

FILOLOGIA E LETTERATURA ITALIANE
Studi e Testi

Collana diretta da
THEODORE J. CACHEY JR., FABIO DANELON,
DONATO PIROVANO

(IR)RAGGIUNGIBILE

ALTRI MONDI NELLA LETTERATURA E NEL TEATRO



La Collana *Filologia e Letteratura italiana. Studi e Testi* accoglie edizioni critiche e commentate, studi critici e filologici di testi della Letteratura italiana dalle origini ai nostri giorni.

a cura di
Davide Cioffrese, Matteo Massari, Irene Soldati

Edizioni dell'Orso

In copertina:
Georges Méliès, *Le Voyage dans la lune*, Star Film
1902.

FILOLOGIA E LETTERATURA ITALIANE
Studi e testi

Collana diretta da

THEODORE J. CACHEY JR., FABIO DANELON, DONATO PIROVANO

Direzione

Theodore J. Cachey Jr. (Notre Dame - Indiana)
Fabio Danelon (Verona)
Donato Pirovano (Torino)

Comitato scientifico

Clara Allasia (Torino)
Franco Arato (Torino)
Anna Maria Cabrini (Milano)
Loredana Chines (Bologna)
Giovanna Frosini (Siena Stranieri)
Simon Gilson (Oxford)
Roberto Rea (Roma Tor Vergata)
Giuseppe Sangirardi (Nancy)
Justin Steinberg (Chicago)
Corrado Viola (Verona)

Comitato di redazione

Attilio Cicchella (Torino)
Maddalena Rasera (Verona)

*I volumi pubblicati nella Collana sono sottoposti a un processo di peer review
che ne attesta la validità scientifica.*

(Ir)raggiungibile

Altri mondi nella letteratura e nel teatro

a cura di

Davide Cioffrese, Matteo Massari e Irene Soldati



Edizioni dell'Orso
Alessandria

Volume pubblicato con il contributo del Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università di Pavia

© 2021

Copyright by Edizioni dell'Orso s.r.l.

via Rattazzi, 47 15121 Alessandria

tel. 0131.252349 fax 0131.257567

e-mail: info@ediorso.it

<http://www.ediorso.it>

Redazione informatica e impaginazione a cura di Francesca Cattina

(francesca.cattina@gmail.com)

Grafica della copertina a cura di Paolo Ferrero

(pferrero64@gmail.com)

È vietata la riproduzione, anche parziale, non autorizzata, con qualsiasi mezzo effettuata, compresa la fotocopia, anche a uso interno e didattico. L'illecito sarà penalmente perseguibile a norma dell'art. 171 della Legge n. 633 del 22.04.41

L'editore è disponibile ad assolvere i propri impegni nei confronti dei titolari di eventuali diritti sulle immagini pubblicate.

ISSN 2723-9926

ISBN 978-88-3613-208-9

Indice

Premessa, di Davide Cioffrese, Matteo Massari, Irene Soldati	7
Da una cabina dell'astronave Terra, di Federico Francucci	9
Sabrina Stroppa, <i>Pianeti abitati da ragionevoli creature: polemiche incrociate nel 1760</i>	11
Silvia T. Zangrandi, «Una smagliatura nel mondo in cui viviamo». <i>Letteratura fantastica e cura ambientale</i>	25
Olena Igorivna Davydova, <i>Il paradiso terrestre per auditum di Jean de Mandeville</i>	37
Andrea Beretta, <i>Esotismi femminili nella letteratura cavalleresca ferrarese: il caso di Gardene nell'Attila flagellum Dei</i>	49
Alessia Tommasi, <i>Il volo di Alessandro Magno nei volgarizzamenti toscani della Historia de preliis J²</i>	67
Andrea Ferrando, <i>Nuovi cieli per l'altro mondo: il viaggio tra le stelle in un inedito poemetto del tardo Trecento</i>	81
Carlo Basso, «Ultima Thule» e dintorni: le irraggiungibili terre del meraviglioso. <i>Dai commenti cinquecenteschi intorno alla Poetica a Miguel de Cervantes</i>	89
Giacomo Micheletti, «In uno prato largo, grande, bello». <i>Omaggio a I benandanti di Carlo Ginzburg</i>	101
Cristina Teresa Penna, <i>Nel meraviglioso regno di Amore. Il Tasso lirico e i fantasmi di Armida</i>	111
Ilenia Viola, <i>L'invenzione dell'altrove come panacea nella costruzione carceraria</i>	123
Tancredi Artico, <i>La conquista del Rio de la Plata. Geografia e poesia nel canto XXXI dell'America di Girolamo Bartolomei</i>	133
Francesco Gallina, «Uomo sopralunar fatto già sono»: <i>Il mondo della luna di Carlo Goldoni fra metateatro, parodia e critica delle utopie scientifiche</i>	143
Irene Soldati, <i>La conquista del cielo: la mongolfiera nell'immaginario poetico settecentesco</i>	153

Simone Pettine, <i>Gli altri mondi del verismo. Passaggi di soglia e apparizioni spettrali in Giovanni Verga e Salvatore Di Giacomo</i>	167
Roberta Biscozzo, <i>La principessa delle rose di Luigi Motta: la proto-fantascienza quale proiezione di fobie collettive e di un'inevitabile resa della scienza</i>	177
Luca Padalino, <i>L'irraggiungibile utopico come totalmente altro. Nota a una lettura comparata di René Daumal e Giuseppe Lanza del Vasto</i>	187
Francesca Rubini, <i>Le donne muoiono: Anna Banti fra memoria e distopia</i>	195
Sara Giovine, <i>Strategie sintattico-stilistiche di rappresentazione dell'altrove nei racconti di Buzzati</i>	205
Laura Valente, <i>La «graziosa luna» marchigiana: il fascino dell'astro d'argento nell'opera di Franco Maticcotta e Alvaro Valentini</i>	215
Andrea Palermitano, <i>La memoria del mondo e altre storie cosmicomiche di Calvino. Struttura, paratesti e collocazione editoriale</i>	225
Federico Sessolo, <i>Pazzi innocui, pazzi pericolosi. L'incursione satirica di Enrico Brizzi nel fantafascismo italiano</i>	235
Andrea Vecchia, <i>Cosmogonie fantasmatiche e riverberi siderali: l'universo onirico di Totò e Vicé nel teatro di Franco Scaldati</i>	245

