

## L'allegorismo buzzatiano da *Bàrnabo al Deserto*

Mauro Badas

(Università di Cagliari)

---

### Abstract

The peculiarity of Dino Buzzati's allegory is shown through the analysis of his first three narrative texts, the novels *Bàrnabo delle montagne*, *Il segreto del Bosco Vecchio* and *Il deserto dei Tartari*. By means of a number of original solutions, the author appears to be deeply modern in his use of the allegorical procedures. That which prevails in his texts, characterised by the frequent recurrence of liminar spaces such as the mountain and the desert, is a sense of estrangement and a tension toward something unknown, which escapes any univocal meaning and constitutes the fascinating poetic character of the writer.

**Key words** – Buzzati; modernity; liminar spaces; allegory

---

La peculiarità dell'allegorismo di Dino Buzzati viene messa in luce attraverso l'analisi delle sue prime tre prove da narratore, ovvero i romanzi *Bàrnabo delle montagne*, *Il segreto del Bosco Vecchio* e *Il deserto dei Tartari*. L'autore si rivela così, mediante originali soluzioni, profondamente moderno nell'uso dei procedimenti allegorici: nei suoi testi, connotati dal frequente ricorrere a spazi liminari quali la montagna e il deserto, prevalgono un senso di straniamento e la tensione verso qualcosa di ignoto, che sfugge a qualsiasi significato univoco e che costituisce la cifra poetica di maggiore fascino dello scrittore.

**Parole chiave** – Buzzati; modernità; spazi liminari; allegoria

---

Romano Luperini nel 1990 registrava «una assai diffusa e nondimeno singolare noncuranza nei confronti dell'allegorismo moderno» e aggiungeva che «non solo la distinzione tra simbolo e allegoria è una categoria critica assai poco frequentata, ma le stesse autonome caratteristiche dell'allegorismo ottocentesco e novecentesco appaiono spesso trascurate e ignorate. Gli studi esistenti (quasi sempre importantissimi ma, significativamente, scarsi di numero) sul rapporto tra allegoria ed età moderna e sulle peculiari caratteristiche dell'allegorismo a partire da Baudelaire [...] sembrano passati senza lasciare una solida traccia»<sup>1</sup>. Tale giudizio va certamente rivisto alla luce di un crescente interesse degli ultimi anni che non intende più l'allegoria come un codice

---

<sup>1</sup> Romano LUPERINI, *L'allegoria del moderno*, Roma, Editori Riuniti, 1990, p. 4. Lo studioso fa riferimento alle riflessioni di Benjamin, di Jauss e di de Man.

freddo, legato a un simbolismo fortemente connotato in senso morale. Ciò però non esime dall'impegno di porre la giusta attenzione sulle strategie allegoriche in uso nei testi appartenenti alla modernità e mostrarne le peculiarità.

Indagare tali aspetti in Dino Buzzati risulta particolarmente stimolante, anche per l'originalità del suo allegorismo, che riflette la particolarità della produzione dell'autore all'interno della narrativa italiana del Novecento. Alcuni, come Giorgio Pullini<sup>2</sup>, hanno accostato i procedimenti allegorici utilizzati dallo scrittore bellunese a quelli dell'allegorismo moralistico della letteratura religiosa del Duecento e del Trecento, e sarebbe interessante procedere verso un'indagine puntuale su tali convergenze. Se si possono in effetti individuare delle affinità, emergono però delle profonde differenze che mettono in rilievo al contrario la modernità dell'autore. Non si tratta per esempio soltanto di personificare vizi e virtù umane al fine di fornire insegnamenti sulla via di una salvezza ultraterrena. In parte vi sono parziali tracce anche di questo intento (ad esempio, come vedremo, la funzione svolta dagli animali e dagli elementi naturali parlanti nel romanzo *Il segreto del Bosco Vecchio*), ma quanto emerge in primo piano è un senso di straniamento, tipico della modernità, assai lontano pertanto da una mera riproposizione del simbolismo e allegorismo cristiano medievale.

Bruno Mellarini in un recente saggio, parlando della produzione buzzatiana di narrativa breve del primo periodo, ha individuato il ricorso all'allegoria come una delle più evidenti modalità costruttive dei testi, accanto al ricorso al "fantastico"<sup>3</sup>. Lo stesso studioso ha però fatto notare che proprio il riconoscimento da parte dei critici di tali forme e modalità riconducibili al discorso allegorico è diventato un luogo comune quando si parla di Buzzati, senza che, neppure negli ultimi anni, si sia proceduto a una disamina puntuale e approfondita, ormai non più eludibile.

In effetti molto si è detto dell'allegoria in Buzzati. Com'è noto, accanto ad altre definizioni proposte per il suo romanzo più celebre, *Il deserto dei Tartari*, vi è quella di "romanzo allegorico". Occorre però andare a fondo sull'uso del procedimento allegorico nella narrativa di Buzzati, in cui anche il fantastico assume dei tratti particolari: il suo impiego da parte dell'autore è, evidentemente, mai fine a se stesso e declina appunto,

<sup>2</sup> Cfr. Giorgio PULLINI, *Il romanzo italiano del dopoguerra*, Padova, Marsilio, 1965, p. 340.

<sup>3</sup> Cfr. Bruno MELLARINI, "Tra favolismo e allegorismo. Ricerca e perdita del mito in due racconti buzzatiani degli anni Quaranta", «Studi buzzatiani», 14 (2009), pp. 101-135, p. 101.

come ha osservato Stefano Lazzarin, «verso un'interpretazione metaforico-allegorica che ne segna anche il virtuale esaurimento»<sup>4</sup>.

Per la vastità degli scritti dell'autore bellunese, ci si sofferma in questa sede sulla prima parte della sua produzione, quella compresa tra l'uscita nel 1933 del suo primo romanzo breve *Bàrnabo delle montagne*<sup>5</sup>, scritto da un Buzzati ancora ventisettenne, a cui seguì nel 1935 *Il segreto del Bosco Vecchio*<sup>6</sup>, per arrivare al 1940, anno di uscita del *Deserto dei Tartari*<sup>7</sup>. La narrativa breve è dunque successiva a queste prime tre prove, e seppure possieda delle modalità di utilizzo dell'allegoria davvero affascinanti anche per la bellezza di alcuni racconti, non aggiunge moltissimo alla sostanza dell'allegorismo buzzatiano che già in questi romanzi emerge con forza.

La prima opera racconta le vicende di Bàrnabo, un giovane guardaboschi, che vive insieme ad altre guardie del paese di San Nicola, in attesa costante di qualcosa di vago e indefinito: «è che tutti vivono così come se da un'ora all'altra dovesse arrivare qualcuno; non l'assalto di un nemico, ma qualcuno, sconosciuto; non si può dire chi»<sup>8</sup>. Bàrnabo a un certo punto rinuncia per paura a difendere i compagni assaltati dai briganti, ed è quindi costretto ad abbandonare la Casa nuova delle guardie e la piccola comunità montana a cui appartiene. Si trasferisce pertanto in pianura presso un cugino, ma non riesce a dimenticare la montagna e spera costantemente di tornarvi fino a che, cinque anni dopo, la visita di un amico lo induce a trasferirsi di nuovo nel luogo agognato. Tuttavia l'esperienza compiuta ha maturato il personaggio, rendendolo più riflessivo: Bàrnabo rinuncia pertanto a vendicarsi dei briganti e, quando li può nuovamente affrontare e uccidere, scopre invece il senso del perdono.

Il primo capitolo è preceduto dalla *Pianta delle montagne di San Nicola*, che però

---

<sup>4</sup> Stefano LAZZARIN, "Modelli e struttura del racconto catastrofico-apocalittico in Buzzati", «Italianistica», 35 (2006), pp. 105-124, p. 112. Anche Giulio Carnazzi ha osservato che «il fantastico in Buzzati non è quasi mai irrelato ma è arricchito da sottili rifrazioni, così da declinare verso le modalità del fantastico-allegorico» (Giulio CARNAZZI, *Introduzione* a Dino BUZZATI, *Opere scelte*, I Meridiani, Milano Mondadori, 1998, pp. IX-L, p. XXX).

