

**La presenza e le forme dell'allegorismo nei racconti fantastici di
Dino Buzzati
(Contributo allo studio delle poetiche del fantastico nel '900 italiano)**

Tatjana Peruško
Facoltà di Lettere, Zagreb

A partire da frequenti commenti "autoriali" e dalle valorizzazioni epigrammatiche, il discorso narrativo buzzatiano spesso richiede una lettura allegorica del narrato. L'autrice di questo testo si propone di riconoscere le principali forme di allegorismo esplicito e implicito nei racconti fantastici di Dino Buzzati, e di stabilire in questo modo la funzione poetica che l'allegoria come particolare struttura semantica svolge nel suo universo narrativo. La lettura della vasta produzione novellistica buzzatiana suggerisce la distinzione di seguenti modelli di semantica allegorica: la negazione o la parodizzazione dell'allegoria, l'autointerpretazione allegorica e infine l'allegorismo ambiguo o aperto, più propriamente "novecentesco". Segue l'analisi dei racconti sulla scia dei proposti "sottogeneri" allegorici.

Esaminando la narrativa o più precisamente la novellistica di Dino Buzzati nell'ambito di un percorso quasi panoramico e inevitabilmente comparativo di quella che generalmente definiamo la narrativa fantastica italiana, mi si impone un'angolatura critica particolare e predefinita dallo stesso materiale di confronto.

La produzione narrativa di Buzzati richiede, vista la sua vastità e varietà, diverse misure critiche e approcci interpretativi. Quindi, anche nell'ambito del fantastico in quanto poetica che abbraccia la maggior parte dei racconti buzzatiani, sarà opportuno distinguere (come d'altronde è già stato fatto in numerose analisi formali del fantastico buzzatiano) diversi "sottogeneri", diverse varianti e altrettanto diversi modi poetico-semantici in cui il fantastico si realizza.

Chi vuole esaminare i racconti di Buzzati sullo sfondo di un'analisi comparativa, che si propone di stabilire i limiti e le caratteristiche dello spazio appartenente all'autore nell'ambito della tradizione fantastica italiana, deve necessariamente prestare attenzione ai suoi tratti distintivi, cioè a quegli aspetti che ne mettono in rilievo la singolarità.

Nel vasto arco degli studi dedicati a questo autore, poche analisi comparative esaminano la posizione di Buzzati nel percorso che il genere fantastico ha avuto nella narrativa italiana dalla fine dell'Ottocento ad oggi.

Questo fatto è in parte dovuto all'autore stesso e alle sue dichiarazioni, come ad esempio in *Un autoritratto*, dove, rispondendo alla domanda sui propri precursori "fantastici", egli in maniera risoluta nega l'esistenza di una tradizione fantastica in Italia. Quando poi nella critica buzzatiana non prevale lo sforzo di riconoscere le radici dell'orientamento narrativo buzzatiano nelle voci straniere, cioè nei maestri della tradizione fantastica europea,¹ Buzzati viene affiancato a singoli narratori italiani, ma una ricerca più sintetica e approfondita del fantastico buzzatiano al confronto con le diverse poetiche novecentesche, è ancora da svolgere. Lo stesso vale per la più recente e direi anche la più complessiva delle raccolte di studi vari su Buzzati, intitolata *Il pianetta Buzzati*, dove tra i quattro studi comparativi in cui Buzzati viene paragonato ad altri scrittori italiani (prima a scrittori del surrealismo italiano, poi a Bontempelli, Calvino e Bonsanti) sarà solo il primo testo (scritto da Alvaro Biondi e collocato, con piena ragione, in posizione inaugurativa degli *Atti*), a rilevare la confusione critico-terminologica e, di conseguenza, la necessità di ridefinire il concetto di fantastico nella letteratura italiana novecentesca.

L'articolo di A. Biondi è stimolante nell'ambito dell'argomento che mi sono proposta di esaminare, soprattutto per quanto riguarda il suo tentativo di tracciare i tratti fondamentali della poetica narrativa di Buzzati spostando il discorso dalla discussione sul genere fantastico e sui suoi esempi, all'analisi di un Buzzati appartenente alle poetiche novecentesche, da Biondi implicitamente unite nell'uso della *metafora* come costruzione narrativa e poetica.

