferenze e d'infelicità, ma l'uomo del progresso a causa del trauma è portato a sfogare e ad esorcizzare le sue paure e le angosce modificando continuamente la natura pura e incontaminata che lo circonda.

Lo stesso Buzzati nell'intervista con Yves Panafieu sostiene che «l'uomo è una malformazione della natura. La natura, per una sua mutazione imprevista e imprevedibile, ha dato luogo ad un essere destinato, per definizione, a essere infelice³⁷⁸». Questo avviene perché i *Sapiens* non si fermano mai e sono sempre impegnati nel tentativo di dimenticare e di reprimere nell'inconscio quelle emozioni che sono state bandite dalla realtà quotidiana. L'uomo del progresso deve pensare esclusivamente in modo razionale e in funzione dello sviluppo della società dei consumi di massa e deve lavorare, progettare e costruire solo per incrementare i guadagni. Da questo processo alienante sono escluse le paure, i sentimenti e i valori positivi che risiedono nell'interiorità di ciascuno e che conducono in un mondo basato su altre leggi. Di conseguenza, gli individui sono accompagnati da un forte senso di superiorità rispetto agli altri esseri viventi e questo li porta a considerarsi padroni della Terra perché identificano il progresso con la conquista del mondo esterno, anche se ciò comporta la distruzione dell'ambiente in cui vivono. Questa presunzione li porta ad incattivirsi e a perdere la capacità di guardarsi dentro e di provare dei sentimenti autentici. Il risultato

378 Y. Panafieu, *Dino Buzzati: un autoritratto*, p. 89.

di questo processo di alienazione da sé stesso determina così l'incapacità dell'uomo del progresso di stringere un legame empatico con gli animali e di far propria quella sensibilità che riguarda la salvaguardia e la protezione della natura.

L'autore bellunese, donando la capacità di parlare all'aquila, in primo luogo invita il lettore a ritenere fin dall'inizio verosimile ciò che sta leggendo e ad accettare di entrare in una realtà regolata da leggi che eludono la logica raziocinante. L'animale, però, può rivolgersi a lui solamente perdendo la propria animalità e facendosi simile all'uomo perché questo ha a sua volta perso la capacità di comprendere queste creature silenziose custodi di messaggi segreti e di verità nascoste. In secondo luogo, grazie all'impiego dello straniamento l'aquila-Buzzati compie un discorso che si fa politico e civile e lancia un allarme: la natura e gli animali devono essere salvati e protetti e la loro salvezza è fondamentale per l'uomo stesso perché permettono di rientrare in contatto la propria identità ancestrale rimossa, con la propria interiorità e con la propria coscienza. Infatti, con i loro molteplici significati queste creature si pongono sullo stesso piano delle montagne, del deserto, del mare e dei boschi, cioè sono «porte socchiuse», mediatori di una realtà altra fantastica e misteriosa a cui l'uomo può ricongiungersi e riappacificarsi.

Si può quindi affermare che nei racconti più maturi di Buzzati il suo tipico «allegorismo morale³⁷⁹» si fonda assieme ad un discorso in chiave proto-animalista e ciò avviene soprattutto grazie all'impiego della tecnica dello straniamento. Infatti, se nella serie precedente di racconti gli animali hanno avuto un ruolo fondamentale ma limitato entro la vicenda, qui dall'inizio alla fine domina il punto di vista dell'aquila garantendo uno sconvolgimento della percezione della realtà. In questo modo, il lettore può entrare in contatto diretto con i pensieri degli animali relativi alla trasformazione del mondo e percepire il fantastico: non più forze misteriose, segnali enigmatici e ritmi serrati, bensì un'apertura diretta sul loro mondo perché, come specificato in *Il cane letterato oggi non è in vena*, la barriera di mistero tra il mondo animale e il mondo umano è stata ormai spezzata.

Per questo motivo, il mondo animale buzzatiano brulica di messaggi che vanno da una dimensione all'altra perché le creature animali osservano e vivono tra i *Sapiens* e grazie alla loro natura pura e innocente riescono a cogliere verità rimosse e a riferirle a

379 A. Arslan, *Invito alla lettura di Buzzati*, p. 137.

chi vive al di qua. L'aquila grazie al suo essere antropomorfa riesce così ad accedere all'inconscio umano, cioè a quel serbatoio dove nascono le paure dell'uomo per poi rivelargli direttamente la natura del trauma che vive inconsapevolmente.

In questo racconto ancora una volta si trova conferma che il fantastico consiste nel linguaggio e che la tecnica dello straniamento è uno degli strumenti buzzatiani principali «per andare oltre», per condurre l'uomo in un altro mondo. Solo attraverso questi espedienti linguistici e retorici si può parlare del trauma e dell'infelice esistenza dell'uomo novecentesco nell'epoca del capitalismo e del consumismo. Lo straniamento si rivela così funzionale alla conoscenza sia delle logiche interne al mondo degli animali e della natura, mondo dal quale a causa del trauma l'uomo è stato definitivamente esiliato, sia delle logiche che hanno portato l'uomo a quell'esilio. Considerando come possibile e verosimile fin dall'inizio il fatto sorprendente che sia un'aquila a parlargli, il lettore ha l'opportunità di accedere alla dimensione fantastica e di scoprire che nella nuova società industriale gli animali sono gli unici custodi di un segreto morale e didascalico riservato a pochi eletti. L'aquila gli svela che costruendo, distruggendo e sterminando per millenni altri esseri viventi l'essere umano ha sempre ingannato sé stesso e vissuto per la morte. Nel momento in cui l'egoismo, la violenza e l'opportunismo hanno soppiantato le antiche credenze, l'empatia verso il mondo naturale e i valori morali hanno perso la possibilità di vivere una vita autentica e felice.

Il risultato è un testo di stampo politico, polemico e animalista che per mezzo della voce di un animale, in questo caso quella di un'aquila, si pone l'obiettivo di sensibilizzare il consorzio umano alla salvaguardia degli animali e alla protezione dell'ambiente. Ma il primo passo consiste proprio nel far riemergere dall'inconscio il represso e il dimenticato, ovvero tutta la violenza e la distruzione che per millenni sono state all'origine delle più grandi colpe dell'uomo. Il fantastico, infatti, parla degli uomini e attraverso espedienti retorici e linguistici suscita un forte sentimento di *Unheimlich* che comporta la scomparsa della tranquillità interiore. Nel momento in cui il lettore riesce ad accedere al messaggio «altro» che l'animale gli trasmette, egli scopre che la storia narrata in realtà è molto più *Heimlich* di quanto pensava all'inizio: è la terribile storia dell'umanità.