<sup>5</sup> Dino BUZZATI, *Bàrnabo delle montagne*, Milano-Roma, Treves-Treccani-Tumminelli, 1933 (poi Milano, Garzanti, 1949); qui si cita dall'edizione Oscar Mondadori, 1994.

<sup>6</sup> Dino BUZZATI, *Il segreto del Bosco Vecchio*, Milano-Roma, Treves-Treccani-Tumminelli, 1935 (poi Milano, Garzanti, 1957); qui si cita dall'edizione Oscar Mondadori, 1993.

<sup>7</sup> Dino BUZZATI, *Il deserto dei Tartari*, Milano-Roma, Rizzoli, 1940 (poi Milano, Mondadori, 1945); qui si cita dall'edizione Oscar Mondadori, 1966.

<sup>8</sup> BUZZATI, *Bàrnabo delle montagne*, p. 24.

non corrisponde con esattezza alla geografia delineata nel testo, quasi che Buzzati voglia creare un'ambigua discrepanza tra quanto narrato e quanto raffigurato<sup>9</sup>. Il romanzo possiede evidenti tratti favolistici e il paesaggio sembra popolato da misteriose figure.

In mezzo al bosco di abeti e di larici, il sole si è affievolito e tra poco scenderà dietro il Col Verde. Anche le montagne, col tempo, sono cambiate. Tanti anni prima, nei boschi, si trovavano una specie di piccoli spiriti. Del Colle li aveva ben visti qualche volta. Così leggeri, verdi come il prato, potevano essere stati loro a impedire i lavori della strada? Certo è che con i colpi di fucile, uno sparo oggi, uno domani, con l'arrivo dei lavoranti, con i rimbombi delle mine, gli spiriti della foresta forse erano stati disturbati e chissà dove si sono adesso nascosti<sup>10</sup>.

L'intenzione allegorizzante, innestata nel fiabesco, appare evidente già in questa prima prova di narratore: i piccoli spiriti descritti appaiono tenui nella loro consistenza; la dimensione fantastica viene solo timidamente accennata ed è chiaramente subordinata a un altro messaggio. Lo stesso Bårnabo assume il profilo di un uomo come tutti, perché la sua attesa, le sue debolezze, i suoi slanci, la sua maturazione, sono un'esperienza personale ma anche universale, in cui tutti si possono riconoscere<sup>11</sup>.

Dietro la figura del protagonista si individuano però anche tratti autobiografici, specie nel legame segreto che unisce il giornalista del *Corriere della Sera*, già praticante nella redazione milanese da tre anni e mezzo, alla natura degli spazi dolomitici vicino a Belluno, sua città natale, verso cui mostra un'evidente nostalgia. La familiarità con le ambientazioni, gli oggetti, le persone e gli stati d'animo interiori descritti nel romanzo sono il punto di partenza che fa comprendere come l'esperienza dei protagonisti sia qualcosa che l'autore condivide a livello personale: tuttavia, nonostante la precisione di

---

<sup>9</sup> Buzzati manterrà anche in opere successive l'abitudine a inserire tali carte esplicative, che accompagnano il lettore all'interno del testo. Tuttavia, come osserva Mellarini, «questa 'precisione' nei riferimenti spaziali, quasi che Buzzati volesse fornire tutte le coordinate possibili per inquadrare i movimenti e i percorsi dei suoi personaggi, nasconde, come si sa, un'intenzione e una finalità assolutamente illusive, poiché è proprio in questi spazi, all'apparenza circoscritti e precisamente definiti, che può fare la sua comparsa l'elemento imprevisto, la presenza perturbante, il richiamo misterioso e irresistibile verso terre inesplorate ed *ignote*» (MELLARINI, "Tra favolismo e allegorismo", p. 120).

<sup>10</sup> BUZZATI, *Bårnabo delle montagne*, p. 13.

<sup>11</sup> Renato Bertacchini ha sottolineato come in *Bårnabo delle montagne* «la disposizione buzzatiana alla favola è venuta intessendo [...] tutto un contrappunto di allegorismi sensibili che toccano da vicino [...] gli orrori e le speranze dell'uomo moderno» (Renato BERTACCHINI, "Il favoloso Buzzati", «Letterature moderne», 10.3 (maggio-giugno 1960), pp. 322-328, citato in Giovanna IOLI, *Dino Buzzati*, Milano, Mursia, 1988, p. 115, n. 43).

tale scenario, tutti gli uomini riescono a riconoscersi, dentro una ricerca di senso dove ogni luogo diventa metafora di qualcosa d'altro<sup>12</sup>. Le descrizioni assumono continuamente questo orizzonte di ulteriorità inafferrabile: così ad esempio nella Casa nuova «ci sono i lumi a petrolio in ogni stanza, l'odore dell'abete fresco e il tic tac dell'orologio. Eppure c'è qualcosa d'altro che nessuno saprebbe dire»<sup>13</sup>.

La diretta corrispondenza tra paesaggio e stato d'animo dei protagonisti è una delle caratteristiche più evidenti della narrativa di Buzzati. Tale modalità descrittiva sottende spesso nello scrittore un discorso di ordine simbolico. Questo non si limita soltanto a un semplice gioco di rispecchiamento, ma come bene apparirà soprattutto nel *Deserto dei Tartari*, il paesaggio assume un posto di primo piano anche rispetto ai personaggi, che ne vengono in un certo senso assorbiti<sup>14</sup>. Gli elementi naturali acquistano cioè una vivezza che li rende loro stessi attori di un movimento di tensione verso l'alto che attrae gli uomini e li volge a un medesimo movimento ascendente.

Le ombre hanno riempito le foreste, salgono per i ghiaioni, le poche nubi si dileguano nell'azzurro. Nelle valli è scuro e i venti notturni intonano la loro voce. I rami si agitano. Anche le piccole erbe scricchiolano, preparandosi a dormire. Il canto degli uccelli si è fermato.

Lentamente Bertòn cammina per il prato nella direzione della croda lontana. Le cime riescono ancora a toccare i raggi del sole; si alzano portentose come nubi<sup>15</sup>.

Attorno alla salvaguardia del paesaggio e, viceversa, al suo sconvolgimento si svolge anche la contrapposizione tra i guardaboschi e i briganti. Eppure sono proprio questi ultimi che svolgono la funzione allegorica non tanto di personificare il male ma di

---

<sup>12</sup> Cfr. IOLI, *Dino Buzzati*, p. 28. Anche Alvaro Biondi sottolinea come in Buzzati «ogni luogo fisico diventa luogo metaforico e metafisico; accanto, dentro e dietro la realtà quotidiana si presentano gli indizi e gli emblemi di un'altra realtà» (Alvaro BIONDI, *Il tempo e l'evento: Dino Buzzati e l'Italia magica*, Roma, Bulzoni, 2010, p. 101). Sulla stessa linea, Silvana Cirillo osserva che «nella narrativa buzzatiana, tutto tende a trasformarsi in simbolo, ma non con l'infittirsi e concretarsi delle parole, bensì con la loro crescente fermentazione: così il senso autentico ci è svelato dalle risonanze che esse provocano, al di là della loro immediata significazione. Buzzati non può fare a meno di ricorrere ad apparati metaforici per esprimere gli scarti dell'imprevedibile e dell'assurdo senza costringerle in schemi logici e riduttivi la carica irrazionale, che peraltro si spinge appena oltre la normalità e non la contraddice di colpo» (Silvana CIRILLO, *Il modello e le mode di Buzzati*, Napoli, Arte tipografica editrice, 1974, p. 23).

<sup>13</sup> BUZZATI, *Barnabo delle montagne*, p. 23.