Sara Giovine

*Strategie sintattico-stilistiche di rappresentazione dell'altrove
nei racconti di Buzzati*

La presunta semplicità della lingua e dello stile narrativo di Dino Buzzati rappresenta un luogo comune che, insieme all'equivoco della sostanziale corrispondenza tra la sua scrittura letteraria e la pratica giornalistica¹, ne ha dominato per lungo tempo l'interpretazione critica: ai giudizi riduttivi che ne sono conseguiti ha reagito, all'inizio degli anni Ottanta, Andrea Zanzotto, che per primo ha invitato a distinguere lo «stile leggibile» del giornalista dalla «lingua fiorita» del narratore², anche se è soprattutto con gli studi avviati da Nella Giannetto negli anni Novanta (e poi proseguiti, tra gli altri, da Stefano Lazzarin, Silvia Zangrandi e Patrizia Dalla Rosa³) che si è finalmente giunti a una loro definitiva smentita. La studiosa, che ha parlato per i *Sessanta racconti* di una «lingua da scoprire»⁴, più complessa e variegata di quanto possa apparire a un'osservazione superficiale, ha infatti dimostrato come l'apparente semplicità linguistico-stilistica della scrittura buzzatiana risulti in realtà funzionale all'attuazione di precise strategie stilistiche e di specifici effetti narratologici: nei racconti del bellunese il graduale passaggio da una situazione di normale verosimiglianza a una dimensione fantastica e surreale è infatti reso più evidente dal contrasto tra l'iniziale descrizione realistica del quotidiano,

¹ Un equivoco purtroppo alimentato dallo stesso Buzzati, che nei dialoghi con Yves Panafieu dichiara 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» (*Dino Buzzati: un autoritratto. Dialoghi con Yves Panafieu (luglio-settembre 1971)*, Milano, Mondadori, 1973, p. 162). Sulla necessità di smentire tale equivoco ha insistito soprattutto M.L. ALTIERI BIAGI, *Aspetti sintattici della scrittura narrativa di Buzzati*, in *Norma e lingua in Italia: alcune riflessioni fra passato e presente*, Milano, Istituto lombardo di scienze e lettere, 1997, pp. 147-65, che ha dimostrato come la presenza nella narrativa buzzatiana di costrutti tipici della scrittura giornalistica assolve in realtà a funzioni radicalmente differenti.

² A. ZANZOTTO, *Per Dino Buzzati*, in *Dino Buzzati*, a cura di A. Fontanella, Firenze, Olschki, 1982, pp. 77-82.

³ Cfr. almeno S. LAZZARIN, *Tra retorica e semantica. Costanti accumulativo-evocative della prosa buzzatiana*, in «Studi buzzatiani», III, 1998, pp. 27-51 (poi riscritto e ampliato in IDEM, *Il Buzzati "secondo". Saggio sui fattori di letterarietà nell'opera buzzatiana*, Manziana, Vecchiarelli, 2008); S. ZANGRANDI, *Sovrapposizioni e incroci di comunicazione e creatività nella lingua di Dino Buzzati al Giro d'Italia*, in «Studi buzzatiani», VI, 2001, pp. 73-91; EADEM, «Tra i rami degli abeti i venti principiarono le loro canzoni: il tempo nel Segreto del Bosco Vecchio fra dettaglio realistico e trasfigurazione fantastica», in «Studi buzzatiani», IX, 2004, pp. 57-69; P. DALLA ROSA, *Dove qualcosa sfugge: lingue e luoghi di Buzzati*, Pisa-Roma, Istituti editoriali e poligrafici internazionali, 2004.

⁴ N. GIANNETTO, *Sessanta racconti e una lingua da scoprire*, in *Dino Buzzati: la lingua, le lingue*. Atti del Convegno internazionale (Feltre e Belluno, 26-29 settembre 1991), a cura di N. Giannetto con la collaborazione di P. Dalla Rosa e I. Pilo, Milano, Mondadori, 1994, pp. 7-54 (poi confluito, insieme ad altri fondamentali contributi sullo scrittore bellunese, in EADEM, *Il sudario delle caligini. Significati e fortune dell'opera buzzatiana*, Firenze, Olschki, 1996, pp. 167-223).

appunto condotta in termini semplici e lineari, quasi cronachistici⁵, e l'irruzione del registro fantastico, veicolato non solo da elementi linguistico-stilistici di tipo evocativo (plurali indeterminati, sostantivazione astratta, ripetizioni, ecc.), ma spesso anche da una differente rappresentazione dello spazio circostante, che si fa vaga e indeterminata, sottoposta a forme di trasfigurazione letteraria e onirica. In molti casi è poi proprio l'irruzione di un altrove remoto o fantastico nella banalità del reale quotidiano a marcare lo scivolamento della narrazione verso l'assurdo e il paradossale, ma si tratta di un aspetto non ancora adeguatamente indagato dalla critica⁶: scopo del presente intervento è quindi tentare di delineare le principali strategie sintattico-stilistiche impiegate da Buzzati nella rappresentazione dell'altrove, nelle sue differenti declinazioni spaziali, temporali e culturali. A tal fine, si è preso in esame un campione di racconti tratti dalle principali raccolte dell'autore, in modo da coprire l'intero arco cronologico della sua produzione narrativa, che interessa gli anni tra il 1942 e il 1971 (*I sette messaggeri*; *Paura alla scala*; *In quel preciso momento*; *Il crollo della Baliverna*; *Sessanta racconti*; *Il colombre*; *Le notti difficili*⁷).

