

Presenze fantasmagoriche in un trittico di Buzzati

di Rossella Palmieri*

Phantasmagoric Presences in Buzzati's Works

After examining the categories of the phantasmagoric, the phantasmatic and the fantastic, this article investigates the “phantasmagoric presences” in some of Buzzati’s works, meaning ‘visions’ that lead to an unprecedented cognitive experience. We will try to demonstrate how the use of phantasmagoria – to be read also in the rhetorical and argumentative dimension – is a figure of compensation for reality; a ‘real’, it must be said, that confuses and leaves bewildered, rich as it is in landslides, dark caves and nonsense. If the reason can only partially explain, the phantasmagoria tries to soothe.

Keywords: phantasmagoric, rhetoric, kaleidoscope, anthropomorphism, optical illusion.

Tu domani sarai molto più forte [...] ma non capirai più molte cose: non li capirai più, quando parlano, gli alberi, né gli uccelli, né i fiumi, né i venti.

Il segreto del Bosco Vecchio

Nella letteratura italiana del secondo Novecento si assiste al crollo delle coerenze narrative e alla dissoluzione dei canoni sotto la spinta propulsiva della musica, del cinema e dell’arte: il lettore, gioco-forza, muta le sue percezioni e si approccia diversamente al testo letterario che da questo momento in poi chiama sempre più spesso in causa la dimensione visiva. Tale cambiamento comporta una «percezione simultanea e multiprospettica» (Puppa 2017: 25) che presupponendo una fusione

di diversi stili fa approdare il lettore a una inedita esperienza conoscitiva. Il mutato angolo visuale ci consente di entrare negli smerigliati mondi del fantastico, del fantasmatico e del fantasmagorico che in ambito strettamente letterario hanno avuto nel Novecento caratteri molto magmatici; non abbastanza, tuttavia, da non consentire di individuarne aspetti precipui per ciascuno e confini sufficientemente solcati.

Quando Todorov agli inizi degli anni Settanta con le sue riflessioni sulla letteratura fantastica intese mettere un punto fermo sulle questioni di genere che si affrontavano da lungo tempo, il dibattito in Italia era stato, in effetti, piuttosto debole nonostante non fossero mancati né esempi narrativi veri e propri, né momenti teorici. Nel 1946 Gianfranco Contini scrisse *Italie magique* e non a caso pubblicò il suo studio in francese perché aveva chiaro il proposito di tentare una strada che potesse smarcare una certa produzione italiana dall'egemonia culturale del Surrealismo e isolare il carattere del 'magico'. L'antologia che ne venne con il tempo – e con l'aggiornamento che se ne fece in italiano alla fine degli anni Ottanta – portò alla luce anche il sostrato del fantasmatico di quella rassegna che contemplava nomi come Palazzeschi, Lisi e soprattutto Zavattini: alcuni scritti di quest'ultimo possono essere considerati il preludio estetico al suo lavoro di sceneggiatore per il cinema di De Sica in cui l'elemento del fantasmatico sarà più evidente. Ne costituisce una riprova il romanzo *Totò il buono* del 1943 da cui il regista ciociaro trarrà *Miracolo a Milano*, oltretutto con la sceneggiatura dello stesso Zavattini.

Questi intrecci fra testimonianza letteraria e immagine sono alla base di quel connubio consolidato sin dalla «lanterna magica» di cui scriveva Proust nella *Recherche*: «avevano escogitato, per distrarmi [...] di regalarmi una lanterna magica che [...] al modo dei primi architetti e maestri vetrai dell'età gotica, sostituiva all'opacità delle pareti impalpabili iridescenze, soprannaturali apparizioni multicolori, dov'erano dipinte leggende come in una vetrata vacillante e momentanea» (Proust 1985: 389). Tale icastica descrizione non rappresenta il solo riferimento letterario a questa macchina del fantasmatico in direzione fantasmagorica: si pensi a Goethe, Dickens, Tolstoj, Flaubert, Musil ed Eliot che avevano individuato il presupposto fantasmagorico delle immagini in movimento poi sviluppato dal cinema nella sua fase più evoluta. Ancora una volta l'italiano Zavattini ne rappresenta un esempio con i suoi lavori letterari pensati per il cinema.

In tale prospettiva ci rafforza anche la posizione di Baudelaire espressa nella *Morale del giocattolo*: «è una specie di giocattolo che da un po' di tempo tende a moltiplicarsi [...]. Mi riferisco al giocattolo scientifico

[...] può divertire a lungo e sviluppare nel cervello del bambino il gusto per gli effetti meravigliosi e sorprendenti. Lo stereoscopio [...] appartiene a questo genere. Il fenachitiscopio, più vecchio, è meno conosciuto» (Baudelaire 1989: 22). Il «fenachitiscopio» di cui scrisse il poeta francese veniva chiamato anche ‘fantasmascopio’, e non a caso, giacché le immagini che riproduceva sembravano tante piccole ombre. In che modo entri in questa prospettiva Buzzati – in generale ma anche, nello specifico, nel ‘trittico’ che andremo a esaminare – è presto detto: lo scrittore sentì forte l’esigenza di mediare la produzione scritta ricorrendo a strumenti ottici. Bene sintetizza questa propensione la Polcini quando sostiene che Buzzati, nel citare «un’immagine nel suo complesso, e non un solo elemento, ne isola la parte significativa e la semplifica stilizzando» (Polcini 2014: 44). La ‘fedeltà’ è tale che le immagini desunte attestano il modo di lavorare dello scrittore mediante l’episcopio.