Allo stesso tempo, Biondi rifiuta di riconoscere la strategia dell'allegorismo nel ruolo che il fantastico in alcuni casi compie nella narrativa di Buzzati, dichiarando esplicitamente la propria preferenza per le categorie della *metafora narrativa* o del *simbolo*:

"In Buzzati (o meglio nel *Deserto dei Tartari*), non c'è registrazione di 'fatti-frana' e 'fatti-precipizio', ma una costruzione metaforica. Tanto forte è il senso della costruzione che si è parlato spesso, e non del tutto impropriamente, di allegoria".²

¹ Del rapporto tra Buzzati e gli scrittori fantastici francesi e anglosassoni si occupano, per menzionare solo i testi che ho avuto modo di conoscere recentemente, seguenti autori: N. Giannetti in: *Il sudario delle caligini* (cap. IV, *Buzzati, Hoffmann e Poe*), Olschki, Firenze, 1996; R. Bertacchini, "Il favoloso Buzzati" in *Letterature moderne*, n. 3/X, 1960, Bologna; G. Debenedetti, *Dino Buzzati*, e così via. Noto invece che, a differenza della critica italiana, gli studiosi stranieri sono molto più propensi ad esaminare lo spazio che Buzzati occupa nell'ambito della tradizione italiana. Ovviamente, un'affermazione di questo genere include le eccezioni, come ad esempio il libro di N. Bonifazi, *Teoria del fantastico e il racconto fantastico da Tarchetti a Buzzati*, Longo, Ravenna, 1982.

² A. Biondi, "Metafora e sogno: la narrativa di Buzzati fra «Italia magica» e «surrealismo italiano»", in: *Pianeta Buzzati*, Mondadori, Milano, 1996, p. 54.

Più tardi riprende il discorso dicendo:

"Il rapporto tra conscio ed inconscio, maturità e infanzia, veglia e sogno non s'identifica immediatamente con quello tra razionale e irrazionale: la metafora buzzatiana è, piuttosto che una traduzione di un'idea già definita, un campo di mediazione tra il concettuale e il sensibile, un tentativo di conoscere, di penetrare e di far parlare la realtà avvicinandola con uno strumento, quello simbolico, che può captare o far emergere un *sensu* per la ragione non immediatamente percepibile, ma neppure del tutto incomprensibile, se può essere da essa assunto come un dato, qualcosa che 'dà a pensare'".³

La *metafora viva* nel senso ricoeuriano può valere, a mio avviso, a designare piuttosto il campo della poetica buzzatiana, che in tal caso corrisponderebbe alla "finzione euristica al servizio della ridescrizione della realtà".⁴ Bisogna però precisare che il presupposto ricoeuriano, secondo il quale l'essere umano si trova in situazione ermeneutica, cioè interpretativa rispetto alla realtà, e che allora non solo il linguaggio metaforico, ma anche il pensiero stesso rappresentano delle strategie ermeneutiche, abbraccia ogni impegno poetico, concepito in realtà come impegno ontologico. Quando nelle storie buzzatiane Biondi riconosce la tendenza di circoscrivere e definire "il punto più sfuggente della realtà", "la zona d'ombra", e di realizzarlo mediante la "capacità penetrativa della metafora", non fa altro che rilevare la natura poetico-metaforica del testo buzzatiano, particolare già per il fatto che vi si tematizza la pluralità interpretativa come condizione ontologica dell'uomo. Nei suoi racconti e romanzi, diciamo con Biondi, Buzzati tematizza l'improvvisa scoperta della profondità dell'essere, che l'uomo inutilmente si sforza di eludere. È altrettanto vero che, se poi "la condizione umana si rivela come condizione ermeneutica poichè essa, non essendo dotata di assolutezza, si realizza in un costante rapporto con i dati di esperienza per comprenderne il senso",⁵ il discorso buzzatiano sarà impegnato ad esprimere in forma narrativa, non tanto quel *sensu di pienezza* che nasce dalla lotta per la conquista dell'Assoluto, quanto, più in sintonia con le idee dell'esistenzialismo filosofico, il *vuoto* che scatta dalla consapevolezza dell'irraggiungibilità dell'Assoluto.

Comunque, affermare che nell'ambito della metafora intesa come sinonimo, non solo per ogni operazione poetica, ma per il rapporto che nasce tra il pensiero e la realtà, quindi come "campo di mediazione tra il concettuale e il sensibile",⁶ la metafora narrativa buzzatiana può vantare una posizione privilegiata, non deve necessariamente comportare la negazione della presenza della costruzione allegorica nei testi buzzatiani.

³ Ibidem, p. 56.

⁴ La citazione ricoeuriana tradotta in italiano appare nel testo di A. Rigobello, "La 'Metaphore vive' nel pensiero di Paul Ricoeur", in: *Simbolo, Metafora, Allegoria, "Quaderni del circolo filologico linguistico padovano"*, n. 11, Padova, 1980, p. 41.