Buzzati, pertanto, per mezzo di un bestiario animale che popola il Mondo tenta di rovesciare l'antropocentrismo imperante, di attenuare il confine netto tra *homo*

sapiens e creature animali e di far guarire l'uomo frantumato e alienato. Attraverso i suoi racconti l'autore bellunese invita i lettori a ritrovare sé stessi e a riappacificarsi con sé stessi fornendo loro dei nuovi punti di vista, dei nuovi occhiali attraverso cui vedere il mondo per scoprire le cause del trauma e allo stesso tempo superarlo. Solamente attraverso comportamenti attivi volti alla salvaguardia della natura e alla difesa della fantasia – e quindi della libertà – l'uomo può vivere un'esistenza autentica e felice.

Un racconto molto simile dal punto di vista tematico a *Le aquile è Troppo Natale!*. Pubblicato sul «Corriere della Sera» proprio il 25 dicembre 1959, viene poi inserito nella raccolta postuma *Il panettone non bastò. Scritti, racconti e fiabe natalizie* pubblicata da Mondadori nel 2004 e curata da Lorenzo Viganò. Il testo, come si può già aver intuito, tratta il tema della festività del Natale, ma lo fa attraverso il punto di vista di due animali, ovvero un somarello ed un bue, che come l'aquila del racconto precedente sono sia i protagonisti sia i narratori interni.

Essi si trovano nel paradiso degli animali sotto forma di anime ed insieme riportano alla mente quell'evento straordinario di cui sono stati testimoni ben «millenovecentocinquantanove» anni prima, quando era nato nella loro stalla un bel bambino e lo avevano riscaldato con il fiato. L'asino poi racconta al bue che «da allora gli uomini, ogni anno, fanno gran festa per l'anniversario della nascita. E per loro non ci sono giornate più belle³⁸⁰». Questo «è il tempo della serenità, della dolcezza, del riposo dell'animo, della pace, delle gioie familiari, del volersi bene³⁸¹». Alla fine, l'asino propone all'amico di andare giù sulla Terra a vedere gli uomini nel giorno della vigilia.

Grazie ad un lasciapassare, le due creature in forma di spirito planano dal cielo e aleggiano su una città ricca di luci; invisibili, si aggirano per le vie del centro in modo disinvolto e vedono uno spettacolo impressionante. Tra vetrine, festoni, ghirlande e abeti gli uomini sono bloccati nelle automobili in uno sterminato ingorgo, mentre altri entrano ed escono dai negozi carichi di pacchi, «tutti con espressione ansiosa e frenetica, come se fossero inseguiti³⁸²». A quella vista, il bue rimane spaventato e dice all'amico che deve essersi sbagliato perché sembra ci sia in corso una guerra, ma l'asino

380 D. Buzzati, *Troppo Natale!*, in L. Viganò (a cura di), *Il «Bestiario» di Dino Buzzati*, vol. 1, pp. 285-286.

381 Ivi, p. 286.

382 Ibidem.

gli svela subito il mistero di quello spettacolo incomprensibile: gli uomini moderni «per divertirsi, per trovare gioia, per sentirsi felici, hanno bisogno di rovinarsi i nervi³⁸³».

Poi, si fermano a curiosare alla finestra di un condominio e vedono una signora estenuata nel rispondere ad una pila interminabile di biglietti d'auguri, e ancora dovunque rivolgono lo sguardo vedono solo uomini e donne che fanno pacchi e che preparano buste in un'atmosfera ricca di ansia, fastidio, confusione e fatica. È un continuo guardare l'orologio, correre a comprare e a spedire, ansimare con la paura di non fare in tempo, chiamare o rispondere al telefono; persone come automi si scambiano per strada monotone formule di auguri.

I due animali trovano l'atmosfera natalizia completamente mutata e scoprono che il Natale non è più la festa della serenità, della pace e del riposo dell'animo come molto tempo addietro: ormai «ce n'è troppo di Natale³⁸⁴» rispetto a quella notte a Betlemme nella capanna assieme ai pastori, agli angeli, al bambino e ai re Magi. Anche la stella cometa non si vede più: «sulla città c'è un soffitto di caligine³⁸⁵».

Come in *Le aquile*, dunque, anche in questo racconto attraverso l'artificio dello straniamento il lettore può conoscere in modo diretto i pensieri dei due animali antropomorfi che fungono da narratori e da protagonisti. Entrambi, per di più, sono degli spiriti o delle anime invisibili che sono in grado di librarsi nell'aria senza essere viste, per cui i lettori fin dall'inizio del racconto entrano in un mondo dominato da logiche diverse da quelle razionali e accettano di immergersi in una realtà fantastica e inverosimile. Tuttavia, il fatto che degli animali vissuti quasi due mila anni fa ritornino sulla Terra in forma di spiriti parlanti e volanti per scoprire come l'uomo viva il Natale nell'epoca moderna sembra possibile e reale. I due personaggi animali sono proprio il bue e l'asinello che avevano scaldato Gesù bambino nella grotta e che avevano partecipato a quei giorni ricchi di eventi eccezionali, ma ora infrangendo la barriera che divide l'al di qua dall'al di là scoprono che nel mondo dell'uomo moderno tutto è profondamente cambiato. Come nel racconto precedente, anche qui degli animali vissuti molto tempo addietro sono testimoni diretti del terribile mutamento che ha subito il mondo a causa dell'uomo dominato dal trauma.

383 Ivi, p. 287.

384 Ivi, p. 289.

385 Ibidem.

Infatti, Buzzati ancora una volta per mezzo degli occhi degli animali si è posto su altri binari e ha assunto una diversa prospettiva per osservare il mondo moderno a una dimensione. Con questo testo egli denuncia nuovamente la crisi dell'uomo del progresso, il quale non vive questo periodo festivo con gioia, pace e serenità perché non comprende più il vero significato del Natale e i valori delle tradizioni. Si è trasformato in un automa intento a rispettare assiduamente le leggi della società dei consumi di massa correndo e affannandosi continuamente per comprare, impacchettare e fare gli auguri senza considerare il valore dello stare insieme e del volersi bene. L'uomo ha perso interesse per le emozioni e per la propria interiorità e anche se le luci e gli addobbi trasmettono un'idea diversa egli è profondamente solo ed infelice.

