

LENKA PAPOUŠKOVÁ

IL PAESAGGIO COME ELEMENTO ACCOMPAGNATORIO DEL FANTASTICO IN *SESSANTA RACCONTI* DI DINO BUZZATI

Non è facile trovare un'etichetta precisa e giusta per un letterato, inserire la sua opera entro i limiti determinati di una sola corrente letteraria. Ed è forse ben più difficile trovare tale etichetta per uno scrittore che “non perdeva occasione per dirsi estraneo a modelli, filoni, indirizzi”¹. La difficoltà di includere la narrativa di Buzzati in un preciso filone letterario si manifesta ancora ventiquattro anni dopo la pubblicazione del suo primo romanzo *Bàrnabo delle montagne*²: nella *Prefazione* alla raccolta buzzatiana intitolata *Il crollo della Baliverna*, Giancarlo Franchi parla addirittura dell'imbarazzo dei critici che hanno cercato di classificare lo scrittore bellunese. Secondo Franchi, “uno dei discorsi più (...) equivoci su Buzzati è quello delle ascendenze letterarie. Si è sforzatamente parlato di kafkismo, di favolismo, di neogotico, di ispirazione mitteleuropea.”³ Oltre a tali ascendenze letterarie, la critica ha individuato però nell'opera buzzatiana anche certi influssi del cosiddetto filone fantastico. Prendendo in considerazione vari studi monografici e complessivi che si occupano di questa problematica, citiamo almeno Neuro Bonifazi che propone Buzzati come “un (...) esempio di fantastico in un'invenzione originale e coerente.”⁴

Anche la tesi bonifaziana lascia però alcune zone d'ombra: come sappiamo, il genere fantastico opera soprattutto nell'Ottocento, vale a dire un secolo prima dell'attività letteraria di Buzzati, il che fa nascere dubbi sull'opportunità di tale classificazione. Semplificando notevolmente e rimandandoci a Nerval secondo cui “il fantastico corrisponde ogni volta a dei periodi di crisi”⁵, possiamo dire

¹ CARNAZZI, Giulio, „Introduzione“, in *Opere scelte*, BUZZATI, Dino, Mondadori, Milano 1998, p. 25.

² BUZZATI, Dino, *Bàrnabo delle montagne*, Milano, Treves-Teccani-Tumminelli 1933.

³ FRANCHI, Giancarlo, „Prefazione“, in: *Il crollo della Baliverna*, BUZZATI, Dino, Milano, Mondadori 1957, p. 11.

⁴ BONIFAZI, Neuro, *Il racconto fantastico da Tarchetti a Buzzati*, Urbino, S. T. E. U. 1971, p. 227.

⁵ In MALRIEU, Joël, *Le fantastique*, Paris, Hachette 1992, p. 45: „le fantastique correspond chaque fois à des périodes de crise“. La traduzione è nostra.

che in Buzzati la crisi riguarda soprattutto la società dell'epoca. In effetti, in *Sessanta racconti* possiamo intravedere una forte critica del cosiddetto uomo del progresso che, spiegandosi tutto con l'aiuto della ragione e della logica, perde la capacità di ammettere una possibile coesistenza di due mondi diversi: quello razionale e quello spirituale. Secondo una delle teorie francesi del genere fantastico, scritta da Joël Malrieu, "il fantastico [del Novecento] diventa una letteratura a messaggio"⁶. Possiamo constatare che il messaggio buzzatiano non tende a polemizzare con la scienza o con l'importanza del progresso in generale, è invece destinato a coloro che negano l'esistenza di una dimensione inesplorabile e forse primitiva a favore del mondo limitato dalle nostre esperienze. Il fantastico di Buzzati sembra essere basato dunque sullo scontro fra la cognizione empirica del personaggio e un avvenimento inspiegabile, misterioso, fuori dai limiti dell'esperienza dell'individuo. Tale avvenimento è poi sostenuto dal piano spaziale, presentato nella sua mutazione graduale.