⁵ Cit. A. Rigobello, p. 44.

⁶ Cit. A. Biondi, p. 56.

L'allegoria e la metafora intesa ricorrenzialmente, appartengono a due diversi livelli di struttura e di interpretazione letteraria.

Quando propongo per il fantastico buzzatiano come ulteriore termine poetico il "fantastico allegorico", il campo dell'analisi si sposta dal segno poetico e dalla sua condizione ermeneutica, ai modi della narrazione, alle strategie specifiche, dall'autore spesso usate nella costruzione della struttura semantica del testo, e da noi lettori riconosciute e definite come allegoriche.

Per critici e teorici moderni, il principio costruttivo di allegoria come struttura letteraria⁷ va riconosciuto nella sua ambiguità semantica. Per essere più precisi, saranno allegorici quei testi narrativi che in ogni punto della narrazione presentano sistematicamente una doppia impalcatura semantica: esplicita (denotativa) ed implicita (connotativa). Quest'ultima riduce la molteplicità e la varietà fenomenica del livello denotativo a categorie, messaggi o entità universali, appartenenti al campo spirituale, morale, filosofico, religioso, e così via. Oggi il termine "allegoria" diventa sempre meno genealogico mutando in "allegorismo" che, come termine più generico, indica la presenza degli elementi allegorici in diverse forme o svariati generi letterari.

La maggior parte dei testi narrativi novecenteschi dei quali viene riconosciuta la componente allegorica, corrispondono alla "regola" del doppio codice semantico della struttura testuale in complesso, ma quest'ultimo non deve necessariamente essere diviso in figure o segmenti formali che corrispondano alle singole sezioni del percorso narrativo. Si tratta piuttosto di "segnali allegorici" che stimolano l'orientamento allegorico della lettura. Ciò nonostante, per attualizzare la struttura semantica dell'opera, è indispensabile percepire questi stimoli e far sì che la nostra interpretazione parta dal "narrato" per raggiungere il "pensato".

Un'altra differenza, fondamentale nel nostro caso, consiste nel fatto che il significato implicito o allegorico nella narrativa novecentesca raramente appare univoco in modo tale da esprimere valori o messaggi sintetici e facilmente decifrabili. Uno dei teorici dell'allegoria, G. Kurz,⁸ descrive l'allegoria novecentesca come prevalentemente satirica, critica, sovversiva, incline a problematizzare e parodiare la propria forma, e a non offrire "significati sicuri". Per dare un esempio di tale modello allegorico, Kurz menziona opere di Böll, Grass, Frisch ed altri. A questi aggiungerei romanzi e racconti di Kafka, per la loro sovversività "pluralistica", irriducibile a messaggi "piatti" e ideologizzati in maniera univoca.

⁷ Non è il caso di approfondire in questa breve analisi un'aspetto importante per il discorso di allegoria, cioè su vari generi allegorici classici e medievali (a partire dalle allegorie bibliche alla nota *Psychomachia* di Prudentius, oppure il *Roman de la Rose* di Guillaume de Lorris e Jean de Meung), né su alcune figure retoriche come ad esempio la *personificazione* allegorica, a lungo ritenuta la forma allegorica per eccellenza.

⁸ Gherard Kurz, "Allegorie" in: *Metaphor, Allegorie, Symbol*, Göttingen, 1982.

Todorov⁹ invece, esaminando il rapporto tra il fantastico e l'allegoria, e prendendo in considerazione vari sottogeneri che riempiono lo spazio tra i due, cita l'esempio del famoso *Naso* di Gogol, come caso tipico della letteratura novecentesca, in cui la presunta esistenza del significato allegorico viene negata e messa in dubbio nella conclusione del racconto. L'allegoria è da Todorov presentata come uno dei tipi di discorso (il secondo appartiene alla poesia) che escludono il genere fantastico. Però, il destino del genere allegorico nel nostro secolo, sarebbe da paragonare, nella concezione todoroviana, a quello del fantastico. L'allegoria moderna e contemporanea non offre indicazioni esplicite per l'allegoresi, cioè per la propria interpretazione, e quindi la connotazione semantica del testo riesce a conservare la propria virtualità.