<sup>14</sup> Cfr. PULLINI, *Il romanzo italiano del dopoguerra*, p. 342, citato in MELLARINI, "Tra favolismo e allegorismo", p. 108.

<sup>15</sup> BUZZATI, *Barnabo delle montagne*, p. 30.

muovere lo stesso Bàrnabo alla conversione dopo lo smacco di non essere riuscito a fronteggiare il loro assalto. La vergogna e il desiderio di riscatto lo accompagnano così per il resto della vita, fino a che si ritrova davanti i loro volti, stanchi e vecchi come lui, e pertanto non più meritevoli di vendetta, ma solo di “com-passione”.

Sulla linea della letteratura allegorica di antica tradizione, un animale accompagna inoltre la parabola morale del protagonista: una cornacchia, ferita da uno sparo di un guardiano, si rifugia verso la montagna e viene raccolta da Bàrnabo appena prima del suo atto di viltà. La bestia rimane con lui per tutto il tempo dell’esilio in pianura, unico elemento di continuità della sua vita precedente sulle cime, costituendo una sorta di *alter ego* animalesco. La sua morte per malattia coincide con un ultimo disperato volo significativamente orientato verso i monti del Nord e diventa per Bàrnabo un evento misterioso, preludio a qualcosa di non afferrabile che avvolge ancora una volta tutta la natura circostante.

Bàrnabo avrebbe vergogna se qualcuno lo potesse vedere: neanche una donna starebbe tanto lì a pensare alla perdita di una bestia. Eppure Bàrnabo si sente inchiodato sulla sedia; in mezzo alla pianura, nella casa silenziosa, capisce di essere solo, completamente abbandonato. Perché c’è poco da dire: quella cornacchia era venuta con lui dalle montagne e di quella vita era l’unica cosa rimasta, l’ultima continuazione. A Bàrnabo viene in mente che esiste una vecchia strada, ormai piena di erbacce, che sale fino ai ghiaioni. Sopra si elevano le crode immense dove qualche volta crollano delle frane, facendo strani rumori. Ecco, le ripensa ancora, con il bianco sole del mattino, in una quiete meravigliosa. Non si capisce perché la luce della lampada si sia messa a tremolare. Bàrnabo, come una statua, sta a rivangare il passato e fuori c’è un gran cantamento di grilli che durerà tutta la notte<sup>16</sup>.

I procedimenti allegorici, esplicitati attraverso l’elemento faunistico e naturalistico, acquistano una consistenza ancora maggiore nel secondo romanzo qui analizzato, *Il segreto del Bosco Vecchio*. La storia è ambientata in un microcosmo fatato, popolato da venti ed animali parlanti. Il Bosco Vecchio è abitato poi da un gruppo di geni, custodi degli alberi, capaci di trasformarsi in uomini o animali a loro scelta e di vivere una vita uguale alla nostra. Si narra qui della faticosa iniziazione alla vita del dodicenne Benvenuto, che riceve in eredità una vasta distesa boschiva, confinante con il Bosco

---

<sup>16</sup> BUZZATI, *Bàrnabo delle montagne*, p. 58.

Vecchio. Benvenuto è obiettivo del risentimento dello zio, il perfido colonnello Sebastiano Procolo, a sua volta erede della parte di terre contenente il Bosco Vecchio. Lo zio vorrebbe uccidere il ragazzo con l'aiuto del vento Matteo per sottrargli l'altra parte del bosco, ma i suoi tentativi falliscono. Anche in questo caso il finale segna una sorta di purificazione per i personaggi negativi o semplicemente vittime dei loro errori: non solo il vento si affeziona a Benvenuto e non riesce a eliminarlo, ma persino lo stesso Sebastiano, appresa la falsa notizia della morte del nipote, si pente e muore sotto una slavina nell'eroico tentativo di salvarlo.

Si tratta, come anticipato, dell'esempio più limpido di allegoria morale della prima produzione di Buzzati, in cui gli eventi narrati trascendono l'ambientazione tutto sommato ancora realistica e in parte autobiografica di *Barnabo* per trasferirsi in uno scenario fantastico, una sorta di Eden minacciato dalla malvagità umana. Sia i geni, sia le bestie parlanti (gazze, topi, lucertole, gufi ecc.) svolgono tutti la stessa funzione: cercare di ristabilire un ordine naturale interrotto dall'uomo adulto.

Buzzati utilizza l'elemento del fantastico con una leggerezza a tratti ingenua: la partecipazione della natura e delle presenze animalesche alle vicende degli uomini, anche attraverso l'uso della voce, non appare né assurda, né stravagante, ma viene ricondotta a una normalità che intende esprimere un'istanza morale precisa. Come in *Barnabo*, ci troviamo davanti a un paesaggio che respira, si agita, si stanca e vive come un essere umano. A un certo punto del romanzo troviamo così il bosco connotato da una «inesplicabile svogliatezza»; e qui in una nota a piè di pagina abbastanza inusuale in un testo narrativo, e con una certa dose di ironia, Buzzati in modo serio spiega che «questo fenomeno, finora poco studiato, si verifica in qualsiasi bosco, campagna, forra, pascolo o palude: animali e piante manifestano una specie di vitalità quando si trovano in compagnia di bambini e le loro facoltà di espressione si moltiplicano tanto da permettere veri e propri colloqui. Basta però la presenza di un solo uomo adulto a rompere questa specie di incanto»<sup>17</sup>. L'innocenza dell'infanzia è ancora capace di mettersi in ascolto della natura in modo puro ed essere così in sintonia con le voci del bosco e in ascolto di esse. Questo viene ribadito in conclusione del romanzo nelle parole del vento Matteo, stanco e indebolito dalla corsa irrefrenabile del tempo, quando avverte Benvenuto che il

---

<sup>17</sup> BUZZATI, *Il segreto del Bosco Vecchio*, p. 80, n.1.

passaggio alla maturità lo priverà della capacità di cogliere e decifrare i messaggi provenienti dalla natura<sup>18</sup>.

«È inutile» disse il vento «devo andare sul serio. Del resto, questa forse è la notte famosa in cui tu finirai di essere bambino. Non so se qualcuno te l'ha detto. Di questa notte i più non si accorgono, non sospettano nemmeno che esista, eppure è una netta barriera che si chiude d'improvviso. Capita di solito nel sonno. Sì, può darsi che sia la tua volta. Tu domani sarai molto più forte, domani comincerà per te una nuova vita, ma non capirai più molte cose: non li capirai più, quando parlano, gli alberi, né gli uccelli, né i fiumi, né i venti<sup>19</sup>.

Non tutti gli adulti sono però sordi a tali richiami. In un'altra nota Buzzati, mentre racconta di una festa avvenuta nel bosco, chiarisce che non tutti gli uomini si rendono conto di avvenimenti come quello, rintracciabili in qualcosa di insolito presente nell'aria: «è questione di sensibilità: alcuni la posseggono di natura; altri non l'avranno mai, e passeranno impassibili, in quelle notti fortunate, lungo le tenebrose foreste, senza neppure sospettare ciò che là dentro succede»<sup>20</sup>. Appare inoltre paradossale il fatto che Sebastiano Procolo, vero protagonista del romanzo, figura ambigua e mossa spesso da intenzioni malvagie, sia ancora capace, a differenza di altri uomini e anche contro il suo volere, di ascoltare le voci del bosco, dialogare con loro e percepire i loro lamenti. Anche l'introduzione nel suo animo del sentimento del male partecipa di un certo respiro nefasto proveniente dalla natura, che proprio come l'uomo è capace di compiere il bene e il male:

Vagano sovente, per le vallate deserte, desideri funesti, di origine sconosciuta. Essi prosperano nella solitudine, infiltrandosi nel fondo del cuore: per esserne infestati basta solo talora aver contemplato a lungo le foreste nei giorni di tramontana, o aver visto nuvole a forma di cono, o essere passati per certi inesplicabili sentieri obliquanti verso nord-ovest. Così accadde al colonnello Procolo: nacque una sera in lui un'idea che andò ampliandosi a poco a poco: il desiderio che Benvenuto morisse<sup>21</sup>.