In *Sessanta racconti*, lo spazio viene descritto molto spesso in due maniere opposte: nel primo caso, l'autore tende a creare l'immagine di uno spazio molto ampio, come per esempio nei racconti *L'inaugurazione della strada* o *Sette messaggeri*. In entrambi i testi, i personaggi vanno sempre avanti, seguendo una certa direzione, senza raggiungere, però, la meta del loro viaggio. Così, il viaggio diventa lungo, interminabile e lo spazio percorso sembra apparentemente vasto. In realtà, già il carattere infinito del viaggio implica proprio il contrario: l'ampiezza apparente dello spazio rappresenta in quel viaggio una certa chiusura mentale del personaggio; come se egli fosse dentro un circolo vizioso, "girando su se stesso"⁷, un circolo da cui non c'è via d'uscita.

Nel secondo caso, lo scrittore crea uno spazio realmente chiuso, che è tale sia per la sua natura, sia perché percepito così dal personaggio (il sanatorio dei *Sette piani*, il treno in *Qualcosa era successo* o il lebbrosario in *L'uomo che volle guarire*), e ne sottolinea ulteriormente la chiusura, mettendola in opposizione con il mondo fuori "le barriere". Così, il protagonista di *Sette piani* risente del primo impatto della chiusura subito dopo la prima discesa nel piano inferiore: "(...) si sentiva a disagio al pensiero che fra lui e il mondo normale, della gente sana, già si frapponeva un netto ostacolo"⁸. Analogamente, i viaggiatori nel testo *Qualcosa era successo* perdono il legame con il mondo "normale", fuori dal treno, continuando il viaggio senza esser informati dell'avvenimento che è successo: "Un fatto nuovo e potentissimo aveva rotto la vita del Paese, uomini e donne pensavano solo a salvarsi, abbandonando case, lavoro, ma il maledetto treno marciava con la regolarità di un orologio(...)"⁹.

⁶ Ibidem, p. 46: „Le fantastique devient une littérature « à message »“. La traduzione è nostra.

⁷ BUZZATI, Dino, *Sessanta racconti*, Milano, Mondadori 1995, p. 9.

⁸ Ibidem, p. 38.

⁹ Ibidem, p. 259.

Possiamo dire, allora, che nonostante le descrizioni dello spazio di carattere opposto, la sensazione evocata dal personaggio risulta identica. Sia lo spazio apparentemente ampio, sia quello realmente chiuso suscitano nel personaggio lo stesso sentimento di tensione e di angustia.

Un ruolo notevole sul piano spaziale viene attribuito al paesaggio, rappresentato in *Sessanta racconti* senza troppi cambiamenti di testo in testo. Così, ad esempio, nel racconto *Il borghese stregato*, si apre “un selvatico valloncetto, dai fianchi di terra rossa, ripidi e crollanti. Qua e là un macigno che affiorava, un cespuglietto, i resti secchi di un albero”¹⁰. Un’impressione quasi identica fa la descrizione nel testo *L’inaugurazione della strada*: “Il paesaggio si faceva sempre meno attraente (...) una distesa di terra rossiccia con poca e stenta vegetazione.”¹¹ Il terzo esempio di un paesaggio desolato è *l’Ombra del sud*: “(...) dove i falansteri polverosi cessavano, cominciava la sabbia e al sole resistevano alcune baracche luride (...) disabitate, (...) muri rossi di sassi e di fango, (...) viottoli deserti (...)”¹².

Come possiamo notare, Buzzati tende a creare un’immagine di paesaggio deserto, quasi morto, molto spesso distrutto dal sole la cui potenza è manifestata dal colore rosso che figura in tutte e tre le citazioni. In effetti, il culto del sole, fenomeno i cui attributi vengono collegati già da antiche filosofie orientali soprattutto con la nascita, la vita e la fertilità, assume in Buzzati una connotazione opposta. Lo scrittore evidenzia il carattere distruttivo della forza solare, accentuando la sua capacità di privare della vita non solo il mondo naturale ma anche l’uomo che ne fa parte. Troviamo un esempio pertinente proprio nel racconto già menzionato, in *L’inaugurazione della strada*. Qui il cambiamento negativo del paesaggio deve sottolineare non solo l’ansia e la tensione dei personaggi che cercano invano la strada verso una città, ma anche il loro avvicinarsi continuo alla morte che è implicita nel testo tramite l’immagine della scarsa vegetazione riarsa dal sole. In sostanza, sebbene l’attività del sole sia espressa sin dall’inizio del racconto-fa molto caldo-, il carattere graduale dell’effetto solare non comincia che dopo il primo intervento fantastico nel testo, dopo la misteriosa scomparsa della strada e dell’appaltatore responsabile della sua costruzione: “Sulla landa sgretolata dal sole e dai secoli, senza ombra né verde, c’era un caldo spaventoso (...); la distesa di terre arse e pietrami, sotto un implacabile sole (...). Oltrepassarono la terrazza rocciosa, trovarono ancora terre secche e banchi sassosi: il sole non dava tregua.”¹³ Ovviamente, l’accento messo sul carattere negativo del sole, che aumenta insieme all’avvicinarsi del corteo inaugurale verso l’orizzonte implica la fine, la morte. Essa viene poi manifestata nelle ultime righe del racconto, con l’immagine di un “breve scintillio (...) del sole”¹⁴ sui bottoni dell’uniforme del conte Mortimer, l’unico a continuare il viaggio assurdo verso la città inesistente.