Il primo dato da rilevare riguarda la relativa varietà di declinazione degli orizzonti spaziali altri che trovano ospitalità nella narrativa buzzatiana, e che nella maggior parte dei casi si contrappongono ai luoghi della ordinaria quotidianità borghese che fa da sfondo alle vicende narrate: nell'opera del bellunese, l'altrove si configura infatti soprattutto come un altrove alternativo rispetto all'inerzia e al grigiore della vita borghese e cittadina, un altrove che spesso assume le forme del nuovo, dell'inesplorato, e quindi del mistero e dell'avventura (quando non addirittura del fiabesco e del favoloso). Tali dimensioni spaziali alternative tendono inoltre a profilarsi all'improvviso, al di là di una finestra, una porta o un varco (che fungono da promessa e insieme da richiamo verso un altrove ignoto e favoloso⁸), amplificando così l'effetto di contrasto rispetto all'ambientazione iniziale del racconto, o, quando coincidenti con quest'ultima fin dal principio, a caratterizzarsi per la progressiva assunzione di tinte misteriose, inquietanti

⁵ Cfr. N. GIANNETTO, *Il sudario delle caligini*, cit., pp. 221-22 e M.L. ALTIERI BIAGI, *Sintassi dell'incipit in Buzzati*, in EADEM, *Fra lingua scientifica e lingua letteraria*, Pisa-Roma, Istituti editoriali e poligrafici internazionali, 1998, pp. 249-70, che ha analizzato gli incipit narrativi di tipo cronachistico nei racconti di Buzzati, dimostrando come essi preparino il successivo insorgere di un evento fantastico. Sulla lingua di Buzzati, caratterizzata da grande «sobrietà stilistica» ed espressiva, che però non ha «nulla a che fare con la facilità», cfr. anche le osservazioni di G. IOLI, *Parola di Buzzati*, in *Il pianeta Buzzati*. Atti del Convegno internazionale (Feltre e Belluno, 12-15 ottobre 1989), a cura di N. Giannetto, Milano, Mondadori, 1992, pp. 273-84.

⁶ Interessanti spunti di lettura si ritrovano tuttavia in N. GIANNETTO, *Il sudario delle caligini*, cit., pp. 9-27, P. DALLA ROSA, *Dove qualcosa sfugge*, cit., pp. 63-77 e S. LAZZARIN, *Il Buzzati "secondo"*, cit., pp. 167-98.

⁷ Di qui in avanti si farà riferimento a tali raccolte, edite tutte da Mondadori (con l'eccezione della terza, pubblicata in prima istanza da Neri Pozza, ma poi anch'essa riproposta dall'editore milanese), ricorrendo alle sigle convenzionalmente adottate dalla critica: *Sm* (*I sette messaggeri*, 1942), *Ps* (*Paura alla Scala*, 1949), *Pm* (*In quel preciso momento*, 1950; seconda ed. accresciuta 1955, terza ed. Mondadori 1963), *Cb* (*Il crollo della Baliverna*, 1954), *Sr* (*Sessanta racconti*, 1958), *Co* (*Il colombre e altri cinquanta racconti*, 1966), *Nd* (*Le notti difficili*, 1971).

⁸ Sull'immagine simbolica del varco e della soglia in Buzzati, cfr. M.L. ALTIERI BIAGI, *Sintassi dell'incipit in Buzzati*, cit., pp. 250-51 e P. DALLA ROSA, *Dove qualcosa sfugge*, cit., pp. 63-64.

e talora addirittura minacciose, che concorrono a imprimere alla narrazione una svolta decisa in direzione del fantastico. In molti racconti, appartenenti soprattutto alle prime raccolte dello scrittore, la rappresentazione dell'altrove attinge più o meno direttamente all'immaginario esotico⁹, che viene declinato nelle forme di un Oriente mitico e favoloso (vagheggiato per esempio in *Ombra del sud* o nelle *Mura di Anagoor*¹⁰), o delle aride e desolate terre d'Africa (luogo di marce estenuanti attraverso il deserto¹¹, come in *Eleganza militare*, o di cacce avventurose, come in *Vecchio favocero*, ma anche terra di antiche leggende e ancestrali maledizioni, come in *Cèvere* o *Il re a Horm el-Hagar*¹²). All'immaginario del deserto rimandano anche alcuni dei tratti paesaggistici che talora caratterizzano la rappresentazione dell'altrove ignoto, privo di indicatori spaziotemporali definiti: è il caso del racconto che dà il titolo alla prima raccolta di Buzzati, *I sette messaggeri*, che narra il viaggio di un principe fino ai confini estremi del suo regno, confini che sembrano però allontanarsi sempre di più nello spazio man mano che il viaggio prosegue, appunto in direzione di un altrove ignoto; così come, nello stesso modo, sembra allontanarsi e scomparire progressivamente oltre l'orizzonte la meta del viaggio che nel racconto *L'inaugurazione della strada*¹³ dovrebbe condurre, attraverso terre arse e pietrose, inaridite dal sole, in un paesino remoto posto ai confini del regno. Quando non combinato con l'immaginario tipicamente buzzatiano del deserto, il viaggio verso l'altrove ignoto si realizza in treno, lanciato in direzione di un «lido lontano», coincidente con un nuovo teatro di guerra o con una minaccia imminente (come in *Qualcosa era successo*), o viceversa verso una «destinazione favolosa», verso le terre del nord dell'avventura e del mistero (come avviene invece in *Direttissimo*¹⁴). Tra i luoghi 'altri' più ricorrenti della narrativa di Buzzati c'è poi naturalmente quello dell'altrove montano, alpino e soprattutto dolomitico, che come tutti gli altrove disegnati dallo scrittore bellunese, spaventa e al tempo stesso affascina: la montagna rappresenta infatti uno dei poli geografici e simbolici più positivi dell'opera dello scrittore, regno di purezza e mistero, che permette la liberazione del fantastico e del magico (come

⁹ Sulla natura ambivalente dell'esotismo buzzatiano, cfr. le osservazioni di S. LAZZARIN, *Il Buzzati "secondo"*, cit., pp. 178-81, che lo ritiene «costantemente in bilico fra l'esaltazione dell'esotico, considerato come cronotopo dell'Avventura, e la svalutazione dei suoi aspetti effimeri e kitsch».