Da qui Sebastiano è capace di compiere azioni aberranti, come quella di abbandonare il

<sup>18</sup> Cfr. MELLARINI, "Tra favolismo e allegorismo", p. 112, n. 4.

<sup>19</sup> BUZZATI, *Il segreto del Bosco Vecchio*, p. 146.

<sup>20</sup> BUZZATI, *Il segreto del Bosco Vecchio*, p. 38, n. 1.

<sup>21</sup> BUZZATI, *Il segreto del Bosco Vecchio*, p. 44.

nipote nel bosco con l'intenzione di farlo morire di fame. In seguito a questo subisce un processo e una condanna da parte dell'intero bosco. L'ombra, che l'aveva fino a quel momento accompagnato e che in alcune circostanze aveva assunto proporzioni gigantesche, acquisisce anch'essa voce umana e lo abbandona al suo destino. Soltanto l'atto estremo di sacrificio per la salvezza del nipote gli fa riacquistare la sua dignità e con essa la sua ombra, chiara figura della sua coscienza di uomo.

Dunque, il procedimento allegorico si presta bene a delineare questa frattura, che porta l'individuo a compiere il male, e l'estraneità tra l'uomo e il mondo, che subentra quando avviene la distruzione dell'armonia quasi fiabesca tra l'io e la natura. Mellarini, parlando di uno dei primi racconti scritti da Buzzati, *L'uccisione del drago*<sup>22</sup>, in cui emerge la stessa incapacità per l'uomo di mettersi in consonanza con la natura, ha osservato che Buzzati ha utilizzato

modalità rappresentative non solo simboliche, ma allegoriche, se è vero – come suggerisce Benjamin – che l'allegoria si configura come strumento di una rappresentazione in cui emerge, di contro alla visione romantica fondata sull'illusione del rispecchiamento e della consonanza tra soggetto e natura, il senso di una definitiva e ineluttabile estraneità, la consapevolezza dell'esclusione dell'uomo dall'unità indistinta del mondo naturale, rispetto al quale non è più possibile stabilire alcuna forma di comunicazione e di armoniosa *correspondance*<sup>23</sup>.

In questo caso dunque l'allegoria si pone proprio come strumento privilegiato, in quanto, come ricorda Luperini «mentre il simbolo conduce il soggetto nel cuore del creato e ritesse, per via analogica, i nessi che lo riconnettono all'universale, il segno dell'allegoria è l'estraneità, la dissonanza, l'isolamento della parte rispetto al tutto»<sup>24</sup>.

A tal proposito viene ripresa dallo studioso la definizione di Goethe secondo cui «è molto diverso che il poeta *cerchi* il particolare in funzione dell'universale oppure *veda* nel particolare l'universale<sup>25</sup>. Nel primo caso si ha l'allegoria». Il secondo

<sup>22</sup> Dino BUZZATI, *L'uccisione del drago*, in *I sette messaggeri*, Milano, Mondadori, 1984, pp. 145-163, poi in *Sessanta racconti*, Milano, Mondadori, 1958-1992, pp. 67-81.

<sup>23</sup> MELLARINI, "Tra favolismo e allegorismo", p. 113.

<sup>24</sup> LUPERINI, *L'allegoria del moderno*, p. 214, citato in MELLARINI, "Tra favolismo e allegorismo", p. 113, n. 2.

<sup>25</sup> Johann Wolfgang von GOETHE, *Massime e riflessioni*, a cura di Siegfried SEIDEL, Roma, TEA, 1983, aforisma n. 279 (numerazione Hecker), citato in Romano LUPERINI, *Il dialogo e il conflitto. Per un'ermeneutica materialistica*, Roma-Bari, Laterza, 1999, p. 50. Corsivi miei.

procedimento descrive invece il procedimento del simbolismo. Luperini sottolinea come l'opposizione *vede/cerca* del testo di Goethe, che gioca anche sulla parziale omofonia dei due verbi tedeschi (*schaut/sucht*),

descrive due diverse operazioni, una legata al senso della vista, alla percezione e all'intuizione, [...] l'altra all'investigazione e alla riflessione. [...] Il simbolo si presenta come unità di apparenza e di essenza che la percezione coglie concretamente e simultaneamente; l'allegoria sconta invece la loro scissione ed esige per questo il momento dell'astrazione e successione cronologica<sup>26</sup>.

Riflettendo su tale distinzione, è evidente che l'operazione che Buzzati predilige e che trasmette al lettore posto di fronte al testo sia quella di *cercare* piuttosto che *vedere*. Dentro l'insieme di simboli e allegorie che utilizza, che vanno a comporre un pregnante universo semiotico legato a un'attesa portata avanti ossessivamente fino allo sgomento, non stupisce che l'allegoria sia maggiormente presente proprio perché meglio esprime l'*estraneità* e la *distonia* che caratterizzano l'uomo nel rapporto con la realtà<sup>27</sup>.

Tutto questo ritorna in una linea di continuità pressoché diretta nel romanzo più famoso di Buzzati, *Il deserto dei Tartari*. Qui è lo stesso autore a sottolinearne la sua valenza allegorica, paragonando la propria vita nella redazione del *Corriere della Sera* a quella della fortezza, con i suoi ritmi sempre uguali e il tempo che scorre inesorabile, con i sogni e le speranze via via sempre più atrofizzati. Buzzati spiega anche la scelta di ambientare la storia del protagonista in una fortezza militare, e non nella redazione di un giornale. Il motivo era quello di esemplificare, con una maggiore efficacia

il tema della speranza e della vita, che passa inutilmente con una maggiore evidenza perché la disciplina e le regole militari erano assai più lineari, rigide e inesorabili di quelle instaurate in una redazione giornalistica. Pensavo insomma, che in un ambiente militare, la mia storia avrebbe potuto acquistare perfino una forza di

<sup>26</sup> LUPERINI, *Il dialogo e il conflitto*, pp. 51-52.

<sup>27</sup> Cfr. LUPERINI, *Il dialogo e il conflitto*, p. 73. Riprendendo alcune intuizioni di Benjamin lo studioso aggiunge: «L'allegoria presuppone dunque questo distacco dalla natura e dalla naturalezza, "la capacità di porre continuamente l'immagine al servizio del pensiero". Le pertiene pertanto la malinconia delusa dello spleen, l'ottica della estraneizzazione. Lo sguardo dell'allegorista coglie le cose nella loro estraneità rispetto all'uomo, dunque nella loro miseria, frammentarietà, disorganicità» (LUPERINI, *L'allegoria del moderno*, p. 88).

allegoria riguardante tutti gli uomini»<sup>28</sup>.

La vicenda del romanzo è nota: si narra la parabola esistenziale di Giovanni Drogo, tenente chiamato in servizio presso una sperduta fortezza in mezzo al deserto, dove i ritmi monotoni e i gesti ripetuti tipici della vita militare sono sostanzialmente concentrati nella vigile attesa di un nemico, il popolo dei leggendari Tartari, che sembra non arrivare mai, e di cui si mette perfino in dubbio l'esistenza.

Fin dall'inizio della narrazione la vicenda è caricata di un significato universale e i luoghi possiedono un forte valore simbolico<sup>29</sup>. Risulta infatti evidente l'utilizzo dello spazio per rivelare la disposizione allegorica degli eventi narrati, con una densa e feconda intersezione tra la dimensione spaziale e quella temporale<sup>30</sup>. Il motivo della strada viene così associato facilmente a quello del tempo che passa, ma la metafora appare particolarmente ricca nella sua complessità.

Ma un certo punto, quasi istintivamente, ci si volta indietro e si vede che un cancello è stato sprangato alle spalle nostre, chiudendo la via del ritorno. Allora si sente che qualche cosa è cambiato, il sole non sembra più immobile ma si sposta rapidamente, ahimè, non si fa tempo a fissarlo che già precipita verso il confine dell'orizzonte, ci si accorge che le nubi non ristagnano più nei golfi azzurri del cielo ma fuggono accavallandosi l'una sull'altra, tanto è il loro affanno; si capisce che il tempo passa e che la strada un giorno dovrà pur finire<sup>31</sup>.