¹⁰ BUZZATI, Dino, *op.cit.*, p. 164.

¹¹ *Ibidem*, pp. 372, 373.

¹² *Ibidem*, pp. 54, 57.

¹³ *Ibidem*, pp. 374, 376.

¹⁴ *Ibidem*, p. 377.

Su tale immagine di un paesaggio distrutto, il cui carattere si contrappone alla vita dell'uomo, si stagliano poi, in modo più o meno notevole, la montagna, topos ricorrente nella narrativa buzzatiana, oppure vari edifici alti. Conformemente al paesaggio, anche la montagna viene spesso presentata in *Sessanta racconti* in una metamorfosi graduale; il suo aspetto esteriore cambia agli occhi del personaggio assieme all'impatto crescente dell'evento misterioso inserito nella storia. Come esempio, prendiamo il racconto *L'uccisione del drago* in cui la montagna è la dimora del drago e diventa la meta del viaggio dei cacciatori. Nonostante l'immagine poco piacevole della montagna, offertaci già all'inizio del testo: "sono tutte montagne marce piene di frane, basta un soffio di vento per far nascere un finimondo (...)"¹⁵, la vera e propria intensità dell'impatto che la montagna ha sui personaggi si manifesta solo con il proseguimento del loro viaggio. Allora le "(...) montagne si facevano sempre più alte, dirupate e aride (...). Viste da presso, apparivano fatte di rocce fradice e crollanti (...) tutta una frana dalla cima in fondo. Adesso che erano lontani dalla città, chiusi dentro alle montagne, l'idea del drago cominciava a sembrare meno assurda."¹⁶

Questa sensazione di immensità ed eternità ci permette di afferrare il valore complesso delle montagne buzzatiane che contiene due significati principali: quello geografico e quello metaforico. Il significato geografico consiste nella collocazione precisa delle montagne: nato a Belluno, paese sotto le Dolomiti, Buzzati tende a trasmettere il suo messaggio proprio a quell'ambiente legato alla sua infanzia. Contemporaneamente, la presenza dell'entità della montagna nella narrativa di Buzzati pone in evidenza anche un'opposizione fra due categorie definibili come "alto" e "basso". L'opposizione simbolica contrappone la montagna come "alto" a tutta la serie di figurazioni identificate con "basso": la pianura, il precipizio, la città. Essa coincide però anche con una delle possibili interpretazioni metaforiche della montagna. In sostanza, includendo in sé tale opposizione fra "alto" e "basso", il significato della montagna buzzatiana allude a uno degli antichi effetti religiosi che mirano a produrre stupore nell'uomo, presentandogli la maestosità eterna di un monumento alto, una dimensione per lui inaccessibile. Questa non è però che una delle possibili interpretazioni della montagna. Un'altra la possiamo scoprire tramite uno stretto collegamento fra la montagna e i luoghi dell'infanzia dello scrittore, a cui abbiamo già accennato: la montagna viene spesso legata anche al motivo di un cosiddetto ritorno impossibile.