¹⁰ Rispettivamente da *Sm* e da *Sr*.

¹¹ Del deserto africano Buzzati aveva d'altra parte fatto direttamente esperienza nei primi anni Quaranta in qualità di inviato di guerra in Eritrea e in altre aree dell'Africa orientale e mediterranea: qui, a contatto con «il paesaggio struggente ed elegiaco delle grandi distese abissine, somale ed etiopiche» (C. TOSCANI, *Introduzione*, in D. BUZZATI, *Il colombre e altri cinquanta racconti*, Milano, Mondadori, 1966, pp. VII-XIII), lo scrittore aveva avuto modo di mettere a punto la sua personale idea di deserto quale luogo metaforico e allegorico, che sappiamo essere centrale nel suo immaginario poetico e che pur trovando la più compiuta rappresentazione nel romanzo più celebre, *Il deserto dei Tartari* (la cui prima edizione risale proprio a quegli anni, nel 1940), è appunto sviluppato anche in molti dei racconti coevi. Sui risvolti metaforici della rappresentazione spazio-temporale del deserto nel romanzo buzzatiano, cfr. F. AIROLDI NAMER, Y. PANAFIEU, *Riflessioni su spazio e tempo in Bontempelli e in Buzzati*, in *Il pianeta Buzzati*, cit., pp. 75-108.

¹² Tutti da *Sm*.

¹³ Da *Sr*.

¹⁴ Rispettivamente da *Cb* e *Sr*.

avviene per esempio nell'*Uccisione del drago* o nel *Borghese stregato*¹⁵) e insieme l'apertura verso una dimensione di avventura, in cui è ancora possibile il «reperimento di un modello di vita eroico [...] tramite la negazione del benessere borghese»¹⁶, ma è anche luogo di pericolo e in qualche caso anche di morte (si pensi al finale tragico e inquietante della *Frana* o al racconto *Notte d'inverno a Filadelfia*¹⁷, che narra del ritrovamento del corpo di un aviatore americano che ha trovato la morte tra le cime dolomitiche). Analoga ambivalenza caratterizza anche la rappresentazione dell'altrove cittadino e metropolitano, che è soprattutto luogo di egoismo e solitudine, in grado di far emergere i peggiori istinti dell'uomo moderno, ma al tempo stesso crocevia delle infinite possibilità e occasioni di vita e di incontro, nelle cui strade labirintiche può anche celarsi una promessa di mistero e di avventura¹⁸ (come in *Città personale*, abitata nei suoi meandri più segreti dai fantasmi del passato del suo unico abitante, o in *Ragazza che precipita*¹⁹, la cui protagonista osserva dall'alto di un grattacielo la città «brulicante di luci», dove l'attende «l'occasione, la fatalità, il romanzo»).

Dal punto di vista più strettamente formale, in Buzzati la rappresentazione dei molteplici orizzonti spaziali altri, variamente declinati secondo differenti gradienti di positività o negatività, è per lo più accomunata dal ricorso alle medesime strategie sintattico-retoriche, che in larga parte coincidono con quello che la critica ha definito l'«armamentario magico-linguistico» dello scrittore²⁰, che nei racconti del bellunese preannuncia l'ingresso, graduale o improvviso, del registro fantastico: alla definizione insieme del fantastico e dell'alterità spaziale concorrono in particolare, oltre agli strumenti espressivi prediletti della ripetizione e della progressione²¹, il ricorso a una

¹⁵ Rispettivamente da *Sm* e *Pv*.

¹⁶ I. CROTTI, *Le montagne geografiche e metafisiche di Dino Buzzati*, in *Montagna e Letteratura*. Atti del convegno internazionale (Torino, 26-27 novembre 1982), a cura di A. AUDISIO e R. RINALDI, Torino, Museo Internazionale della Montagna, 1983, pp. 195-200. Piuttosto corposa la bibliografia critica sulla presenza della montagna nella produzione del bellunese, per cui mi limito a citare, oltre al titolo appena menzionato, L. DE ANNA, *Dino Buzzati e il segreto della montagna*, Verbania, Tararà, 1997; *Le Alpi di Buzzati*, a cura di R. RICCI, Pisa-Roma, Istituti editoriali e Poligrafici, 2002; e M. TREVISAN, *Dino Buzzati, l'alpinista*, Pisa-Roma, Istituti editoriali e Poligrafici, 2006.

¹⁷ Entrambi da *Cb*. Un'acuta disamina del racconto *La frana* è offerta da E. KANDUTH, *Appunti sull'arte della novella in Dino Buzzati*, in *Il pianeta Buzzati*, cit., pp. 175-87, che vi riconosce la parabola caratteristica dei racconti del bellunese, che da una situazione banale virano progressivamente, in una sorta di crescendo, verso l'assurdo o la tragedia.

¹⁸ Sulla natura ambivalente dell'altrove urbano e cittadino, cfr. soprattutto N. GIANNETTO, *Il sudario delle caligini*, cit., pp. 15-18 e P. DALLA ROSA, *Dove qualcosa sfugge*, cit., pp. 47-62.

¹⁹ Rispettivamente da *Sr* e *Co*.

²⁰ M.L. ALTIERI BIAGI, *Sintassi dell'incipit in Buzzati*, cit., p. 261.