La vicenda, inoltre, è ambientata in una città, luogo che nei racconti buzzatiani è simbolo di degrado e di perdizione che rappresenta un inferno moderno che inghiotte e aliena, un inferno sulla Terra in cui dominano ipocrisia ed egoismo. Questo testo dunque parla proprio del processo di alienazione che caratterizza la società di metà Novecento, per cui Buzzati non cala la vicenda in un mondo magico e favolistico, ma si riferisce alla realtà e al cambiamento che vede con i propri occhi in quel periodo storico. Gli atteggiamenti qua descritti, poi, sono proprio quelli che portano alla nascita del trauma e alla frantumazione dell'uomo a causa della repressione della sua parte irrazionale; di conseguenza l'uomo dei consumi sarà portato a sfogare la propria frustrazione verso l'esterno degenerando in soprusi, violenza e crudeltà.

Infine, come l'aquila nel racconto precedente, anche qui solamente il bue e l'asinello sono portatori di valori morali e di un messaggio segreto e profondo che l'uomo egoista ed egocentrico sembra aver dimenticato. Si può quindi affermare che il «fantastico buzzatiano è una continua protesta contro il mondo dell'uomo ed è una continua creazione di un mondo alternativo³⁸⁶» che qui ritorna simbolicamente per mezzo dei lontani ricordi di due animali puri e innocenti.

Anche il racconto *Parola di scimpanzé*, pubblicato sul «Corriere della Sera» nel 1961, ha come narratore interno lo stesso protagonista, ossia Enny, uno scimpanzé che vive in America e che tutti coccolano, accarezzano e fotografano continuamente. Dati questi insoliti comportamenti nei suoi confronti, egli intuisce che gli uomini stanno tramando un complotto a suoi danni, consapevole del fatto che:

386 G. Ioli, *Dino Buzzati*, p. 126.

gli uomini sono dei bei vigliacchi e siccome noi scimmie non siamo sviluppate come loro, se ne approfittano, trattandoci quasi come delle bestie. E adesso ci spediscono nel cielo chiuse dentro ai loro maledetti marcangegni a titolo di prova, perché loro non si fidano e hanno paura, mentre noi scimmie, che importanza ha se noi ci lasciamo la pelle³⁸⁷?

Gli scienziati, dunque, stanno svolgendo degli esperimenti e lui capisce di essere la cavia perché lo tastano, lo fanno distendere su dei trespoli speciali, lo fanno girare come una trottola, gli mettono dei misteriosi braccialetti collegati a dei fili e sono attenti alla sua salute. Enny non si ribella mai e rivela di comportarsi bene e di collaborare perché è tremendamente goloso e gli uomini come premio gli danno sempre frutta squisite, gelati e caramelle a cui non riesce a resistere.

Tuttavia, lo scimpanzé contraddistingue da una parte il fatto di lasciarsi usare come cavia per gli «esperimenti di laboratorio insomma, per il progresso della grande Scienza» pur di aver buon cibo, e dall'altra il fatto spaventoso di venir sparato nello spazio. Infatti, lui non accetterebbe mai di esser lanciato in orbita e per questa apparente contraddizione chiede empatia, di mettersi nei suoi panni e immaginare «che all'improvviso vi chiudano in una scatola di ferro e vi scaraventino via, nel cielo, con uno scossone spaventoso che non si sa più dove sono andate a finire le budella³⁸⁸».

Per quanto scimpanzé, dunque, Enny capisce tutto ciò gli accade e alla fine comprendiamo che, nonostante le sue obiezioni e le sue paure, è stato veramente lanciato in orbita dall'uomo ed è riuscito anche a tornare sano e salvo. Poi, tutti gli chiedono personali notizie su questa esperienza, ma lui decide di firmare un contratto per la cessione in esclusiva del suo racconto solo con un importante giornale in cambio di una somma di denaro e della libertà con rimpatrio in Camerun.

Il racconto in prima persona dell'animale si conclude con un monito diretto agli uomini: lui che è stato nello spazio avverte l'umanità intera che proprio in quel luogo che tanto si prodiga ad indagare potrebbe incappare in qualche brutta sorpresa, magari potrebbe addirittura trovare un mondo sperduto in cui siano le scimmie a comandare. Un mondo in cui esse abbiano formato una civiltà superiore rispetto a quella umana e in

387 D. Buzzati, *Parola di scimpanzé*, in L. Viganò (a cura di), *Il «Bestiario» di Dino Buzzati*, vol. 2, p. 310.
388 Ivi, p. 312.

cui, una volta approdati, possano far prigionieri gli uomini trattandoli esattamente come loro lo hanno trattato per poi esser sparati lontano all'interno di una capsula. Infine, afferma: «cosa pagherei per assistere alla scena, che matte risate mi farei. Parola di scimpanzé, ve lo sareste meritato³⁸⁹».

Questo racconto buzzatiano è tratto da un episodio storico reale, ovvero il lancio in orbita di una capsula con a bordo lo scimpanzé Enos – di cui Enny è un diminutivo – avvenuto il 29 novembre 1961 come previsto dalla missione spaziale statunitense Mercury-Atlas 5. È il periodo della guerra fredda e della corsa allo spazio iniziata nel 1957 con il lancio dello Sputnik da parte dell'Unione Sovietica, nazione che nel 1961 aveva già lanciato due uomini nello spazio a differenza degli Stati Uniti che continuavano invece a far orbitare dei primati prima di far rischiare la vita ad un astronauta.

Ancora una volta il protagonista del racconto è un animale antropomorfo che narra un'esperienza di vita secondo il proprio punto di vista che anche qui corrisponde a quello di Buzzati. Sempre attraverso la tecnica dello straniamento, infatti, l'animale denuncia le condizioni stressanti in cui ha dovuto vivere per via dei continui esperimenti e dalle prove che ha dovuto affrontare, le quali esulano totalmente dalla sua natura. Per amor della scienza, come nel racconto *L'esperimento*, egli è stato strappato dalla sua terra natia e l'uomo-essere-superiore che decide per la vita e la morte lo ha trasformato in una vittima sacrificale al servizio della sua presunzione e quindi del progresso.