In effetti, molti dei personaggi buzzatiani effettuano un viaggio equivalente a un ritorno a un periodo già vissuto della loro vita, a un'età diciamo innocente. Abbiamo già detto che l'immagine della montagna buzzatiana designa in generale un luogo preciso: Belluno e la zona veneta. In *Sessanta racconti* però, l'autore non definisce mai esplicitamente il luogo della sua infanzia, non offre al lettore nessuna indicazione geografica precisa. Inoltre, in molti racconti, la montagna viene dipinta solo in maniera allusiva, assumendo la carica simbolica che, pur

¹⁵ Ibidem, p. 84.

¹⁶ Ibidem, pp. 86, 88.

potendo suggerirci una specie di rievocazione dell'infanzia dello scrittore, in carne, allo stesso tempo, il presentimento della morte. Ne *Il borghese stregato*, il protagonista "incamminatosi per una ripida mulattiera che saliva alla montagna (...)"¹⁷ ritorna in un certo senso nel mondo dei bambini e, in conseguenza di ciò, muore. Nella stessa direzione si avvia poi anche il soldato morto, protagonista de *Il mantello* che, accompagnato dalla Morte, parte dalla casa paterna "verso il nord, in direzione delle montagne"¹⁸.

In sostanza, presentandoci la montagna, Buzzati costruisce sempre un'immagine ambigua: si tratta di un'evocazione dell'inizio e nello stesso tempo anche della fine. Anche tramite questo cosiddetto ritorno impossibile lo scrittore sembra sottolineare l'opposizione di due dimensioni esistenti: la dimensione arcaica e quella presente. Se abbiamo parlato delle due dimensioni spaziali, cioè dell'opposizione fra alto e basso, il tentativo di ritornare all'infanzia o all'età innocente fa nascere in Buzzati una dualità temporale: il tempo che si vive è una dimensione perennemente presente-modellata, cioè, sulla dimensione arcaica e immobile dell'infanzia.

Per capire meglio il rapporto fra le due dimensioni, possiamo riferirci all'interpretazione junghiana che definisce il bambino come simbolo dell'inizio e della fine: "L'essere dell'inizio esisteva già prima dell'uomo ed esisterà anche dopo l'uomo. Il bambino simboleggia la natura preconsca e postconsca dell'uomo. Il preconsco è lo stato della prima infanzia e il postconsco è l'anticipazione analogica della vita dopo la morte."¹⁹ Secondo Jung, dunque, un individuo adulto che si trova in qualche senso a metà strada fra le due polarità, percorrendo man mano il periodo della conoscenza, racchiude in sé anche quell'immagine del bambino, le tracce dell'età ingenua e innocente.

Nella sua interpretazione del rapporto fra l'infanzia in quanto innocenza e l'età adulta Buzzati sembra rispecchiare la definizione sopraccitata, allacciandosi all'idea della coesistenza dei due elementi principali dell'età umana all'interno di un individuo. Nello stesso tempo egli tende anche a rendere evidente l'impossibilità di un adulto di far rivivere nella sua completezza quel bambino nascosto. Secondo Buzzati, nonostante il collegamento indubitabile fra l'infanzia e l'età adulta, un adulto non è più capace di ritornare all'innocenza, né tramite i pensieri, né attraverso i giochi. Avendo ormai parecchie esperienze e conoscenze sulla vita, l'uomo adulto non può penetrare nella dimensione dell'innocenza ormai chiusa per lui.

L'impossibilità di "aprire una certa porta" viene evidenziata nel racconto già citato, ne *Il borghese stregato*: Giuseppe Gaspari, commerciante di quarantaquattro anni, per pura combinazione, partecipa al gioco alla guerra dei ragazzi incontrati per strada. Immergendosi però troppo in quel gioco infantile, Gaspari

¹⁷ BUZZATI, Dino, *op.cit.*, p. 163.

¹⁸ Ibidem, p. 82.

¹⁹ KERÉNYI, Karl; JUNG, Carl Gustav, *Věda o mytologii*, Brno, Nakladatelství T. Janečka 1997, p. 69. La traduzione è nostra.

abbandona il punto di vista di un adulto, comincia a guardare il gioco con occhi fanciulleschi e di seguito, comincia a credere alla propria fantasia. In quel momento, egli sente “un grido lamentoso che assomiglia a un richiamo”²⁰, le fantasticherie si concretizzano e Gaspari, colpito al petto da una freccia immaginaria, sta per morire realmente.