²¹ La predilezione dello scrittore per i due stilemi è espressa in alcune pagine notissime dei dialoghi con Panafieu (cfr. *Dino Buzzati: un autoritratto*, cit., p. 202). La prima figura, considerata dallo scrittore vera e propria «chiave di magia poetica», in grado di ottenere «effetti spettacolosi» se usata con intelligenza (ivi, p. 192), è realizzata soprattutto nella forma della replicazione anaforica di singole parole o di sintagmi più ampi, che in qualche caso contribuisce anche a conferire al dettato un ritmo da fiaba o da leggenda popolare. La seconda si concretizza invece soprattutto nella forma dell'enumerazione, spesso scandita anche dalla ripetizione degli elementi introduttori (quindi combinata con la prima), e dell'intensificazione, conse-

sostantivazione astratta, a plurali di tipo evocativo e a un'aggettivazione di sapore vago e indeterminato, frequentemente combinate con la comparsa di vere e proprie parole chiave del registro fantastico (quali *lontano, strano, misterioso, favoloso, inesplicabile*, ecc.), di voci più rare e ricercate, di ascendenza letteraria e tradizionale, e talora anche di termini stranieri, funzionali all'evocazione di un altrove remoto o esotico. Una simile comunanza di strumenti stilistico-espressivi nella resa del registro fantastico e degli orizzonti spaziali altri non deve stupire, specialmente se si considera che in più di un'occasione l'irruzione del primo è scandita proprio dalla progressiva trasformazione dello spazio e del paesaggio, sfondo della vicenda rappresentata, che da quotidiano e familiare assume i tratti dell'alterità e della distanza²²: l'esempio più celebre di un simile processo di trasfigurazione fantastica, che investe anche la dimensione spaziale, è senz'altro offerto dal racconto *Il borghese stregato*²³, che narra la vicenda di un uomo di mezza età, appunto un borghese, che in un giorno d'estate raggiunge la famiglia in villeggiatura in un non precisato paesino di montagna. Qui, nel corso di una passeggiata solitaria, si unisce con entusiasmo al gioco di guerra di alcuni bambini; la sua adesione alla finzione infantile è tale da farla divenire progressivamente realtà e da condurre infine l'uomo alla morte, dopo essere stato trafitto da una freccia-giocattolo che si rivela infine una vera e propria arma letale. Il paesaggio alpino che fa sfondo alla narrazione è inizialmente presentato nelle forme banali e rassicuranti di un'umile vallata prealpina, «chiusa da cime tozze» (per altro qualificate per mezzo di un'immagine bassa e quotidiana come quella del «panettone»), ed è tale da suscitare una certa delusione nel protagonista, che le contrappone mentalmente le valli «sovrastate da fantastiche rupi», da lui da sempre vagheggiate come vere «immagini di felicità», insieme agli alberghi «a forma di castello» posti «alla soglia di foreste antiche, cariche di leggende»:

Ma, nonostante il sole, provava un senso di delusione. Aveva sperato che il posto fosse in una romantica valle con boschi di pini e di larici, recinta da grandi pareti. Era invece una *valle di prealpi*, chiusa da *cime tozze*, a *panettone*, che parevano desolate e torve²⁴.

Col progredire del racconto, lo spazio assume tuttavia una connotazione sempre più «singolare e selvaggia», fino a trasformarsi nell'immagine di una remotissima e

guita tramite il ricorso a un'aggettivazione iperbolica, ai superlativi e a una sintassi periodale notevolmente più ampia e dilatata rispetto alla concisione paratattica propria specialmente delle sezioni incipitarie.

²² Cfr. le considerazioni di M.L. ALTIERI BIAGI, *Aspetti sintattici*, cit., p. 159, sul romanzo *Un amore* (che è però possibile estendere anche ad alcuni racconti), che nota come il contrasto stilistico tra la piattezza cronistico-burocratica dell'incipit e la successiva impennata del registro fantastico-poetico trovi un «correlativo narratologico nell'ambientazione» spaziale.

²³ Da *Ps.* Di questo racconto ha offerto una lettura magistrale N. GIANNETTO, *Il sogno, il gioco, la fantascienza: lettura de «Il borghese stregato» di Buzzati*, in «Lingua e letteratura», V, 8, 1987, pp. 142-52 (poi ampliato in *IDEM, Il sudario delle caligini*, cit., pp. 55-73), che lo ritiene un testo chiave all'interno dell'universo poetico del bellunese, che potrebbe essere interpretato anche come una metafora della creazione letteraria, ossia come «un racconto sull'arte del racconto».

²⁴ D. BUZZATI, *Il borghese stregato*, in *Cb*, p. 41 (corsivi miei). Qui e nelle successive citazioni, corsivi e maiuscoletti sono impiegati per evidenziare i tratti lessicali e sintattico-stilistici illustrati nell'analisi.