Il rapporto tra uomo e animale corrisponde ancora una volta ad un conflitto tra dominatore e dominato, tra un essere vivente considerato superiore e un altro ritenuto inferiore, per cui proprio a causa della mancanza di empatia verso gli animali Enos viene ridotto a mera «cosa». Tuttavia, diversamente da quanto accade per esempio alle vittime de *I reziarii*, in questo racconto all'animale viene data la possibilità di lanciare una sorta di maledizione per vendicarsi di tutto ciò che ha subito: egli spera che i rapporti di forza tra uomini e scimmie possano rovesciarsi in un altro mondo, in un altro pianeta presente in quello spazio che gli uomini vogliono a tutti i costi esplorare usando animali innocenti come cavie.

Risulta quindi evidente come qui il discorso di Buzzati si contraddistingua per una forte ed urgente componente storico-politica piuttosto che per una componente

389 Ivi, p. 313.

magico-fantastica, dimostrandosi tutt'altro che estraneo alle grandi vicende storiche del suo tempo. L'autore le attraversa sempre in modo critico attraverso i mezzi linguistici in suo possesso e in particolare grazie all'artificio dello straniamento riesce ad assumere una personale posizione animalista. Infatti, solamente in questo modo nell'epoca del progresso e dello sviluppo scientifico l'autore bellunese può schierarsi dalla parte di quegli animali innocenti sfruttati dall'uomo e può riconoscere a queste creature sia sulla pagina sia nella realtà un ruolo fondamentale nel far riflettere gli esseri umani in merito alle proprie azioni.

L'ultimo racconto che rimanda dal punto di vista tematico a *Le aquile* e ai racconti precedenti è *Il tiranno malato*, ovvero uno dei testi inediti pubblicati da Buzzati nella raccolta *Sessanta racconti* (1958). In questo caso il narratore è esterno e non coincide con i protagonisti che però sono tutti animali, o meglio sono quattro diversi cani: il mastino Tronk – che è l'imperatore del quartiere, il tiranno – il vecchio volpino Leo, un piccolo bastardo simile ad un segugio ed infine il cane lupo Panzer. Si trovano «in uno di quegli spazi vuoti aperti dai bombardamenti aerei della guerra decorosa, verso la periferia della città, fra stabilimenti, depositi, baracche, magazzini³⁹⁰», quando verso sera il volpino scorge il tiranno Tronk e nota che non è più il cagnaccio di un tempo e neppure quello che aveva visto qualche giorno prima. Ora appare diverso, forse è il difforme appoggiar delle zampe, l'appannamento dello sguardo, l'incurvatura della schiena, l'opacità del pelo o più probabilmente una strana ombra sul muso. Leo, che ne aveva viste di cose e che solo in questo punto del testo assume dei tratti antropomorfi, pensa: «“Ah ci sei finalmente”».

Questo sentore di morte traspare anche dalla descrizione del quartiere, luogo in cui la natura era riuscita a riprendersi i suoi spazi ricoprendolo «di verde, erba, piantine selvatiche, cespugli, a similitudine delle beate valli lontane di cui si favoleggia³⁹¹» finché gli abitanti della città vicina – che odiano il verde – hanno scaricato calcinacci, macerie, immondizie, putrefazioni organiche, scoli di morchia. Per di più è sera, il sole sta tramontando sulla città e i due cani continuano a guardarsi negli occhi finché il volpino si avventa per vendetta e morde il mastino; poco dopo lo attacca anche il piccolo bastardo, ma ad un certo punto i due aguzzini si allontanano da soli. Alle sue

390 D. Buzzati, *Il tiranno malato*, in L. Viganò (a cura di), *Il «Bestiario» di Dino Buzzati*, vol. 1, p. 89.
391 Ivi, p. 90.

spalle, poi, avanza silenzioso il cane lupo Panzer che fino a quella sera Tronk era riuscito a tenere a bada solo col suo aspetto, mentre ora anche lui vendicativo attacca il nemico selvaggiamente. Infine, il volpino e il segugio si lanciano di nuovo «alla macellazione del tiranno che stava per essere sconfitto³⁹²».

Ancora una volta i cani retrocedono con segni di sgomento proprio mentre stanno per assaporare la vittoria e il mastino con fatica riesce a risollevarsi. Cosa li blocca? Di certo non il tiranno Tronk, bensì «una cosa informe e nuova che dentro di lui si era formata e lentamente da lui stava espandendosi come un alone infetto³⁹³». Il mastino, infatti, sta morendo e solamente i cani capiscono che già non appartiene più alla vita e che non c'è più alcun motivo di temerlo.

Ora Tronk è solo nel vespero e il sole fa risplendere quei nuovi palazzi vitrei che «proclamano le caparbie speranze di coloro che, pur distrutti dalla fatica e dalla polvere, dicono “Sì, domani, domani” e di coloro che sono il galoppo di questo mondo contristato, le bandiere!³⁹⁴». La città illuminata, però, non esiste più per il morente titano, anche se non può fare a meno di fissare quell'oasi stenta che aveva conquistato grazie alla stazza possente e all'indole autoritaria. Ora ha freddo, trema, la nebbia lo avvolge e pallido non gli rimane che guardare in direzione della foresta vergine dove avanza la notte.

In questo racconto il narratore è esterno, quindi Buzzati non ha impiegato lo straniamento per trasmettere un forte messaggio politico e civile, bensì le figure retoriche della personificazione e dell'allegoria. Infatti, ci troviamo di fronte ad una favola moderna in stile Fedro in cui il vecchio volpino corrisponde alla volpe ed è quindi segno d'astuzia, il cane lupo rinvia al lupo stesso ed è segno di ferocia, mentre il mastino rimanda all'uomo ed è segno di prepotenza e ipocrisia. Alla luce di una lotta mitica in cui sono coinvolti i quattro cani, si può dire preliminarmente che questo testo è allegoria della grandezza dell'uomo del progresso che fatalmente decade. Un destino più grande di lui ha deciso la sua sorte e la resa dei conti arriva dopo una vita passata ad incutere terrore, a prevalere sugli altri, a dannarsi per arricchirsi e ottenere rispetto. Così facendo ha sempre vissuto per la morte finché non si è ammalato all'ombra della città, sfondo buzzatiano del trauma e della crisi.