In effetti, il personaggio di Gaspari incarna il ritorno impossibile buzzatiano: pur essendo riuscito a richiamare la sua infanzia tramite il gioco, il protagonista vi è tornato ormai da adulto, senza l’innocenza angelica dei veri ragazzi. Il mondo in cui è entrato, non è più suo: è il mondo delle favole, “oltre il confine che a una certa stagione della vita non si può impunemente tentare”²¹. Dopo il tentativo di aprire la porta segreta e vietata, la porta si è aperta veramente; il divieto è stato trasgredito, il colpevole muore.

Anche in questo punto possiamo notare un certo influsso della teoria di Jung. Nell’interpretazione che ne dà Buzzati, il protagonista, avendo riscoperto nel suo animo il bambino appartenente allo stato preconsciouso della vita umana, non è più disposto a riaccettare la vita segnata dalla logica e la conoscenza dell’adulto; deve compiere un passaggio ben più lungo, il passaggio verso l’altra polarità, verso cioè la natura postconsciousa che, anch’essa, si distingue dalla presenza di un bambino che però coincide con la morte.

Come abbiamo accennato, il paesaggio presentato nella sua metamorfosi deve accentuare l’aspetto dell’evento fantastico nel testo. Possiamo constatare anzi che al paesaggio viene attribuito il ruolo di veicolo privilegiato del fantastico buzzatiano. In effetti, secondo Buzzati stesso: “(...) la cosa fantastica deve essere resa più vicina che sia possibile proprio alla cronaca. La parola giusta non è “banalizzare”, ma insomma è un po’ questo. Voglio dire che, affinché una storia fantastica sia efficace, bisogna che sia raccontata nei termini più semplici e pratici.”²² Il fantastico di Buzzati sembra dunque essere basato sulla presentazione dei fatti quotidiani in cui lo scrittore tende a inserire un evento fuori dalla norma razionale. Tali fatti sono poi rinforzati proprio dal cambiamento graduale del paesaggio, dall’effetto che ci offre tutta la serie di opposizioni spaziali e anche dall’immagine della montagna che, riallacciandosi all’idea di Jung, racchiude in sé il presentimento della morte.

Bibliografia

- BONIFAZI, Neuro, *Il racconto fantastico da Tarchetti a Buzzati*, Urbino, S. T. E. U 1971.
 BUZZATI, Dino, *Sessanta racconti*, Milano, Mondadori 1995.
 BUZZATI, Dino, *Opere scelte*, Milano, Mondadori 1998.
 BUZZATI, Dino, *Il crollo della Baliverna*, Milano, Mondadori, 1957.
 CARNAZZI, Giulio, „Prefazione“, in *Opere scelte*, BUZZATI, Dino, Milano, Mondadori 1998.

²⁰ BUZZATI, Dino, *op.cit.*, p. 167.

²¹ BONIFAZI, Neuro, *op.cit.*, p. 271.

²² PANAFIEU, Yves, *Dino Buzzati: un autoritratto*, Milano, Mondadori 1973, p. 135.

- FRANCHI, Giancarlo, „Prefazione“, in: *Il crollo della Baliverna*, BUZZATI, Dino, Milano, Mondadori 1957.
- KERÉNYI, Karl; JUNG, Carl Gustav, *Věda o mytologii*, Brno, Nakladatelství T. Janečka 1997.
- MALRIEU, Joël, *Le fantastique*, Paris, Hachette 1992.
- PANAFIEU, Yves, *Dino Buzzati: un autoritratto*, Milano, Mondadori 1973.

Abstract and keywords

The following contribution should demonstrate the role of space in *Sessanta racconti* by Dino Buzzati. The short introduction presents the author and his possible liaison with the fantastic stream of Italian literature of 20th century. The following part analyzes Buzzati's category of space in general, with the focus on the contrast between open and close spaces. Next part will concentrate on the connection between the gradual deterioration and destruction of the countryside and the increase of the fantastic tendencies in the narration progress. In the last paragraph we will focus on Buzzati's exclusive topos, that of mountains, and its connection with the author's childhood and the temporal duality, in the dependence of Jung's theory of preconscious and postconscious nature of human being. The conclusion will summarize all above and we will try to characterize the connection between space and fantastic in the works of Dino Buzzati.

Fantastic stream, Italian literature of 20th century