inesplorata terra straniera, «distante migliaia di chilometri», con «sterminate rupi» e «maree di foreste» (con una descrizione che amplifica l'impressione di alterità e distanza spaziale attraverso il ricorso a immagini e tessere lessicali di natura iperbolica). La trasfigurazione in chiave onirica del paesaggio è inoltre annunciata da una serie di spie lessicali e sintattiche, quali il ricorrere ossessivo della congiunzione avversativa *ma* («Ma, proprio sotto, [...] cinque ragazzetti stavano confabulando»; «Ma fu impressione di pochi istanti»; «Ma qui il Gaspari si fermò»; «Ma, dalla socchiusa porta coperta di oscuri segni [...] il Gaspari vide uscire»); la disseminazione di parentetiche e di frasi sospese, anche con uso assoluto della congiunzione («Finché giunsero al punto dove il valloncello svoltava»; «(Ma intanto una nuvola era calata sopra di loro, il sole si era spento, il valloncello aveva preso colore di piombo)»; «Mentre lui invece...»); o ancora l'insistenza sul colore rosso della terra, che in Buzzati è sempre associato a situazioni di pericolo o di minaccia («un selvatico valloncello, da fianchi di *terra rossa*, ripidi e crollanti»; «Coni di *terra rossa* che parevano fragilissimi»), oltre che su aggettivi e sostantivi afferenti al campo semantico del mistero e della fantasia («Un posto da vipere [...] *stranamente misterioso*»; «quella abbandonata fossa che si perdeva *chissà verso quali segreti*»; «le *magiche terre* dei sogni e delle avventure», «una *vaga e inquietante* espressione»). Il passaggio chiave di tale trasformazione è poi significativamente scandito prima dell'enumerazione negativa di ciò che è scomparso alla vista del personaggio (anche con anafora della congiunzione disgiuntiva *né*), e poi dall'iterazione anaforica del verbo di percezione visiva «vide», sempre affiancato da un sintagma avverbiale di tipo locativo, che introduce la descrizione dei tratti salienti del paesaggio ormai trasfigurato. La descrizione, strutturata nella forma dell'elencazione di una serie di plurali indeterminati, spesso anche con anteposizione letteraria del relativo aggettivo (dal valore iperbolico o evocativo), è infine chiusa da un'esclamativa di sapore poetico, elegantemente organizzata in forma ternaria, che marca l'avvenuto trapasso della vicenda (e della relativa ambientazione) nel regno del sogno e della fantasia:

Il Gaspari guardava. *Non c'era* più il valloncello adatto ai giochi dei ragazzi, *né* le mediocri cime a panettone, *né* la strada che risaliva la valle, *né* l'albergo, *né* il rosso campo da tennis. Egli VIDE SOTTO DI SÉ *sterminate rupi*, diverse da ogni ricordo, che precipitavano senza fine verso *maree di foreste*, VIDE PIÙ IN LÀ il *tremulo riverbero dei deserti* e PIÙ IN LÀ ancora *altre luci*, *altri confusi segni* denotanti il mistero del mondo. E qui dinanzi, in cima alla rupe, stava una sinistra bicocca; tetre mura a sghembo la reggevano e i tetti in bilico erano coronati da teschi, candidi per il sole, che sembrava ridessero. Il paese delle maledizioni e dei miti, le intatte solitudini, l'ultima verità concessa ai nostri sogni!²⁵

Un analogo processo di trasfigurazione fantastica, che in questo caso investe non direttamente il paesaggio, bensì i personaggi che lo attraversano, caratterizza anche la parabola narrativa di *Eleganza militare*, con una trasformazione che nella conclusione del racconto consente tuttavia di identificarne l'ambientazione nelle piane desertiche

²⁵ Ivi, p. 45.

africane: nel breve racconto, che narra la marcia di un gruppo di soldati verso il combattimento, in direzione di un'ignota destinazione orientale, si assiste appunto alla progressiva trasformazione del portamento e dell'abbigliamento dei militari, che diviene sempre più fiero e dignitoso, assumendo nel finale connotati quasi fiabeschi. Con il procedere della marcia attraverso un territorio sempre più arido e desolato («Gli alberi non erano poi più alti e frondosi, bensì contorti, aridi e molto belli»; «non scorgevamo che coni di roccia e terra giallastra»; «La boscaglia finiva dinanzi alla totale desolazione delle pietre»), i militari non solo mutano il loro abbigliamento, per cui non indossano più le uniformi e i caschi delle moderne divise occidentali, bensì copricapi e vesti di fogge orientali, simili a quelli delle «favole antiche» («Aveva perso il casco e si riparava la testa con una specie di fez»; «portava in testa un turbante meraviglioso di seta rossa, con uno smeraldo sulla fronte»; «marciando faceva ondeggiare i panneggiamenti del candido mantello»); ma cambia significativamente anche il loro modo di parlare: vengono così abbandonati i discorsi e le effimere preoccupazioni proprie delle loro precedenti occupazioni borghesi, riportate all'inizio del racconto attraverso il ricorso a forme ed espressione di registro quotidiano e colloquiale, come in:

Non camminavano da militari, non stavano bei diritti, tenevano le mani in tasca. «*Mi fai girare le scatole*» diceva uno e l'altro diceva: «*Me ne frego della provvigione, me ne frego io, io faccio da per me*». Parlavano di tessuti, molti tessuti che ora giacevano in magazzino, nel centro della città, grosse pezze di ogni colore, [...] e si facevano sempre più lontane, noi camminando, dietro le nostre spalle. Molte cose dello stesso genere si comunicavano i due, che io non saprei ripetere perché non stavo abbastanza attento. Ma per lo più erano parole come: *minchioneria, vatti a far benedire, pollo che non sei altro*²⁶.

Nel finale i discorsi dei soldati assumono invece un «accento pacato», si canta o si discorre di «cose buone ed amate», di «cose giuste ed umane». Sul piano formale, ciò si traduce nella rinuncia alla frammentarietà paratattica e giustappositiva che contraddistingue l'inizio del racconto, spinta fino ai limiti della mera elencazione burocratica (come in «Essi dicevano: maggiorazione, sdoganamento, lettera del comm. Scortace del 10 settembre»), a favore di una sintassi che si fa invece più ampia e dilatata; mentre forme ed espressioni di sapore colloquiale e familiare (usate inizialmente anche nella descrizione dello spazio geografico, come in «spingendosi in giù, alle estreme lontananze orientali, là dove le pietre diventano *calde come castagne arrosto*») vengono sostituite da voci esotiche (come gli arabismi «uadi» e «fez»), sintagmi evocativi e forme superlative o iperboliche che insistono sulla bellezza dei militari, che aumenta man mano che la loro marcia prosegue attraverso il deserto:

[...] si sarebbe detto un pezzente randagio se egli non avesse cominciato a diventare *bellissimo*. Mano mano che si avanzava VERSO L'INTRICO DELLE ROCCE, egli andava infatti assumendo una *progressiva bellezza*, positiva, dico, assolutamente controllabile dagli occhi

²⁶ D. BUZZATI, *Eleganza militare*, in *Sm*, p. 58.

umani. E con gioia che non si può dire mi accorgevo che anche tutti noi, TRA IL POLVERONE GIALLO DEL MEZZOGIORNO, subivamo la medesima sorte, seppure un po' meno²⁷.