La Fortezza Bastiani viene poi associata a un tempo immobile, irrigidito nelle sue regole sempre uguali, ed è opposta alla distesa desertica, che in qualche modo si carica dell'attesa di un futuro risolutore degli eventi. Dal suo fondo arriveranno i nemici, che svolgono una funzione simile a quella dei briganti in *Barnabo*: lontani da essere una semplice personificazione del male o una proiezione dell'angoscia dell'uomo, il loro

---

<sup>28</sup> Cfr. Alberico SALA, *Introduzione* a BUZZATI, *Il deserto dei Tartari*, Milano, Oscar Mondadori, 1966, pp. 7-14, pp. 11-12. Appare in questo senso significativa una tavola dipinta da Buzzati con l'immagine del Duomo di Milano che assume l'aspetto di una Fortezza, simile a quella descritta nel suo romanzo. L'immagine è visibile sul web all'indirizzo <<http://www.sudmilano.org/files/images/buzzati-duomo-di-milano-1952.jpg>> (21.01.2014).

<sup>29</sup> Cfr. Pietro BIAGGI, *Buzzati. I luoghi del mistero*, Padova, Edizioni Messaggero, 2001, p. 25.

<sup>30</sup> Daniele Zangirolami osserva che «nel *Deserto dei Tartari* le coordinate spaziali si caricano di significati allegorici e come un gioco di scatole cinesi il lettore allarga sempre più lo sguardo quasi confondendo lo spazio e il tempo» (Daniele ZANGIROLAMI, «Macchia nera e parola d'ordine nel tempo del *Deserto*», «Studi Buzzatiani», 15 (2010), pp. 59-76, p. 61).

<sup>31</sup> BUZZATI, *Il deserto dei Tartari*, p. 67.

arrivo coincide con una revisione radicale della vita del protagonista, chiamato a svolgere, negli ultimi attimi concessi, la battaglia che può dare senso all'intera sua esistenza.

Fermando la nostra attenzione sull'organizzazione dello spazio in questi tre romanzi si è in grado di precisare ulteriormente l'importanza della dimensione allegorica nella produzione buzzatiana. Riprendendo celebri intuizioni di Greimas e di Jurij Lotman, Marie-Hélène Caspar ha mostrato come il percorso spazio-temporale dei personaggi, con lo spazio e il tempo intimamente legati l'uno all'altro, sia in realtà un itinerario spirituale ed esistenziale; seguendo i movimenti dei protagonisti e in particolare la ricorrenza nelle loro azioni dello schema ascesa/discesa si può supporre dunque un altro viaggio, di tipo simbolico e metafisico<sup>32</sup>. In particolare, parlando di ascesa, non si può non riconoscere con la Caspar quella che viene chiamata "ossessione della montagna" da parte di Buzzati. Presente nel caso del primo romanzo, fin dal titolo, è qualcosa che anche per ragioni autobiografiche, come già osservato, risulta essere inciso profondamente nella poetica dello scrittore. Si tratta di uno spazio, che funge dunque non soltanto da scenario suggestivo in cui la storia si colloca; la stessa parabola esistenziale dei protagonisti si pone come un'arrampicata, nella quale, con accenti a volte surreali, si prelude sempre a qualcosa di vagamente metafisico<sup>33</sup>.

Metro per metro, erano così arrivati all'ultima cresta, tutta di rocce crollanti, battuta da un vento eterno. Aspettavano per lunghi minuti sotto al sole, sui piccoli piazzoletti ghiaiosi, sopra invisibili abissi, per udire se ci fosse qualche voce, per vedere qualche segno di uomo. Ma niente. [...] Il vento, solo il vento fischiava tra gli scheggioni di pietra.

Eccoli poco dopo in vetta. Bel gusto, tanta fatica per non trovare la più piccola traccia dei nemici. Ma Bàrnabo e Bertòn si erano sentiti contenti; intanto lassù nessuno li avrebbe potuti toccare. San Nicola, i compagni, tutto era lontanissimo.

Nel fondo si vedeva appena il piccolo tetto del posto di guardia, che non c'era da crederci nemmeno<sup>34</sup>.

La montagna viene posta continuamente in primo piano come dimensione spaziale che

---

<sup>32</sup> Marie-Hélène CASPAR, "L'organizzazione spaziale nei romanzi di Dino Buzzati", in Alvisse FONTANELLA (a cura di), *Dino Buzzati*, Firenze, Olschki, 1982, pp. 121-138, p. 122.

<sup>33</sup> Cfr. Patrizia DALLA ROSA, *Dove qualcosa sfugge: lingue e luoghi di Buzzati*, Pisa-Roma, Istituti editoriali e poligrafici internazionali, 2004, p. 37.

<sup>34</sup> BUZZATI, *Bàrnabo delle montagne*, pp. 39-40.

ha valore in se stessa, al di là delle corrispondenze simboliche che si possono di volta in volta individuare, punto di snodo e costante riferimento degli avvenimenti narrati, in contrapposizione alla piattezza della vita in pianura<sup>35</sup>.

In modo assai significativo anche alla fine del *Segreto del Bosco Vecchio* assistiamo alla caparbia scalata del monte da parte di Benvenuto che costituisce un momento di autentica ascesi, in cui il passato cede il posto al presente così come la vita sfuma nella morte (in questo caso del vento Matteo, dopo quella appena precedente dello zio del ragazzo) con serena accettazione.

Raspendo sulla gelida rupe, che offriva in verità molte rughe buone per afferrarsi, il ragazzo salì oltre le cime degli alberi, si innalzò rapidamente per la parete. Alla fine si trovò su di un aereo terrazzino con sopra soltanto cielo.

Egli vide sotto di sé il Bosco Vecchio che emanava magiche ombre, vide la luna tramontare e una striscia dorata comparire nel cielo d'oriente. Tutto era straordinariamente tranquillo. Di vivo, nell'intero mondo, così almeno pareva, non c'erano che Benvenuto, diritto sulla cima del Corno, e Matteo, intento a morire<sup>36</sup>.

L'arrampicata coincide dunque, come già visto, con il passaggio di Benvenuto all'età adulta, che, pur segnando la fine della capacità di comprendere le parole degli animali, degli alberi e dei venti, significa per il giovane l'inizio di una nuova vita.

Anche nel *Deserto dei Tartari* la salita iniziale verso la Fortezza da parte di Giovanni Drogo può essere individuata come un'ascesa, di contro alla discesa in città, che appare nel romanzo il suo rovescio negativo<sup>37</sup>.

Le cime dei monti costituiscono anche in questo romanzo qualcosa di attrattivo e assieme ostile, comunque evocatore di mistero. Come quando Giovanni Drogo sente nell'aria un misterioso suono simile a un canto e disorientato si guarda intorno per cercare di capire l'origine di questa voce, fino a comprendere che si tratta di una cascata scrosciante proveniente da alcune rupi vicine.

<sup>35</sup> Cfr. MELLARINI, "Tra favolismo e allegorismo", p. 108; DALLA ROSA, *Dove qualcosa sfugge*, p. 37.

<sup>36</sup> BUZZATI, *Il segreto del Bosco Vecchio*, p. 148.

<sup>37</sup> Giorgio Barberi Squarotti parla di "ascesa laica", che «non ha più ragione e motivazione in sé, non altro premio che se stessa, e qui è l'aspetto un poco maniacale che di pagina in pagina assume, quasi un delirio che fa interrogare continuamente l'orizzonte vuoto e nutre speranze assurde di fronte all'anche minimo segnale che qualcosa, nel deserto dei Tartari, si muova» (Giorgio BARBERI SQUAROTTI, "La fortezza e la forma: «il Deserto dei Tartari»", in FONTANELLA (a cura di), *Dino Buzzati*, pp. 139-156, p. 145).