L'ipotesi di allegorismo come uno dei principi fondamentali della costruzione semantica nella narrativa buzzatiana riceve nuovi stimoli se si parte da un'osservazione ormai diventata luogo comune nella critica buzzatiana. Penso a quell'ostinata presenza e variazione, nella narrativa buzzatiana, di alcuni *temi fondamentali*, o meglio, di alcuni *principali nuclei semantici*. Da questo fatto nasce un'ipotesi che forse sarà poco proficua nel senso dell'applicabilità critica, ma servirà a gettare una luce diversa sull'operare poetico-narrativo dell'autore. Cioè, dopo una lettura complessiva, risulta che l'enorme eterogeneità denotativa in un elenco di racconti lungo come quello buzzatiano corrisponda a un ristretto numero di "significati" morali, filosofici, metafisici, sociali ed altri. Questo rapporto fa curiosamente pensare che i singoli gruppi di racconti, riuniti intorno ad un comune nucleo semantico, rispecchino, su un livello intertestuale,¹⁰ lo schema semantico (e quindi anche quello interpretativo) dell'allegorismo dei singoli testi.

Così l'intera opera novellistica di Buzzati si presta a un'allegoresi che prenderebbe in considerazione interi gruppi di racconti trattandoli come sequenze narrative, contenenti indicazioni o segnali di connotazione allegorica. Come risultato finale si avrebbe un ristretto numero di significati connotativi sovratestuali, ridotti, ai fini di una schematizzazione critico-interpretativa, a messaggi simbolico-allegorici di carattere universale - sinonimi, in questo caso, dei "topos" buzzatiani.

Alla natura del fantastico che, come sostiene nel suo saggio conciso e stimolante R. Campra,¹¹ consiste nel proporre una trasgressione, cioè uno scontro tra due ordini (non necessariamente "mondi" nel senso comune) assolutamente inconciliabili, Buzzati aggiunge un moto esplicativo che spesso si traduce in commenti "autoriali" del narrato, in valorizzazioni spesso moralistiche o perlomeno epigrammatiche, che superano volutamente il "singolare" narrato. Direi addirittura che Buzzati si distingue da altri narratori

⁹ Tz. Todorov, *Introduzione alla letteratura fantastica*, Garzanti, Milano, 1977.

¹⁰ Qui si tratta, ovviamente, di un'inertestualità "interna", che riguarda diversi testi dello stesso autore.

¹¹ Rosalba Campra, "Il fantastico: una isotopia della trasgressione", in *Strumenti critici*, fasc. II, a. XV, giugno 1981.

del fantastico per la spiegazione, l'interpretazione dell'inverosimile o dei suoi segnali. L'autore ci incoraggia spesso in maniera esplicita a formulare, oppure semplicemente a riconoscere, sintetizzare, in base ai suoi commenti, il senso o il valore allegorico dell'evento raccontato.

La cosiddetta "morale della storia" nella narrativa moderna raramente fa parte del discorso narrativo; semmai essa è implicita in quanto rappresenta una sfida al destinatario, invitato a ricostruire il senso del narrato. Quando il commento autoriale nella narrativa buzzatiana prende il sopravvento, il piacere della lettura non è più affidato alla tentazione ermeneutica del lettore, bensì alle strategie di narrazione, che coinvolgono il lettore ad altri livelli ricettivi.

Comunque, resta il fatto che più di tutti gli altri scrittori fantastici italiani,¹² Buzzati ha indissociabilmente "contaminato" il suo universo fantastico di valori moralistico-allegorici, che a volte raggiungono espressioni di satira sociale e ideologica.¹³

Più spesso di quanto lo vorrebbe quella tradizione critica che nell'allegoria vede un'espressione letteraria di valore artistico inferiore,¹⁴ la suddetta sintesi ideologico-narrativa si traduce nei racconti buzzatiani in vere e proprie "allegorie".¹⁵

Il campo della connotazione allegorica non è uniforme, bensì assume diverse forme e subisce diversi trattamenti che confermano il suo carattere moderno e tipicamente novecentesco.

Tre casi o modelli di allegorismo vanno distinti nei racconti di Buzzati.¹⁶

¹² L'unico scrittore nelle cui opere ho finora avuto modo di incontrare un simile rapporto di reciproca determinazione tra valori satirici e narrazione fantastica, è Giovanni Papini, che nelle parabole di signor Gog ha ironizzato certi aspetti della vita moderna, e soprattutto l'illusione antropocentrica della nostra civiltà. Vedi G. Papini, *Gog*, Vallecchi, Firenze, 1931. A volte in questo contesto appare il nome di Calvino. Bisogna però dire che, anche se un discorso sul significato allegorico dei suoi *Antenati* sarebbe più che motivato, la struttura più fiabesca che fantastica dei suoi brevi romanzi li rende ben diversi dal breve racconto buzzatiano, spesso costruito come un "crescendo" esemplarmente novellistico.