Camminammo ancora VERSO ORIENTE, laceri e assettati, ATTRAVERSO IL DESERTO COLMO DI AGGUATI. [...] Ma io vedevo attorno a me soldati *di statura grandissima*, con uniformi ricamate d'oro, *fascie di mille colori*, lance e sciabole di argento puro. Essi guardavano dinanzi a sé, sorridendo, e le loro barbe luccicavano al sole²⁸.

Una chiara impronta lirica ed evocativa caratterizza anche il richiamo al fascino delle lontane terre d'Oriente, al solito contrapposte alla mediocrità e al grigiore della vita borghese, presente nel racconto *Uno ti aspetta*, degno di nota soprattutto per l'uso insistito delle figure di accumulazione e per l'abile orchestrazione della sintassi: particolarmente raffinata risulta in particolare la costruzione sintattica parallelistica dei diversi paragrafi, che nella loro successione delineano il progressivo avvicinarsi dell'altrove che si pone come alternativa all'inautenticità e all'insoddisfazione della vita quotidiana. L'altrove è infatti evocato prima nella forma di una lontana e «sterminata città orientale», poi in quella del meridione più prossimo e familiare della città di Napoli, quindi di una vicina cittadina di provincia, fino ad arrivare all'altrove rappresentato dalla stanza accanto, al cui richiamo il 'tu' del racconto si ostina tuttavia a non rispondere, con un rifiuto che in ogni paragrafo è ugualmente marcato dal ricorso alla congiunzione avversativa *ma* (variato solo in chiusura con «però») e dalla replicazione insistita dell'avverbio di negazione *non* («*Ma* il rumore del tuo passo *NON* si fa udire»; «*Ma* tu, uomo, *NON* sai»; «*Ma* tu *NON* provi ad aprire»; «*Ma* tu, uomo, *NON* ti alzi nemmeno, *NON* apri la porta, *NON* accendi la luce, *NON* guardi»; «*Però* tu *NON* lo vedi»). In ogni paragrafo l'evocazione di tali orizzonti spaziali alternativi, cui si associa anche una promessa di riscatto rispetto all'ordinarietà dell'esistenza borghese, è inoltre contraddistinta, oltre che dal frequente attacco in stile nominale, che tematizza la diversa polarità spaziale presentata («In qualche lontana terra d'Oriente»; «A Napoli, per esempio»; «In un palazzotto di provincia»; «Tra le mura della tua stessa casa»), dall'uso dei soliti superlativi («gli altissimi schiavi neri dal volto benigno»; «le bellissime concubine nude»; «immensi portoni stemmati»; «in vertiginosa prospettiva, saloni principeschi»), dal ricorrere di voci afferenti alla sfera semantica del fantastico e del mistero («da porta del suo palazzo favoloso»; «nella città di cui ignori il nome»; «di là dei quali certo riposano segreti»), ma soprattutto di strutture enumerative, per lo più nella forma della terna sostantivale o periodale, che elencano con evidente effetto accumulativo gli innumerevoli piaceri dischiusi dai differenti scenari spaziali prospettati, come in:

[...] a chi passi per la via può sembrare una casa come tante; invece esso si addentra nel groviglio delle moschee e delle regge con una successione senza fine di *sale immense*, cor-

²⁷ Ivi, p. 62.

²⁸ Ivi, p. 63.

*tili, giardini. Ivi c'è il silenzio, l'ombra, la pace, e nobili cani giacciono accovacciati sul bordo delle fontane lasciandosi addormentare dal fruscio delle acque*²⁹.

*Non ci sarebbe bisogno di spiegazione, non avresti da pronunciare neppure il tuo nome, potresti arrivare anche VECCHIO, SUDICIO, IMPESTATO. Subito nei silenziosi cortili si ridesterebbe LA VITA, LE LAMPADE si accenderebbero sopra la tavola dei banchetti, udresti MUSICHE E DOLCE CANTO di fanciulle*³⁰.

*E ti appariranno in fondo al portico LE AIOLE FIORITE, udrai IL RONZIO DELLE VESPE, UNA VOCE GRAVE dalla penombra ti darà il benvenuto. E il padrone ti spiegherà che ti aspettava da lunghissimo tempo: per te la casa, la ragazza del pianoforte, l'usignolo notturno, altre risorse*³¹.

Un'analoga costruzione sintattica per blocchi paralleli contraddistingue anche l'osatura testuale di *Inviti superflui*, che mi piace citare come conclusione del contributo³² in quanto accosta al suo interno, in una sorta di ideale rassegna, i differenti orizzonti spaziali altri tratteggiati da Buzzati nella sua opera, nell'ambito di quella che può essere a ragione considerata una dichiarazione metaletteraria d'amore per la dimensione del fantastico e dell'altrove: ciascun paragrafo presenta infatti una struttura sintattica bipartita, con una prima parte che enumera, con ritmo quasi fiabesco, le promesse di felicità offerte dai luoghi remoti del mistero e dell'avventura, come in

VORREI che tu venissi da me in una sera d'inverno e, stretti insieme dietro i vetri, guardando la solitudine delle strade buie e gelate, ricordassimo *gli inverni delle favole*, dove si visse insieme senza saperlo. Per gli stessi *sentieri fatati* passami infatti tu ed io, con passi timidi, insieme andammo attraverso le *foreste piene di lupi*, e i medesimi *genii* ci spiavano dai ciuffi di muschio *sospesi alle torri*, tra svolazzare di corvi³³;

VORREI anche andare con te d'estate in una *valle solitaria*, continuamente ridendo per le cose più semplici, ad esplorare *i segreti dei boschi, delle strade bianche, di certe case abbandonate*.