392 Ivi, p. 92.

393 Ibidem.

394 Ivi, p. 93.

Ancora una volta i paesaggi e il mutamento atmosferico accompagnano il protagonista verso la fine, per cui il tramonto del sole e la grandiosa città inferno diventano simboli di resa e di morte. Al contrario, la natura rigogliosa che si oppone al cemento, e che come in *Le aquile* ricorda l'Eden perduto ricco di gioia e armonia, viene colonizzata e poi soppressa dai rifiuti degli uomini e dalle continue costruzioni. Oltre alla feroce battaglia tra i cani, quindi, si svolge anche un altro dramma in cui si fronteggiano «l'intatta vitalità della natura e gli sporchi rifiuti delle costruzioni umane³⁹⁵». A mio parere questo processo di annientamento della natura corrisponde allegoricamente proprio al processo di alienazione dell'uomo. Il progresso e la società dei consumi di massa, infatti, non accettano che nell'uomo sopravvivano la fantasia, le emozioni e l'empatia per la natura perché egli deve dedicare tutta la sua vita esclusivamente al potere e al denaro. Di conseguenza, l'individuo è portato a reprimere nell'inconscio quella parte irrazionale di sé e a tentare di dimenticarla dedicandosi al lavoro e agli acquisti, proprio come avviene nel racconto *Troppo Natale!*. In questo modo si genera in lui il trauma ed egli diviene una sorta di automa dominato da rabbia, infelicità e prepotenza, sentimenti negativi che si ripercuotono sulla realtà circostante.

Ritornando al conflitto tra i cani protagonisti di questo racconto, ad un certo punto il tempo circolare del tiranno collide con il tempo lineare ed eterno del mondo e in questo caso il trauma si trasforma inevitabilmente in una fatale malattia. Ma proprio quando si è più fragili e più esposti ecco che altri individui più furbi e più feroci (il volpino e il cane lupo) sono pronti a colpire all'improvviso; l'attacco dei cani al tiranno diventa così allegoria del principio "l'uomo è un lupo per l'uomo" perché la società moderna è pervasa prima di tutto da un conflitto violento tra gli uomini, e poi questo si ripercuote anche all'esterno sugli animali e sulla natura.

Eppure, quando sta per avvicinarsi la fine, Tronk vede quella foresta verde prima disprezzata e solamente adesso riesce ad accedere e a comprendere il messaggio segreto che gli avrebbe permesso di vivere una vita armoniosa e felice, ma è ormai troppo tardi. La morte è l'ora del ricordo e anche l'unica possibilità dell'uomo per ricongiungersi con il cosmo ed essere finalmente libero.

In conclusione, si può quindi affermare che questa favola moderna sia un'allegoria della tragica storia dell'uomo e della condizione umana nel Novecento e

395 F. Gianfranceschi, *Dino Buzzati*, p. 99.

che nell'era del Boom economico ricca di grandi contraddizioni si possa fare riferimento a tali questioni solamente per mezzo di figure retoriche o di altri espedienti letterari. Tuttavia, i cani e tutti gli animali buzzatiani per loro natura possono essere allo stesso tempo sia simboli sia vittime che comprendono bene cosa significhi provare sofferenza e subire soprusi; per questo motivo il volpino, il segugio e il cane lupo, dominati da forti risentimenti come l'aquila, cercano vendetta nel momento in cui intuiscono la possibilità di un cambiamento negli equilibri di potere.

Le creature animali, sia che siano fantastiche, reali o antropomorfe, si rivelano le uniche che per la loro innocenza e purezza possano diventare sia portavoce di un discorso polemico sulla società, denunciando la crudeltà e la violenza dell'uomo moderno, sia *mediatori* di un messaggio di riscatto e di salvezza in quanto custodi di verità segrete. Solamente se i lettori riescono a comprendere tra le righe una verità profonda, il significato «altro» di questo racconto allegorico possono avviare un reale processo di cambiamento del proprio immaginario e dei loro comportamenti nella vita quotidiana.

Conclusione

Con questo mio contributo sarebbe stato inverosimile trattare in modo esaustivo l'ampia e complessa questione sulla definizione del «fantastico», motivo per cui ho scelto di focalizzarmi principalmente sui contributi teorici dei maggiori studiosi italiani che hanno mosso le proprie critiche a partire dal famoso saggio di Todorov del 1970. Per avere un quadro più completo sull'argomento consiglio di approfondire anche il pensiero di Caillois (1965), di Bessière (1973), di Jackson (1986) e di Vax (1987).

Purtroppo non sono riuscita nemmeno a dedicare lo spazio che si meritano sia il dibattito attorno alle radici storiche del «fantastico» tra Controriforma e Illuminismo, sia la sua evoluzione storica come genere o modo letterario dai primi romanzi gotici fino ai grandi modelli Hoffmann e Poe. Ho dovuto trattare brevemente e a grandi linee anche la storia del fantastico italiano e i suoi debiti nei confronti della grande tradizione tedesca e anglosassone. In Italia, infatti, questo genere o modo viene introdotto a partire dagli anni Sessanta dell'Ottocento dagli Scapigliati, i quali riprendono i grandi temi della letteratura fantastica europea avviando un percorso di accettazione di quelle forze soprannaturali e misteriose presenti nella realtà. Esse nel tempo si radicano nell'immaginario soggettivo e collettivo a tal punto che nel Novecento è ravvisabile un così gran numero di autori di testi fantastici da poter stabilire senza più alcun dubbio la presenza di una fiorentissima tradizione italiana.

Un altro limite della mia ricerca riguarda la scelta dei racconti buzzatiani in funzione dell'analisi testuale. Su circa 160 testi tra racconti, articoli di giornale, elzeviri e recensioni presenti nel Bestiario sono riuscita a selezionarne solamente una piccola parte per mezzo dei parametri da me proposti, i quali sono del tutto arbitrari e possono essere ripensati per condurre un'analisi più ampia ed esaustiva. Per via di questa prassi

ho dovuto quindi tralasciare alcuni dei racconti più riusciti ed intensi, ma non escludo che l'individuazione di nuove categorie possa includere anch'essi.