¹³ Della particolare denuncia sociale che nel fantastico buzzatiano a volte raggiunge esiti satirici, ha scritto recentemente, a buona ragione, Nella Giannetto, nel libro intitolato *Il sudario delle caligini*, Olschki, Firenze, 1996.

¹⁴ Anche Todorov nota che nella cultura contemporanea l'allegoria viene spesso giudicata come "letteratura inferiore" op. cit., cap. IV, *Poesia e allegoria*.

¹⁵ N. Giannetto distingue nella narrativa buzzatiana due tipi di racconti: quelli in cui prevale il gusto del fantasticare senza ulteriori fini, e quelli in cui il fantastico è funzionale ad un progetto di connotazione allegorica.

¹⁶ Ovviamente, limitandosi a modelli più sfruttati dalla narrativa buzzatiana, questa distinzione non esaurisce tutte le manifestazioni allegoriche nei suoi racconti. Tra altre possibili letture allegoriche è da citare l'allegorismo metanarrativo della novella *I Sette messaggeri*, rilevato da M. Machiedo, in: *O modusima književnosti*, Biblioteka Filozoska istraživanja, Zagreb, 1996, cap. "Razmatranja o 'izvorima' europske književnosti (Od antike do srednjeg vijeka i dalje)", p. 250.

1. la negazione o la parodizzazione dell'allegoria
2. l'autointerpretazione allegorica
3. l'allegorismo ambiguo, "novacentesco".

1. È il caso in cui il commento autoriale è impiegato a deridere soluzioni e interpretazioni "facili" del messaggio allegorico, o addirittura a negare la possibilità di una soluzione univoca dell'enigma narrativo. Pochi sono i racconti di questo genere, ma uno di essi appartiene ai racconti di Buzzati più citati in assoluto. Si tratta del racconto *Una goccia*, che nella storia delle poetiche novecentesche in Italia assume un valore emblematico, assai vicino a quello del famoso *Naso* gogoliano.

Nella chiusura del racconto, il commento autoriale del narratore sembra addirittura parodiare l'inevitabile impulso interpretativo, che la struttura semantica "a indovino" suscita nel lettore:

"E allora - insistono - sarebbe per caso un'allegoria? Si vorrebbe, così per dire, simboleggiare la morte? o qualche pericolo? o gli anni che passano? Nient'affatto, signori: è semplicemente una goccia, solo che viene su per le scale. (...)

(...) Ma no, vi dico, non è uno scherzo, non ci sono doppi sensi, trattasi ahime proprio di una goccia d'acqua, a quanto è dato presumere, che di notte viene su per le scale. Tic, tic, misteriosamente, di gradino in gradino. E perciò si ha paura".¹⁷

Nel racconto si verifica l'infrazione che un evento strano, diverso e trasgressivo effettua rispetto all'ordine dell'universo a noi familiare, ma un messaggio di questo genere sarebbe troppo complesso e "costruito" per essere ricondotto al "significato sicuro e univoco" della figura allegorica. Il commento autoriale, così ambiguo e ironico, ha invece ruolo di negare la concezione tradizionale del genere allegorico, e contemporaneamente, di confermare la "struttura aperta", complessa e molteplice, che l'allegoria assume nella letteratura contemporanea. Così il racconto *Una goccia*, come quello gogoliano, diventa un racconto autoriflessivo, in quanto riflette la natura e il destino dell'allegoria stessa come struttura letteraria. Questo fatto lo distingue da altri racconti allegorici di Buzzati.

Il racconto in cui un simile commento metanarrativo ha interamente sopraffatto la finzione narrativa è *Il senso recondito*¹⁸. In esso Buzzati tematizza la potenza sovversiva dell'arte, e più precisamente dell'arte allegorica, ironizzando l'atteggiamento ermeneutico inquisitorio del suo lettore implicito e la sua impotenza:

"Si capisce, in questo scritto c'è un simbolo, un significato arcano, un doppio senso, come volete. Non ho difficoltà ad ammetterlo. Mi ha fermato proprio ieri per strada il capo della Santa Hermandada e simulando celia: - A quando - mi ha chiesto -

¹⁷ D. Buzzati, *Una goccia*, cit. da: *Dino Buzzati, 180 racconti*, Mondadori, Milano, 1982, p. 194. Quando non viene indicato nessun altro titolo, i racconti citati appartengono a questa edizione.