²⁹ D. BUZZATI, *Uno ti aspetta*, in *Pm*, p. 111.

³⁰ Ivi, p. 112. Si noti anche come nel primo periodo, la struttura parallelistica delle tre proposizioni condizionali risulti variata nell'ultimo caso dalla rinuncia alla costruzione negativa della frase (insieme all'anafora dell'avverbio di negazione *non*), oltre che dall'inserzione di una terna aggettivale; mentre nel secondo, il parallelismo sintattico venga elegantemente dissimulato attraverso la disposizione in duplice chiasmo delle tre forme verbali.

³¹ Ivi, p. 113.

³² Per ragioni di spazio, non mi è possibile soffermarmi sulla rappresentazione dell'altrove montano e metropolitano nella narrativa di Buzzati; mi limito a sottolineare come i due immaginari vengano spesso a intersecarsi e sovrapporsi, per cui la maestosità delle cime dolomitiche è spesso assimilata al profilo di una grande città (come avviene in *Cambiamenti* o in *Notte d'inverno a Filadelfia*, il cui protagonista, prima di morire, crede di intravedere tra le pareti alpine i palazzi della metropoli americana), e viceversa i grattacieli delle grandi città moderne vengono accostati alle altezze vertiginose delle catene alpine e delle loro foreste di abeti (come avviene invece nel racconto *L'altare*, che descrive lo stupore di un giovane prete di provincia in visita a New York).

³³ D. BUZZATI, *Inviti superflui*, in *P3*, p. 171.

[...]. E STRAPPARE I FIORI DEI PRATI e qui, distesi sull'erba, nel silenzio del sole, CONTEMPLARE *gli abissi del cielo e le bianche nuvolette* che passano e le *cime delle montagne*³⁴;

e una seconda che invece esprime il loro rifiuto da parte della donna amata, anche qui esplicitato attraverso l'avversativa *ma* e la replicazione degli avverbi di negazione, con una struttura che quindi combina i due strumenti magico-espressivi, cari a Buzzati, della progressione e della ripetizione³⁵:

MA TU – *adesso mi ricordo* – mai mi dicesti cose insensate, stupide e care. NÉ puoi quindi amare quelle domeniche che dico, NÉ l'anima tua sa parlare alla mia in silenzio, NÉ riconosci all'ora giusta l'incantesimo delle città, NÉ le speranze che scendono dal settentrione³⁶;

MA TU – *lo capisco bene* – invece di guardare il cielo di cristallo e gli aerei colonnati battuti dall'estremo sole, vorrai fermarti a guardare le vetrine, gli ori, le ricchezze, le sete, quelle cose meschine. E NON ti accorgerai quindi dei fantasmi, NÉ dei presentimenti che passano, NÉ ti sentirai, come me, chiamata a sorte orgogliosa. NÉ udresti quella specie di musica, NÉ capiresti perché la gente ci guardi con occhi buoni³⁷.

³⁴ Ivi, p. 172.

³⁵ Sull'uso dei due stilemi nel romanzo *Un amore*, in cui risultano ugualmente funzionali all'apertura di una dimensione fiabesca, cfr. F. ATZORI, *Alias in via Solferino. Studi e ricerche sulla lingua di Buzzati*, Pisa-Roma, Serra, 2012, pp. 53-74.

³⁶ D. BUZZATI, *Inviti superflui*, cit., p. 172.

³⁷ Ivi, p. 173.

Davide Cioffrese ha studiato presso l'Università degli Studi di Pavia, dove sta concludendo il dottorato di ricerca in Scienze del testo letterario e musicale. È, inoltre, cultore della materia per l'insegnamento di Storia del teatro e dello spettacolo. Il suo principale oggetto di ricerca è la figura teatrale del *Dramaturg*, indagata sia in ambito italiano che all'estero.

Matteo Massari, laureatosi in Filologia moderna all'Università degli Studi di Pavia nel 2018, è attualmente dottorando presso il medesimo Ateneo, dove porta avanti una ricerca sui volgarizzamenti medievali del *Testo Sacro*. I suoi interessi vertono principalmente sulla storia linguistica medievale, con escursioni nel contemporaneo.

Irene Soldati si è laureata in Lettere moderne nel 2018 presso l'Università degli Studi di Milano con una tesi su Vincenzo Monti. Attualmente è dottoranda di ricerca in Scienze del testo letterario e musicale presso l'Università degli Studi di Pavia, dove sta allestendo l'edizione critica e commentata delle *Rime* di Eustachio Manfredi. Si occupa principalmente di filologia dei testi a stampa del Sette-Ottocento.

Il volume è l'esito del convegno (*Ir*)raggiungibile. *Altri mondi nella letteratura, nel teatro, nel cinema* organizzato dai dottorandi di *Scienze del testo letterario e musicale* (curriculum *Filologia moderna*) dell'Università degli Studi di Pavia. Introdotto dai due articoli delle Professoresse Sabrina Stroppa (Università per gli Stranieri di Perugia) e Silvia Zangrandi (Università IULM) e da una nota del Professor Federico Francucci (Università degli Studi di Pavia), esso raccoglie venti interventi di giovani ricercatori, che declinano eterogeneamente il tema dell'ineffabile nella letteratura e nel teatro.

Contributi di:

Federico Francucci • Sabrina Stroppa • Silvia T. Zangrandi • Olena Igorivna Davydova • Andrea Beretta • Alessia Tommasi • Andrea Ferrando • Carlo Basso • Giacomo Micheletti • Cristina Teresa Penna • Ilenia Viola • Tancredi Artico • Francesco Gallina • Irene Soldati • Simone Pettine • Roberta Biscozzo • Luca Padalino • Francesca Rubini • Sara Giovine • Laura Valente • Andrea Palermitano • Federico Sessolo • Andrea Vecchia.

ISBN 978-88-3613-208-9



9 788836 132089 >

€ 21,00