Questo lavoro, poi, presenta la possibilità di alcuni sviluppi ulteriori soprattutto legati alla presenza del tema degli animali e della natura nel panorama letterario italiano del Novecento. In questo secolo, infatti, non mancano autori come Landolfi, Ortese o Loria che hanno dato vita a dei veri e propri bestiari e tanti altri scrittori che hanno fatto degli animali personaggi ricchi di senso come avviene, per esempio, nelle opere di Montale, Calvino, Primo Levi, Sciascia, Volponi e Morante. Risulta evidente come le figure animali sono presenti in prose e poesie, in racconti e romanzi appartenenti a momenti storici differenti e a diverse correnti letterarie. Nonostante ciò, l'animale nella letteratura italiana del XX secolo è una presenza costante che purtroppo non è stata indagata a sufficienza a causa di un imperante antropocentrismo che sposta lo sguardo sui personaggi umani piuttosto che su quelli animali, sulla grande storia degli uomini piuttosto che su quella del silenzioso mondo naturale. E poi c'è anche la questione dello scarso credito che la critica tematica ha avuto ed ha ancora nel campo della teoria letteraria.

Ritengo dunque che le osservazioni da me ricavate in merito all'impiego da parte di Buzzati di creature animali che sono specchio della degradata condizione umana e mediatori di una realtà fantastica – e quindi di una realtà extra testuale che accomuna tutti gli uomini – potrebbero essere messe in relazione alle forme e alle funzioni che queste assumono nelle opere di altri scrittori italiani novecenteschi, se non addirittura europei ed internazionali.

La produzione letteraria dello scrittore bellunese, inoltre, potrebbe essere studiata anche entro gli *Animal studies*, ovvero in un nuovo campo multidisciplinare di studi che spazia dall'ambito filosofico a quello bioetico, dalla zoologia all'antropologia, e che indaga l'interazione uomo-animale in tutte le sue componenti. Ma non solo; l'antropomorfismo buzzatiano potrebbe essere osservato anche dal punto di vista della recente critica letteraria ecologica conosciuta nel mondo anglosassone come *ecocriticism* o *environmental criticism*. Alla base dell'ecocritica c'è la convinzione che la letteratura, assieme a molte altre discipline, sia portatrice di valori ecologici e perciò valido strumento di educazione ambientale.

Come appare evidente dall'analisi testuale che ho condotto, nei racconti con animali antropomorfi lo slancio ambientalista è maggiore rispetto a tanti altri testi buzzatiani, in quanto il discorso politico e civile viene pronunciato direttamente dagli animali vittime della violenza dell'uomo. Anche la personificazione delle montagne è uno degli aspetti retorici che permette di scoprire come nel fantastico buzzatiano sia racchiuso un importante messaggio volto alla salvaguardia e alla protezione di ogni aspetto della Natura. Esse diventano uno spazio archetipico che non funge solo da sfondo, ma anche da protagonista vivente per mezzo delle dettagliate descrizioni che l'autore bellunese dedica alle loro condizioni. La montagna, poi, simbolicamente racchiude i momenti chiave dell'esistenza umana come la morte o la liberazione del trauma e quindi rivelano l'esistenza di un forte legame tra tutti gli esseri del creato, viventi e non, che appartengono a mondi diversi.

Ciò che traspare con urgenza dai racconti di Buzzati riguarda il fatto che l'ambiente ha da sempre accolto l'uomo con le sue risorse preziose, così come gli animali hanno da sempre vissuto al suo fianco stringendo con lui un rapporto indissolubile. Ma da quando l'equilibrio e l'armonia tra il mondo umano e il mondo naturale è venuto meno, i *Sapiens* hanno creduto di ritenersi superiori e hanno concretizzato questo senso di superiorità nella distruzione e nello sterminio. Nei racconti fantastici la logica antropocentrica viene smascherata e rovesciata dal «fantastico»: gli animali e il paesaggio prendono la parola attraverso le possibilità del fantastico e del linguaggio, o meglio grazie ad espedienti retorici che permettono loro di animarsi di una forza misteriosa e soprannaturale che li rende simboli viventi in grado di denunciare la violenza dell'uomo e la sua totale mancanza di empatia.

In questo senso, Buzzati vuole farci riflettere sul complesso rapporto tra i diversi esseri viventi che coesistono e condividono lo stesso pianeta e problematizza i presupposti e i principi con cui l'uomo del progresso ha stabilito un legame con l'ecosistema. Esso consiste in un assurdo e incomprensibile predominio sfociato in un conflitto a senso unico dietro al quale in realtà si cela solamente un conflitto tra l'uomo e sé stesso. Dar conto del trauma significa recuperare quell'antica armonia tra esseri umani e natura e stabilire un rapporto basato non più sullo scontro, ma sul rispetto e sulla protezione di chi è innocente ed indifeso.

L'autore bellunese, infine, invita a considerare gli animali sia degli esseri viventi dotati di anima e di sentimenti, sia degli strumenti di salvezza perché permettono all'uomo di rientrare in contatto la propria identità ancestrale, con le proprie radici e con la splendida natura che lo circonda. I messaggi segreti e le verità profonde custodite dagli animali buzzatiani hanno quindi un'importante valenza educativa: essi permettono all'uomo di riconnettersi con la propria interiorità e di confermare e consolidare nei lettori una *coscienza ecologica*. Nella vita quotidiana ciò si traduce da una parte in attività formative volte a formare nella popolazione, fin dall'infanzia, una forte sensibilità verso il mondo naturale, favorendo così lo sviluppo di un rapporto armonioso ed empatico con gli animali, dall'altra in azioni pratiche volte alla salvaguardia e alla tutela del mondo in cui viviamo.

Bibliografia

Bibliografia generale

Anselmi G. M., Ruozzi G. (a cura di), *Animali della letteratura italiana*, Roma, Carocci, 2010.

Barengi M. (a cura di), *Saggi 1945 – 1985. Italo Calvino*, Milano, Mondadori, 1995.

Benjamin W., *Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nicola Leskov*, in *Angelus Novus*, Torino, Einaudi, 1962.

Benjamin W., *Il dramma barocco tedesco*, Torino, Einaudi, 1974.