¹⁸ D. Buzzati, *Il senso recondito*, in: *Siamo spiacenti di*, Mondadori, Milano, 1975, ristampa 1996.

una delle sue novelle? - Perché le prime che ho scritto gli sono rimaste nel cervello; mica che sia riuscito a capirle, proprio per questo, anzi; a forza si almanaccarci su; e non erano che favolette morali, con innocenti allegorie".¹⁹

In "queste poche righe", come l'autore stesso definisce il suo breve racconto epigrammatico (forma tipica per l'intera raccolta), la sfida interpretativa indirizzata al "capo della Santa Hermandad", se da una parte pone il racconto in un contesto storico ben definito (quello della confraternita delle città spagnole, fondata nel 1476 da re Ferdinando e Isabella, per la difesa della monarchia), dall'altra indica l'universale ambiguità della letteratura, ribelle e sovversiva rispetto ad ogni forma di oppressione. Il principale ruolo in questo gioco di "senso recondito" spetta all'allegoria:

"Eppure, devo confessarlo, ci avevo messo dentro anche qualcosa di più salato. Sotto l'innocente allegoria traspare una specie di massima, di considerazione, di legge etica, come appunto dicevo; ma sotto la massima, principio, chiamatelo come preferite, c'è pure un significato più sottile, non accessibile a molti, che può riuscire disagiata a chi non è abituato".²⁰

Piuttosto che un testo narrativo, *Il senso recondito* si può considerare un breve manifesto poetico, e l'espressione di quella fede, del tutto particolare, che Buzzati presta alla letteratura come deposito del senso nascosto delle cose, spazio dell'incontro tra il fatto e la zona d'ombra che lo circonda, tra il noto e l'ignoto.

2. Il secondo e più numeroso gruppo è costituito dai racconti in cui la struttura semantica corrisponde all'allegoria esplicita (il termine è di G. Kurz). Ciò avviene quando nell'ambito del testo stesso, la voce autoriale del narratore svolge la funzione interpretativa destinata al lettore. Nei racconti di questo gruppo, la connotazione allegorica viene attualizzata dal commento più o meno esplicito del narratore o dei personaggi.

Una variante particolare di questo schema è ravvisabile nel racconto *La vita*,²¹ dove l'intervento interpretativo dell'autore riguarda in primo luogo il titolo. Un titolo così generico e universale come questo, attribuisce al racconto il "doppio significato", offre un'indicazione esplicita di un complessivo valore allegorico del racconto. In tal modo, la solita e comune "avventura" delle faticose file davanti agli sportelli assume significato universale, quello della corsa affannosa in cui ognuno di noi quotidianamente e ciecamente insegue i propri desideri e "quel fanatico amore per se stesso". La struttura del racconto è esemplarmente allegorica, nella concezione tradizionale dell'allegoria narrativa.

La singolarità del racconto *Crescendo* consiste già nel suo titolo che, invece di essere un'indicazione tematica, rivela il procedimento narrativo usato nel racconto che segue. *Crescendo* rappresenta la graduale trasformazione semantica e stilistica di un

¹⁹ Ibidem, p. 127.

²⁰ Ibidem, p. 127.

²¹ D. Buzzati, *La vita*, in: *Siamo spiacenti di*, Mondadori, Milano, 1996.

nucleo narrativo iniziale corrispondente a una situazione di "normalità". L'aumento della tensione è ottenuto con la graduale introduzione delle indicazioni implicite del fantastico in primo tempo, e poi degli elementi fantastici espliciti nella descrizione. Invece di raggiungere in questo crescendo descrittivo il proprio culmine, la narrazione cambia direzione nella svolta finale e si sposta dal fantastico all'allegorico, capovolgendo addirittura il valore emotivo da attribuire all'evento raccontato. In quanto rappresentazione dell'allegoria del fervore che la forza dell'immaginazione attribuisce alle speranze della gioventù, l'incontro con il temuto mostro in cui gradualmente si andava trasformando la visita dell'amico di famiglia, diventa alla fine un evento desiderabile, un'avventura che non si realizza, l'attesa inutile di qualcosa che possa scuotere la disperata solitudine della vita. La svolta avviene nell'ultimo di questi brevi esercizi di stile e di genere, in cui il narratore sostituisce la descrizione fantastica con l'interpretazione allegorica:

"Non c'è nessuno. Il niente del niente del niente.

L'antico rimpianto sì. L'afflizione inguaribile sì. La maledetta speranza degli anni lontani, sì. L'invisibile mostro, sì. Ancora una volta l'ha presa. Lentamente affonda i suoi aculei nel solitario cuore".²²

Lo stesso procedimento progressivo, così caro a Buzzati, riconosciamo in numerosi altri racconti, come ad esempio *Progressioni*, *I sorpassi*, *La barattola*, *Equivalenza*, ecc., dove però, invece della figura allegorica presente nel *Crescendo*, notiamo il solito allegorismo moraleggiante di Buzzati, che a ogni sua finzione narrativa attribuisce un valore epigrammatico ed emblematico.