Il vento che faceva oscillare il lunghissimo getto, il misterioso gioco degli echi, il diverso suono delle pietre percosse ne facevano una voce umana, la quale parlava parlava: parole della nostra vita, che si era sempre a un filo dal capire e invece mai. Non era dunque il soldato che canterellava, non un uomo sensibile al freddo, alle punizioni e all'amore, ma la montagna ostile. Che triste sbaglio, pensò Drogo, forse tutto è così, crediamo che attorno ci siano creature simili a noi e invece non c'è che gelo, pietre che parlano una lingua straniera, stiamo per salutare l'amico ma il braccio ricade inerte, il sorriso si spegne, perché ci accorgiamo di essere completamente soli<sup>38</sup>.

Luogo di rivelazione per eccellenza all'interno della tradizione biblica (si pensi per citare i due passi più celebri, al monte Sion di Es 19-20, dove Mosé riceve da Dio i dieci comandamenti, e al monte Tabor, descritto da Mt 17,1-8 e paralleli, scenario della trasfigurazione di Gesù), la montagna si conferma misteriosa possibilità di svelamento di un senso che rimane appena accennato ed evanescente nei suoi contorni.

È possibile inoltre instaurare un nesso profondo tra il cronotopo della montagna e quello del deserto anzitutto nel legame, espresso con forza dallo stesso Buzzati in un'intervista, tra l'attesa e l'elemento desertico. «Per me i paesaggi del deserto sono la cosa più bella del mondo. Più ancora delle montagne, almeno come potenza spirituale [...] Secondo me quello che soprattutto fa impressione nel deserto è il senso dell'attesa. Uno ha la sensazione che debba succedere qualche cosa, da un momento all'altro. Proprio lì, scaturito dalle cose che si vedono»<sup>39</sup>.

Appare difficile non riconoscere anche qui la presenza del precedente biblico, in cui lo spazio desertico assume i contorni del luogo della fatica e della prova del popolo ebraico (Es 3,17; Os 2,16), luogo di maledizione (Is 30,6; 34,10) ma anche dell'incontro con la rivelazione di YHWH (Es 3,1). Anche nel Nuovo Testamento il deserto mantiene questa forte connotazione metafisica, in quanto diventa il posto in cui Gesù viene messo a prova dal diavolo (Mt 4,1), ma anche in cui lo stesso Cristo sceglie di ritirarsi a pregare (Mt 14,13). Nel *Deserto dei Tartari* una vita segnata dall'abitudine e dalla ripetizione di regole non derogabili acquista il suo senso proprio dallo sguardo gettato su questo immenso spazio immenso e desolante. L'allusività e la simbolicità del deserto affiorano in ogni pagina del romanzo, in contrasto con una trama tenue in cui nulla sembra

<sup>38</sup> BUZZATI, *Il deserto dei Tartari*, p. 96.

<sup>39</sup> Dino BUZZATI, *Dino Buzzati: un autoritratto. Dialoghi con Yves Panafieu*, Milano, Mondadori, 1973, p. 48.

accadere e dove tutto sembra sospeso in un'atmosfera quasi assurda. La distesa desertica assume così dei connotati molto simili a quelli della montagna, a tal punto che i due cronotopi possono essere avvicinati fino quasi alla perfetta coincidenza<sup>40</sup>.

La verticalità della montagna ha pertanto una proiezione orizzontale a essa perpendicolare nell'infinita distesa desertica. Entrambi sono spazi di confine, luoghi che delimitano l'opposizione tra la vita banale della quotidianità e quella avventurosa dell'altrove, soglia tra il noto e l'ignoto, spazio liminare in cui può avvenire l'imprevisto capace di restituire senso alla vita intera: su questa linea si pone come momento decisivo della vita di Sebastiano Procolo e di Giovanni Drogo l'incontro con la morte, la cui presenza è spesso presagita dall'emergere di un silenzio greve e compatto che non tutti sono in grado di percepire<sup>41</sup>. La morte costituisce l'evento veramente risolutore e conclusivo, di fronte al quale tutto il passato può acquistare finalmente il suo senso. Eppure tutte le azioni umane, dall'età della coscienza fino ai momenti estremi, avvengono nel segno di un'inquietudine che conduce alla sospensione e allo straniamento<sup>42</sup>.

Questo tratto, del quale l'allegorismo buzzatiano è intriso, ne fonda pure la sua

---

<sup>40</sup> «Entrambi, nella visione buzzatiana, sono distantissimi dal “qui”, dalla città, dal “giù”, dal quotidiano. Crode e pareti si innalzano abissalmente lontane, i deserti evocano paesi remotissimi [...] Nel *Deserto dei Tartari* di Buzzati c'è un deserto di montagna e deserti montagnosi e montagne-paesaggio pietrificato fanno da sfondo a molti suoi quadri» (DALLA ROSA, *Dove qualcosa sfugge*, pp. 88-89). Si veda ad esempio l'ultima tavola del *Poema a fumetti*, opera di Buzzati nella quale ricompaiono in maniera ancora più forte e significativa i temi portanti del suo romanzo principale e delle sue narrazioni brevi, e in cui l'autore associa con efficacia la parola scritta all'arte figurativa: cfr. Dino BUZZATI, *Poema a fumetti*, Milano, Mondadori, 1969 (poi Oscar Mondadori, 1997; 2009). Qui vengono raffigurate, sopra una distesa desertica, delle nubi. Queste ultime, come ha notato Bruno Mellarini, possiedono una forma che richiama in modo inequivocabile i profili e le sagome delle montagne, le quali sono evocate, oltre che sul piano figurativo, anche a livello verbale, come dimostra il sostantivo specificante – *dell'eternità* – in cui è possibile intravedere un'allusione allo spazio alpino considerato in quanto luogo simbolico dell'immutabilità e della sospensione temporale» (Bruno MELLARINI, “Il suo amore si chiama Eura”: Buzzati e le figure del mito”, «Studi Buzzatiani», 11 (2006), pp. 87-106, p. 104.

<sup>41</sup> Cfr. BUZZATI, *Il segreto del Bosco Vecchio*, p. 149; *Il deserto dei Tartari*, p. 26.

<sup>42</sup> Roberta Mori parla di un “altrove straniato”, a tal punto che «lo straniamento spazio-temporale può considerarsi la cifra più autentica della rappresentazione buzzatiana; paesaggio indefinibile e astratto, *Il deserto dei Tartari* è il luogo di una moderna allegoria che traduce il presente in un linguaggio strettamente personale, ma straordinariamente eloquente» (Roberta MORI, *La rappresentazione dell'«altrove» nel romanzo italiano del Novecento*, Pisa, ETS, 2008, p. 73). Silvia Zangrandi aggiunge che «a Buzzati non interessa descrivere un particolare individuo, una personalità precisa, uno spazio e un tempo ben definiti e circoscritti, ma dar vita ad atmosfere sospese in cui cose, persone, animali diventano simboli e la narrazione allegoria» (Silvia ZANGRANDI, “Una certa residua consistenza. I fantasmi buzzatiani e la tradizione fantastica italiana del Novecento”, «Studi buzzatiani», 12 (2007), pp. 11-34, p. 12.

profonda modernità. Fin dalle sue prime applicazioni sui passi della Bibbia, il procedimento allegorico intendeva cercare il senso nascosto di un testo con l'ausilio di una chiave interpretativa ricavata dal di fuori di esso<sup>43</sup>. Tutto questo esponeva gli interpreti ai pericoli di un'allegorizzazione arbitraria, che già Sant'Agostino denunciava<sup>44</sup>. In tempi più recenti si è mostrato però il carattere paradossale dell'allegoria: da una parte se ne sottolinea l'aspetto di libertà per cui l'attribuzione del significato non si deduce dall'oggetto in sé, ma da qualcosa di extratestuale; questa libertà però non può del tutto esulare dalla struttura del testo e dal senso della lettera, con cui si deve mantenere una relazione forte<sup>45</sup>. Il rapporto tra testo e allegoria assume dunque tratti dialettici, che nei romanzi qui analizzati trovano una declinazione particolarmente efficace. Elio Bartolini ha evidenziato come quanto Buzzati descrive «non si deduce dalla realtà in funzione di una serie di rapporti, naturali o convenzionali, che permetterebbero, una volta conosciuta la chiave, la sostituzione automatica di parole persone e situazioni romanzesche con parole persone e situazioni autentiche»<sup>46</sup>. Non si tratta semplicisticamente di sostituire ai Tartari la morte, alla Fortezza la vita ripetitiva e borghese senza slancio e coraggio, al deserto l'Utopia e così comprendere il significato del romanzo. I Tartari e altri elementi narrativi presenti in Buzzati non sono troppi, non richiedono traslate interpretazioni, ma vanno invece presi assolutamente: «non allegorie della realtà, il rappresentarla in un modo per farla capire in un altro, ma rappresentarla in un modo per farla capire in quel modo»<sup>47</sup>.