Biagini E., Nozzoli A. (a cura di), *Bestiari del Novecento*, Roma, Bulzoni Editore, 2001.

Bonifazi N., *Teoria del fantastico e il racconto fantastico in Italia: Tarchetti – Pirandello – Buzzati*, Ravenna, Longo Editore, 1982.

Calvino I. (a cura di), *Racconti fantastici dell'Ottocento*, Milano, Oscar Mondadori, 1983.

Ceserani R., *Il fantastico*, Bologna, Il Mulino, 1996.

Ceserani R., Lugnani L., Goggi G., Benedetti C., Scarano E., *La narrazione fantastica*, Pisa, Nistri-Lischi editori, 1983.

Corti M., *Reale e realismi*, in A. Asor Rosa (a cura di), *Letteratura italiana del novecento: bilancio di un secolo*, Torino, Einaudi, 2000.

De Meijer P., Tartaro A. e Asor Rosa A., *La narrativa italiana dalle Origini ai nostri giorni*, Torino, Einaudi, 1997.

Donnarumma R., *Orlando, il soprannaturale e la sua lezione*, in *Allegoria*, 77, gennaio-giugno, 2018.

- Farnetti M., *Scritture del fantastico*, in A. Asor Rosa (a cura di), *Letteratura italiana del novecento: bilancio di un secolo*, Torino, Einaudi, 2000.
- Freud S., *Il perturbante*, a cura di C. L. Musatti, Roma, Edizioni Theoria, 1993.
- Frugoni C., *Uomini e animali nel Medioevo. Storie fantastiche e feroci*, Bologna, Il mulino, 2018.
- Gailus A., *La forma e il caso: la novella tedesca dell'Ottocento*, in F. Moretti (a cura di), *Il romanzo: II. Le forme*, Torino, Einaudi, 2002.
- Ghidetti E. (a cura di), *Notturmo italiano: racconti fantastici dell'Ottocento*, Roma, Editori Riuniti, 1984.
- Ghidetti E. e Lattarullo L. (a cura di), *Notturmo italiano: racconti fantastici del Novecento*, Roma, Editori Riuniti, 1984.
- Ghidetti E., *Il sogno della ragione. Dal racconto fantastico al romanzo popolare*, Roma, Editori Riuniti, 1987.
- Goldoni A., Mariani A., Martinez C. (a cura di), *Il ritorno di Edgar Allan Poe & Co. 1809-2009*, Napoli, Liguori Editore, 2011.
- Guglielmi G., *La prosa italiana del Novecento II. Tra romanzo e racconto*, Torino, Piccola Biblioteca Einaudi, 1998.
- Guglielminetti M., *Sulla novella italiana. Genesi e generi*, Lecce, Milella, 1990.
- Jackson R., *Il fantastico. La letteratura come trasgressione*, trad. it. di Rosario Bernarni, Napoli, Tullio Pironte Editore, 1986 (London 1981).
- Lazzarin S., *Il modo fantastico*, Roma-Bari, Laterza, 2000.
- Lazzarin S., *Il punto sul fantastico italiano: 1980-2007*, *Moderna*, n.2, 2007.
- Lazzarin S., *Fantasma antichi e moderni*, «Quaderni del Centro Studi Buzzati», vol. 5, Pisa-Roma, Fabrizio Serra Editore, 2008.
- Lazzarin S., *Gli scrittori del Novecento italiano e la nozione di fantastico*, in *Italianistica*, vol. XXXVII, n.2, 2008.
- Lazzarin S., *Tre modelli di fantastico per il secondo Novecento*, in *Allegoria*, 69-70, gennaio- dicembre 2014.
- Lazzarin S., *Dal secolo breve del fantastico alla lunga durata del soprannaturale*, in *Allegoria*, 77, gennaio-giugno 2018.

- Lukács G., *L'anima e le forme*, Milano, SE, 1991.
- Luperini R., *L'allegoria del moderno*, Roma, Editori riuniti, 1990.
- Luperini R., *Il trauma e il caso: appunti sulla tipologia della novella moderna in Italia*, in *Moderna*, V, n.1, 2003.
- Mangini A. M. e Weber L. (a cura di), *Il visionario, il fantastico e il meraviglioso tra Otto e Novecento*, Ravenna, Allori Edizioni, 2006.
- Melani C. (a cura di), *Fantastico italiano*, Bergamo, BUR Rizzoli, 2009.
- Menetti E. (a cura di), *Le forme brevi della narrativa*, Roma, Carocci editore, 2019.
- Muzzioli F. (a cura di), *Il fantastico e l'allegoria*, Roma, Editori Riuniti, 2006.
- Orlando F., *Illuminismo, barocco e retorica freudiana*, Torino, Einaudi, 1997.
- Orlando F., *Il soprannaturale letterario. Storia, logiche e forme*, a cura di S. Brugnolo, L. Pellegrini, V. Sturli, Torino, Piccola Biblioteca Einaudi, 2017.
- Pagliarani E., Pedullà W. (a cura di), *I maestri del racconto*, Milano, Rizzoli, 1964.
- Paolini P., *Gli animali nell'opera leopardiana*, in V. Placella (a cura di), *Leopardi e lo spettacolo della natura: atti del Convegno internazionale, Napoli 17-19 dicembre 1998*, Napoli, L'orientale, 2000, (stampa 2001).
- Perfetti S., *Animali pensati nella filosofia tra medioevo e prima età moderna*, Pisa, ETS, 2012.
- Rustioni M., *Allegoria. Storia e interpretazione*, Pisa, Pacini editore, 2016.
- Stara A., «Una imperfezione perfetta». *Il racconto italiano nell'età della short story*, in *Moderna*, XII, 2, 2010.
- Stara A., *Freud e il disagio della fantasia*, in *Allegoria*, 61, gennaio-giugno 2010.
- Stara A., *Un genere narrativo traumatico? Il racconto italiano del Novecento e la tradizione del perturbante*, in *Italianistica*, vol. XLVI, n.2, 2017.
- Šklovskij V., *Lettura del 'Decameron'*, Bologna, Il Mulino, 1969.
- Taviani G., *La totalità in frantumi. L'influenza del racconto sul romanzo nella "Prosa italiana del Novecento" di Guido Guglielmi*, in *Allegoria*, 29-30, X, 1998.