Nel racconto *Il Colombre*, il commento autoriale è sostituito dall'impianto fiabesco in cui, con il procedere del racconto, l'animale antropomorfizzato rivela attraverso indicazioni esplicite il proprio connotato allegorico. Il Colombre che, per uno sbaglio tramandato dalle antiche convinzioni, all'inizio del racconto viene presentato come portatore di un destino tragico e mortale per chi lo vede, diventa alla fine un'altra delle occasioni mancate, di cui i testi buzzatiani certamente non scarseggiano, cioè il misconosciuto e l'inutilmente temuto portatore di felicità e pace dell'animo. Il Colombre rappresenta la figura allegorica per eccellenza, quella della felicità giocata e perduta per sempre, e quindi la più tragica sconfitta dell'uomo.

Un diverso esempio di allegoria esplicita troviamo nel racconto *Il Babau*, in cui il significato narrativo si basa sull'opposizione "ragione" / "fantasia".²³ Nel commento conclusivo del narratore, il cui discorso irrompe in un'effusione poetico-epigrammatica, il protagonista Babau, appena accusato di "lasciare una malsana impronta negli animi infantili, di suscitare incubi contrari ai principi della corretta pedagogia", e

²² D. Buzzati, *Crescendo*, in: *Le notti difficili*, Mondadori, Milano, 1996, p. 179.

²³ Il critico Giulio Savelli distingue un intero gruppo di racconti buzzatiani il cui contenuto narrativo è costruito intorno a questi due valori oppositivi. Vedi G. Savelli, *Il mito dell'assenza*.

conseguentemente liquidato dalle forze di pubblica sicurezza, viene esplicitamente presentato come figura allegorica:

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

Galoppa, fuggi, galoppa, superstite fantasia. Avido di sterminarti, il mondo civile ti incalza alle calcagna, mai più ti darà pace".²⁴

Questa breve "orazione" finale introduce un altro punto problematico della discussione teorica sul fantastico. La liricità dell'espressione da una parte, e l'intento allegorico reso esplicito nel discorso narrativo dall'altra, secondo Todorov, escludono la presenza del genere fantastico. La narrativa di Buzzati ne può offrire diversi esempi. Nell'ambito del gruppo di racconti in cui l'interpretazione allegorica (*allegoresi*) fa parte del discorso stesso, appaiono racconti in cui l'esplicito intento allegorico-moralistico coesiste con la finzione fantastica, mentre in altri mette in questione la sua presenza nell'impianto narrativo.

Al primo caso, accanto al già menzionato *Il Babau*, appartengono altri racconti famosi, come *Sette piani*, *Borghese stregato*, *L'uccisione del drago*. Ad esempio, in quest'ultimo, dopo un lungo resoconto di avventure, ricco di allusioni e presentimenti tipicamente buzzatiani, il drago che verrà ucciso dai cacciatori, solo alla fine si rivela un essere allegorico:

"Era stato l'uomo a cancellare quella residua macchia del mondo, l'uomo 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 recriminare".²⁵

Nonostante questo "messaggio" autointerpretativo del testo, non viene cancellata l'ambiguità del rapporto in cui il reale e il fantastico comunicano e si compenetrano in questo universo narrativo buzzatiano. Per di più, rimane nel racconto un'apertura o inconclusione narrativa finale, che rende incerto il modo in cui la colpa del personaggio verrà pagata o espiata. La concretezza del racconto non toglie il connotato allegorico, un'altra volta reso esplicito dal commento autoriale, ma si può altrettanto dire che il carattere allegorico del personaggio non toglie al racconto quella tensione e ambiguità, tipiche del racconto fantastico buzzatiano.

Possiamo dire che in questi racconti il lettore percepisce il moto autoesplicativo dell'autore come un'aggiunta motivazionale, che serve a colmare appunto quella "carenza della motivazione"²⁶ che spesso si fa marchio distintivo e formale del fantastico. In racconti come questi, invece di essere suscitato dalla carenza della motivazione, il fantastico scatta dall'incompatibilità e contrapposizione di due ordini morali e logici diversi.

²⁴ *Il Babau*, ed. cit., p. 784.

²⁵ *L'uccisione del drago*, ed. cit., p. 83.

²⁶ Il termine appartiene a R. Campra, op. cit.