Si tratta dunque di una particolare disposizione allegorica degli eventi narrati che non rimanda a un concetto preciso, ma a qualcosa di più generale legato a un'intuizione

---

<sup>43</sup> Cfr. Werner G. JEANROND, *L'ermeneutica teologica. Sviluppo e significato*, Brescia, Queriniana, 1994, p. 28.

<sup>44</sup> Cfr. in particolare Sant'Agostino, *De Civitate Dei* (Corpus Christianorum, Series latina 47-48), Tournhout, Brepols, 1955, XVI 2 e *De Doctrina christiana* (Corpus Christianorum, Series latina 32), Tournhout, Brepols, 1962, I 36, 41-37, 41. Jeanrond osserva che «essendo stato bene istruito nella retorica classica, egli [Agostino] ebbe sufficiente sensibilità semiotica da rendersi rapidamente conto di quali distorsioni potesse produrre una lettura allegorica dei testi biblici sospesa nel vuoto» (JEANROND, *L'ermeneutica teologica*, p. 41).

<sup>45</sup> Cfr. LUPERINI, *L'allegoria del moderno*, p. 53.

<sup>46</sup> Elio BARTOLINI, «Dino Buzzati e la nuova letteratura allegorica», «Il Mulino» 44, 4.6 (giugno 1955), pp. 520-534, p. 525.

<sup>47</sup> BARTOLINI, «Dino Buzzati e la nuova letteratura allegorica», p. 525.

del mondo non altrimenti precisata<sup>48</sup>. La mancanza di un universale capace di essere esaustivo del senso delle cose fa sì che l'allegoria si muova più per illuminazioni momentanee e sprazzi di luce che generano la nostalgia di un desiderio e la timida speranza di un evento risolutore della propria attesa. Eppure risiede proprio qui la modernità dell'allegoria buzzatiana. Come bene ha spiegato Michail Bachtin<sup>49</sup> il processo allegorico dell'epoca moderna, a differenza di quello classico o medievale, focalizzato sul processo di metamorfosi, esprime la sospensione di tutti i sensi consueti o normali attraverso le figure dell'estraneità o dell'incomprensione<sup>50</sup>. Con questi procedimenti l'immagine dell'uomo viene ad assumere una totale allegoricità. «L'uomo si trova in uno stato di allegoria»<sup>51</sup>. Da qui segue per Bachtin anche l'enorme significato morale del processo allegorico che ha tra i suoi compiti fondamentali lo smascheramento della falsa e cattiva convenzionalità di tutti i rapporti umani della società.

Con alcune varianti è possibile attestare dinamiche simili anche nelle opere di Buzzati. La presenza di paesaggi straniati e surreali non è in contraddizione con il fatto che l'autore accompagni spesso il lettore verso un'istanza etica, più o meno celata, dentro gli eventi narrati: il più delle volte, come si può mostrare soprattutto nella produzione di narrativa breve dell'autore, si tende proprio a mettere in discussione i codici di comportamento fondati sul rispetto borghese e a denunciare l'assoluta mancanza di prospettiva tipica degli uomini del suo tempo. Giovanna Ioli ha inoltre avvicinato l'allegorismo buzzatiano a quello dantesco, rintracciando in particolare nel motivo narrativo del viaggio dinamiche molto simili a quelle della *Commedia*. Utilizzando le espressioni dantesche circa la lettura allegorica contenute nel secondo

---

<sup>48</sup> Cfr. Gino BACCHETTI, "Le atmosfere di Buzzati", «La fiera letteraria», (2 novembre 1952), citato in Antonia ARSLAN, *Invito alla lettura di Buzzati*, Milano, Mursia, 1974, p. 137.

<sup>49</sup> Cfr. Michail BACHTIN, *Estetica e romanzo*, pp. 306-312, citato in LUPERINI, *Il dialogo e il conflitto*, p. 72.

<sup>50</sup> Bachtin svolge le sue riflessioni incentrando la sua attenzione sulle figure del furfante, del buffone e dello sciocco, che eserciteranno un'influenza fondamentale per lo sviluppo del romanzo europeo. Luperini, citando Jauss, ribadisce che «l'allegoria moderna "non ha il suo orizzonte, istituente senso, né nella rappresentazione medievale dell'ordine invisibile e della presenza di Dio nelle cose, né nella rappresentazione romantica dell'armonia latente, rivelata dall'arte, tra interno ed esterno, spirito umano e natura onnicomprensente"» (LUPERINI, *L'allegoria del moderno*, p. 295). Cfr. anche Hans Robert JAUSS, *Estetica della ricezione*, Napoli, Guida, 1988, p. 127.

<sup>51</sup> BACHTIN, *Estetica e romanzo*, p. 308.

libro del *Convivio*<sup>52</sup> e in parte distanziandosi da tale spiegazione, la Ioli osserva come il lettore di Buzzati «dev'essere in grado di vedere il significato morale che si nasconde sotto il velo dei racconti “strani”, misteriosi, allegorici. Il senso “che si nasconde sotto il manto” delle favole di Buzzati non è solo una “veritade ascosa sotto bella menzogna”, perché le storie dell'autore non sono che l'altra faccia della sua realtà»<sup>53</sup>.

Questo ci permette di affermare che la tensione di Buzzati è rivolta sì verso una più alta allegoria, ma ciò non viene espresso artificiosamente riducendo semplicemente la diegesi a pretesto per esprimere altro. La mancanza di una risposta definitiva, capace con la sua presenza di dare un senso preciso alle vicende narrate, volge pure il procedimento allegorico verso un'ambiguità di fondo che non intende però mettere in dubbio la realtà, ma lascia sospesi, specie nel *Deserto*, in un'attesa vertiginosa. I suoi primi romanzi riflettono un viaggio reale compiuto dallo scrittore nella sua irripetibile singolarità, viaggio che contemporaneamente si carica di un senso generale di liberazione dalla colpa e possibilità di un rinnovamento interiore<sup>54</sup>. In tutto questo, come bene esprime il titolo del volume di Patrizia Dalla Rosa dedicato ai luoghi di Buzzati, nella sua scrittura c'è sempre “qualcosa che sfugge”: mai si riesce a gestire nei confini di letture univoche gli spazi e le vicende narrative da lui disegnati. Eppure si comprende che la complessità e le contraddizioni dei protagonisti dei romanzi di Buzzati, insieme a quelle della realtà in cui si muovono, hanno qualcosa che ci riguarda intimamente. La loro sospensione, il loro straniamento, il loro sguardo teso all'ignoto, che sia l'altrove del deserto o il lassù della montagna, è qualcosa in cui uno si identifica in profondità. Anche in un universo sotto il segno del surreale, del fantastico e a tratti dell'assurdo, tutto

---

<sup>52</sup> Dante, *Convivio*, a cura di Cesare VASOLI e Domenico DE ROBERTIS, Milano-Napoli, Ricciardi, 1988, II, I, 3: «L'uno si chiama litterale, [e questo è quello che non si stende più oltre che la lettera de le parole fittizie, sì come sono le favole de li poeti. L'altro si chiama allegorico,] e questo è quello che si nasconde sotto 'l manto di queste favole, ed è una veritade ascosa sotto bella menzogna: sì come quando dice Ovidio che Orfeo facea con la cetera mansuete le fiere, e li arbori e le pietre a sè muovere; che vuol dire che lo savio uomo con lo strumento de la sua voce fa[r]jia mansuescere e umiliare li crudeli cuori, e fa[r]jia muovere a la sua volontade coloro che non hanno vita di scienza e d'arte: e coloro che non hanno vita ragionevole alcuna sono quasi come pietre».