Todorov T. (a cura di), *I formalisti russi: teoria della letteratura e metodo critico*, Torino, Einaudi, 1968.

Todorov T., *La letteratura fantastica*, Milano, Garzanti, 1988, trad. it. di Elina Klersy Imberciadori (ed. org. *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970).

Tomasin L., *Ammaestrati dall'unicorno*, nella sezione *Letteratura* in *Il Sole 24 ore*, Milano, 2 agosto 2020.

Tortora M., *Il racconto italiano del secondo Novecento*, in *Allegoria*, 69-70 gennaio-dicembre 2014.

Zatti S., *La novella: un genere senza teoria*, in *Moderna*, XII, 2, 2010.

Zinato E., *Letteratura come storiografia? Mappe e figure della mutazione italiana*, Macerata, Quodlibet, 2015.

Opere di Dino Buzzati

Buzzati D., *I sette messaggeri*, Milano, Mondadori, 1942.

Buzzati D., *Paura alla Scala*, Milano, Mondadori, 2019.

Buzzati D., *Sessanta racconti*, Milano, Mondadori, 2016.

Buzzati D., *Il colombre e altri cinquanta racconti*, Milano, Mondadori, 1974.

Buzzati D., *Il crollo della Baliverna*, Milano, Mondadori, 2018.

Critica su Dino Buzzati

Arslan A., *Invito alla lettura di Buzzati*, Milano, Mursia Editore, 1974.

Arslan A., *Dino Buzzati tra fantastico e realistico*, Modena, Mucchi Editore, 1993.

Biondi A., *Il tempo e l'evento. Dino Buzzati e l'«Italia magica»*, Roma, Bulzoni Editore, 2010.

Carnaro R., «*Il bestiario*» di Dino Buzzati: animali reali e fantastici nei racconti e negli articoli (seconda parte), in *Studi buzzatiani*, n. 4, 1994.

Crotti I., *Dino Buzzati*, Firenze, La Nuova Italia, 1977.

Debendetti G., *Buzzati e gli sguardi del «Di qua»*, in F. Contorbia (a cura di), *Saggi 1922-1966*, Milano, Mondadori, 1982.

Discenza I., *Buzzati e la storia*, in *Otto/Novecento*, n. 3, 2008.

Fontanella A. (a cura di), *Dino Buzzati*, Firenze, Olschki Editore, 1982.

Gaiba C., *La porta socchiusa. Il realismo di Dino Buzzati*, in *Intersezioni*, n. 2, 2001.

Garrido E. M., *Riflessioni critiche sul dolore, sulla pietà e sugli animali in Dino Buzzati*, in *Testo. Studi di teoria e storia della letteratura e della critica*, n. 63, XXXIII, gennaio-giugno 2012.

Gianfranceschi F., *Dino Buzzati*, Torino, Borla Editore, 1967.

Giannetto N. (a cura di), *Il pianeta Buzzati. Atti del Convegno Internazionale Feltre e Belluno, 12-15 ottobre 1989*, Vicenza, Mondadori Editore, 1992.

Giannetto N., *Il sudario delle caligini. Significati e fortune dell'opera buzzatiana*, Firenze, Olschki Editore, 1996.

Giannetto N., *Lettura de «Il re a Horm-el-hagar» di Dino Buzzati*, in F. Bruni (a cura di), *«Leggiadre donne...». Novella e racconto breve in Italia*, Venezia, Marsilio, 2000.

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

Lazzarin S., *Tra retorica e semantica. Costanti accomulativo-evocative della prosa buzzatiana*, in *Studi buzzatiani*, n. 3, 1998.

Lazzarin S., *Nani sulle spalle dei giganti. Buzzati e la grande tradizione del fantastico*, in *Italianistica*, vol. XXXI, n. 1, 2002.

Lazzarin S., *Modelli e struttura del racconto catastrofico-apocalittico in Buzzati*, in *Italianistica*, 35, n.1, 2006.

Mignone M. B., *Anormalità e angoscia nella narrativa di Dino Buzzati*, Ravenna, Longo Editore, 1981.

Panafieu Y., *Dino Buzzati: un autoritratto*, Verona, Mondadori, 1973.

Papotti D., *I paesaggi della paura nei «Sessanta racconti» di Buzzati*, in *Studi buzzatiani. Rivista del Centro Studi Buzzati*, n. 9, 2004.

Polcini V., *Antropomorfismo ed ecologia in Dino Buzzati: un percorso di lettura ecocritico nel fantastico buzzatiano*, in *Mosaico italiano*, XIII, vol. 145, 2016.

Savelli G., *Il mito dell'assenza. Tredici copioni per cinquanta racconti di Buzzati*, in *Cahiers Buzzati*, n. 8, 1991.

Toscani C., *Guida alla lettura di Buzzati*, Milano, Mondadori, 1997.

Viganò L.(a cura di), *Album Buzzati*, Verona, Oscar Mondadori, 2006.

Viganò L.(a cura di), *Il «Bestiario» di Dino Buzzati*, Milano, Oscar Mondadori, 2015, (vol.1 e vol.2).

Bibliografia ausiliaria

Calvino I., *Lezioni americane*, Verona, Oscar Mondadori, 1993.

Giannetto N. (a cura di) con la collaborazione di P. Dalla Rosa e I. Pilo, *Dino Buzzati: la lingua, le lingue: atti del Convegno internazionale, Feltre e Belluno, 26-29 settembre 1991*, Milano, Mondadori, 1994.

Giannetto N. (a cura di) con la collaborazione di P. Dalla Rosa, M. A. Polesana, E. Bertoldin, *Buzzati giornalista: atti del congresso internazionale*, Milano, Mondadori, 2000.

Lazzarin S., «*Le immense cose che si erano sognate*»... *Costanti evocative e presente leopardiane nella narrativa breve di Buzzati*, in *Italianistica*, vol. XXXIV, n. 1, 2005.

Pavese C., *Il mestiere di vivere*, a cura di M. Guglielminetti e L. Nay, Torino, Einaudi, 2000

Sitografia

Pellizzi F., *Introduzione: forme del racconto*, in *Bollettino '900*, 2005, n. 1-2: <http://www3.unibo.it/boll900/numeri/2005-i/>.