A differenza di ciò che si è detto sui racconti "fantastico-allegorici" nel senso stretto della parola, il secondo caso si riferisce ai racconti in cui la struttura narrativa viene gradualmente sostituita dalla riflessione poetica. Si tratta di testi come *Direttissimo*, *La città personale*, *Le gobbe nel giardino*, *Ombra del Sud*, ecc., scritti prevalentemente in prima persona che il più delle volte s'impegna a mettere a nudo il significato "nascosto" di una situazione narrativa iniziale. In questo caso il discorso rischia di uscire dal genere fantastico, incluso il sottogruppo che ho chiamato fantastico-allegorico, e di rimanere sospeso al limite sottile tra diversi generi letterari.

3. Il terzo e ultimo gruppo di racconti allegorici comprende esempi di quello che possiamo chiamare "allegoria aperta o ambigua". Si tratta di racconti in cui, invece di interpretarne il significato, l'autore affida la sua costruzione e attualizzazione alle indicazioni implicite (vedi G. Kurz) sparse nella narrazione. Possiamo citare titoli come *Paura alla Scala*, *Eppure battono alla porta*, *Qualcosa era successo*, *La soffitta*, ed altri.

Nel racconto *Eppure battono alla porta*, il pericolo che incombe sulla casa dei signori Gron, per la loro inspiegabile e assurda ostinazione nell'ignorarlo, richiede un'interpretazione allegorica. Le istruzioni per la sua costruzione non sono in questo racconto esposte in forma di commento autoriale esplicito, anche se segnali impliciti non mancano:

"Ma non capisci, giovane Massigher? Non ti senti abbastanza sicuro nell'antica magione dei Gron? Come fai a dubitare? Non ti bastano queste vecchie mura massicce, questa controllatissima pace, queste facce impassibili? Come osi offendere tanta dignità coi tuoi stupidi spaventi giovanili?"²⁷

In questo breve commento basato sull'opposizione tra il vecchio (antiche mura) e il nuovo (dubbi, spaventi giovanili), Buzzati riesce a indicare al lettore la necessità di una rilettura e reinterpretazione del testo, non svelando il risultato finale, ossia, rispettando la sua virtualità semantica multiforme.

Nel racconto *Qualcosa era successo*, Buzzati pone al lettore due enigmi: il primo riguarda l'evento misterioso e temuto che il personaggio intravede e intuisce dal treno, e il cui nome finisce con "IONE", mentre il secondo, introdotto dalla breve frase "Oh i treni assomigliano alla vita", invia il processo interpretativo in direzione allegorica, senza indicare il concetto il cui grande valore simbolico aveva sollecitato l'autore a costruire l'intero mondo narrativo per esprimerlo. L'idea che in questo ed in ogni altro testo sta all'origine della produzione letteraria buzzatiana, come ha voluto ribadire l'autore stesso in *Un autoritratto*,²⁸ costituisce in questi racconti, più che altrove, una sfida ermenutica condannata al più felice di tutti i destini: all'eterna virtualità.

Per gli stessi motivi, appunto, i racconti di Buzzati in cui la narrazione fantastico-allegorica ha conservato una struttura aperta seguono il percorso che la forma del

²⁷ *Eppure battono alla porta*, ed. cit., p. 42.

²⁸ D. Buzzati, *Un autoritratto*, dialoghi con Yves Panafieu, Mondadori, Milano, 1995 (ristampa), capitolo *L'alchimia delle idee*.

pensiero e della narrazione allegorica hanno avuto nel nostro secolo, trasmettendo impulsi di sovversione e di scetticismo ideologico-morale-ontologico che, non potendo più essere raffigurati come messaggi univoci, appaiono come cumuli semantici amorfi e inquietanti.

PRISUTNOST I OBLICI ALEGORIJSKOG U FANTASTIČNIM
PRIPOVIJETKAMA DINA BUZZATIJA
(PRILOG PROUČAVANJU POETIKE FANTASTIČNOG U TALIJANSKOM
NOVEČENTU)

Počev od učestalih "autorskih" i epigramatskih komentara isripovijedanog, Buzzatijev pripovjedni diskurz nerijetko iziskuje alegorijsko čitanje. Autorica ovog teksta nastoji prepoznati temeljne oblike eksplicitnog i implicitnog alegorizma u Buzzatijevim fantastičnim novelama, i utvrditi poetsku funkciju koju alegorija kao osebujna semantička struktura ostvaruje u njegovom pripovjednom svijetu. Nakon čitanja bogatog novelističkog opusa nameće se razlikovanje triju modela alegorijske semantike: negacija ili parodiranje alegorije, alegorijska autointerpretacija, te višeznačni ili otvoreni alegorizam novecentističkoga tipa. Slijedi analiza pripovijetki obuhvaćenih pojedinim alegorijskim "podžanrovima".