<sup>53</sup> IOLI, *Dino Buzzati*, p. 29.

<sup>54</sup> IOLI, *Dino Buzzati*, p. 29. «Possiamo dire che nel fiabesco, nel gotico, nell'immaginario irreal e surreale di Buzzati è da riconoscere una venatura metafisica: se il reale del tempo è illusione e menzogna, la verità sta altrove, e cercarla con pazienza e coraggio è la vera moralità degli uomini. La metafisica è un'etica» (Geno PAMPALONI, “Modelli ed esperienze della prosa contemporanea”, in Emilio CECCHI e Natalino SAPEGNO (a cura di), *Storia della Letteratura Italiana, Il Novecento*, Milano, Garzanti, 1987, pp. 433-712, p. 442.

concorre all'affermazione della realtà e all'intuizione di qualcosa che va oltre l'esperienza sensibile: e l'arrivo del "nemico" dai contorni confusi ma irresistibilmente attrattivi continua inesorabile a riempire l'attesa di Barnàbo, di Sebastiano Procolo, di Giovanni Drogo e anche quella del lettore.

### Riferimenti bibliografici

(Sant') Agostino, *De Civitate Dei* (Corpus Christianorum, Series latina 47-48), Brepols, Tournhout, 1955.

(Sant') Agostino, *De Doctrina christiana* (Corpus Christianorum, Series latina 32), Brepols, Tournhout, 1962.

ARSLAN, Antonia, *Invito alla lettura di Buzzati*, Milano, Mursia, 1974.

BACCHETTI, Gino, "Le atmosfere di Buzzati", «La fiera letteraria», (2 novembre 1952).

BACHTIN, Michail, *Estetica e romanzo*, Torino, Einaudi, 1979.

BARBERI SQUAROTTI, Giorgio, "La fortezza e la forma: «il Deserto dei Tartari»", in FONTANELLA, Alvise (a cura di), *Dino Buzzati*, Firenze, Olschki, 1982, pp. 139-156.

BARTOLINI, Elio, "Dino Buzzati e la nuova letteratura allegorica", «Il Mulino» 44, 4.6 (giugno 1955), pp. 520-534.

BERTACCHINI, Renato, "Il favoloso Buzzati", «Letterature moderne», 10.3 (maggio-giugno 1960), pp. 322-328.

BIAGGI, Pietro, *Buzzati. I luoghi del mistero*, Padova, Edizioni Messaggero, 2001.

BIONDI, Alvaro, *Il tempo e l'evento: Dino Buzzati e l'Italia magica*, Roma, Bulzoni, 2010.

BUZZATI, Dino, *Barnàbo delle montagne*, Milano-Roma, Treves-Treccani-Tumminelli, 1933 (poi Milano, Garzanti, 1949; Oscar Mondadori, 1994).

BUZZATI, Dino, *Il segreto del Bosco Vecchio*, Milano-Roma, Treves-Treccani-Tumminelli, 1935 (poi Milano, Garzanti, 1957; Oscar Mondadori, 1993).

BUZZATI, Dino, *Il deserto dei tartari*, Milano-Roma, Rizzoli, 1940 (poi Milano, Mondadori, 1945; Oscar Mondadori, 1966).

BUZZATI, Dino, *I sette messaggeri*, Milano, Mondadori, 1942 (poi Milano, Mondadori,

- 1984).
- BUZZATI, Dino, *Sessanta racconti*, Milano, Mondadori, 1958.
- BUZZATI, Dino, *Poema a fumetti*, Milano, Mondadori, 1969 (poi Oscar Mondadori, 1997; 2009).
- BUZZATI, Dino, *Dino Buzzati: un autoritratto. Dialoghi con Yves Panafieu*, Milano, Mondadori, 1973.
- CASPAR, Marie-Hélène, “L’organizzazione spaziale nei romanzi di Dino Buzzati”, in FONTANELLA, Alvise (a cura di), *Dino Buzzati*, Firenze, Olschki, 1982, pp. 121-138.
- CARNAZZI, Giulio, *Introduzione a Dino BUZZATI, Opere scelte*, I Meridiani, Milano Mondadori, 1998, pp. IX-L.
- CIRILLO, Silvana, *Il modello e le mode di Buzzati*, Napoli, Arte tipografica editrice, 1974.
- DALLA ROSA, Patrizia, *Dove qualcosa sfugge: lingue e luoghi di Buzzati*, Pisa-Roma, Istituti editoriali e poligrafici internazionali, 2004.
- Dante, *Convivio*, a cura di Cesare VASOLI e Domenico DE ROBERTIS, Milano-Napoli, Ricciardi, 1988.
- GOETHE, Johann Wolfgang, *Massime e riflessioni*, a cura di Siegfried SEIDEL, Roma, TEA, 1983.
- IOLI, Giovanna, *Dino Buzzati*, Milano, Mursia, 1988.
- JAUSS, Hans Robert, *Estetica della ricezione*, Napoli, Guida, 1988.
- JEANROND, Werner G., *L’ermeneutica teologica. Sviluppo e significato*, Brescia, Queriniana, 1994.
- LAZZARIN, Stefano, “Modelli e struttura del racconto catastrofico-apocalittico in Buzzati”, «Italianistica», 35 (2006), pp. 105-124.
- LUPERINI, Romano, *L’allegoria del moderno*, Roma, Editori Riuniti, 1990.
- LUPERINI, Romano, *Il dialogo e il conflitto. Per un’ermeneutica materialistica*, Roma-Bari, Laterza, 1999.
- MELLARINI, Bruno, “Tra favolismo e allegorismo. Ricerca e perdita del mito in due racconti buzzatiani degli anni Quaranta”, «Studi buzzatiani», 14 (2009), pp. 101-135.
- MELLARINI, Bruno, “‘Il suo amore si chiama Eura’: Buzzati e le figure del mito”, «Studi Buzzatiani», 11 (2006), pp. 87-106.
- MORI, Roberta, *La rappresentazione dell’«altrove» nel romanzo italiano del Novecento*,

Pisa, ETS, 2008.

PAMPALONI, Geno, “Modelli ed esperienze della prosa contemporanea”, in CECCHI, Emilio, SAPEGNO, Natalino (a cura di), *Storia della letteratura italiana, Il Novecento\*\**, Milano, Garzanti, 1987, pp. 433-712.

PULLINI, Giorgio, *Il romanzo italiano del dopoguerra*, Padova, Marsilio, 1965.

SALA, Alberico, *Introduzione a Dino BUZZATI, Il deserto dei Tartari*, Milano, Oscar Mondadori, 1966, pp. 7-14.

ZANGIROLAMI, Daniele, “Macchia nera e parola d’ordine nel tempo del *Deserto*”, «Studi Buzzatiani», 15 (2010), pp. 59-76.

ZANGRANDI, Silvia, “Una certa residua consistenza. I fantasmi buzzatiani e la tradizione fantastica italiana del Novecento”, «Studi buzzatiani», 12 (2007), pp. 11-34.

*Mauro Badas*

*Università di Cagliari (Italy)*

[maurobadas@unica.it](mailto:maurobadas@unica.it)