La stilizzazione dell’immagine che viene dal filtro ottico, pertanto, serve all’autore per ottenere quella visione fantasmatica e fantasmagorica tipica di molti suoi dipinti degli anni Sessanta e che si era intravista già in alcune illustrazioni e nella maniera di rendere il ‘segno verbale’ delle opere della sua primissima produzione.

Se facciamo solo brevemente un passo indietro, ci rendiamo conto che anche Pirandello aveva accordato largo spazio alle visioni ingannevoli, magiche e fluttuanti, da lui però declinate a mo’ di preludio di una più profonda consapevolezza: si pensi, una fra tutte, all’immagine fortemente emblematica e smerigliata dello specchio (Spizzo 1984) e al fatto che aveva assecondato il mutato clima, mai disgiunto da una esigenza interiore, di dare, cioè, cittadinanza ‘fantasmagorica’ ai suoi personaggi. Basti pensare, a tale proposito, alla resa scenica dei *Sei personaggi in cerca d’autore* a opera di Pitoëff nel 1923 e a quella di Reinhardt nel 1924: i corpi degli attori iniziano a perdere la loro consistenza e fluttuano a mo’ di presenza fantasmatica. Questi esempi mostrano senz’altro quanto sia stretto lo spettro semantico che lega i tre termini (fantastico, fantasmatico e fantasmagorico): gli autori, cioè, tendono a ‘lavorare’ il testo il letterario sulle apparenze che derivano da approvvigionamenti artistici ammiccando chiaramente ai campi visivi, ottici e cinematografici. A questi aspetti tangibili si lega, inoltre, una dimensione più profonda e ontologica ben sintetizzata da Fellini – che di Buzzati fu amico – secondo cui «la produzione artistica non sarebbe altro che l’attività onirica dell’umanità; il pittore, il poeta, il romanziere e anche il regista, risponderebbero a questa funzione, di elaborare, organizzare col proprio talento i contenuti dell’inconscio collettivo» (Fellini 1983: 159-160).

Sulla base di quanto precisato, non è possibile fare una *reductio ad unum* della fantasmagoria (Milner 1982) nell'ambito prettamente italiano, per quanto si possano fare entrare in essa diverse esperienze che presentano alcune contiguità con il fantastico (Bonifazi 1982; Lazzarin 2008) che vanno da Savinio a Buzzati, da Landolfi a Calvino arrivando a Celati. Si rende pertanto imprescindibile, per questa analisi su un ‘trittico’ di Buzzati, il punto di vista di Caillois secondo cui se «l’arte fantastica [...] mette in gioco quella fertilità dell’ambiguo» (Caillois 1965: 165) la fantasmagoria, da par suo, presuppone «l’apertura di uno spazio interiore, di “un’altra scena” in cui le immagini che si proiettano sono soggette a metamorfosi» (Milner 1982: 34). In entrambi i casi, insomma, siamo nell’ambito dell’opaco, di quel *quid* inafferrabile che, forse, solo un’illusione ottica può consentire di cogliere: ne deriva una segreta convergenza tra gli effetti illusori e i giochi di rifrazione tipici della fantasmagoria e i nuovi confini epistemici che possono essere sottesi a un’opera letteraria, a sua volta suscettibile di estendersi e dilatarsi per effetto di ibridazione e liquidità. Da questo punto di vista è opportuno notare che Buzzati, già solo intrecciando le arti (romanzo, racconto, disegno, musica, teatro), ha dato ampia cittadinanza a quel ‘visuale’ quale impronta fondamentale del fantasmagorico: si pensi, solo a titolo di esempio, al suo *Poema a fumetti*, all’influenza che ebbero su di lui i modelli figurativi tra il magico e l’onirico dell’illustratore inglese Rackham (Polcini 2008: 27-47) e alla convergenza tra il fantasmagorico letterario e la logica pittorica sottesa ai suoi racconti anche alla luce della pop-art americana di cui negli anni Sessanta sentì l’influsso (Cavadini 2001). Lo stesso Buzzati, nella lunga intervista a Yves Panafieu, aveva dichiarato che la caratteristica principale del suo essere scrittore risiedeva nell’avere «una notevole fantasia, che io ho cercato di sviluppare in forma umana, fantasmagoricamente» (Panafieu 1995: 182). L’abilità che dalla fantasia conduce al fantasmagorico – è ancora lo scrittore a precisarlo – «non dipende da me ed è qualcosa che mi viene chissà da dove, dà dei frutti che mi sembrano genuini e autentici» (Panafieu 1995: 183).

Alla luce di questi principi chiaramente delineati dall’autore, è possibile declinare il fantasmagorico per scorci, indagando il cortocircuito che si viene a creare all’interno di un tessuto narrativo, sia esso romanzo breve, racconto o opera teatrale, in cui esso prende piede in maniera improvvisa disorientando il lettore e mettendolo ‘a tu per tu’ con l’inspiegabile, con qualcosa che infrange il rassicurante paradigma della realtà. La fantasmagoria, pertanto, diventa *tout court* «categoria

che rende tangibili i limiti dell'uomo» (Coglitore 2016: 89); e Buzzati sempre ebbe la percezione di questo doloroso scarto.

Per evidenziare i nuclei fantasmagorici di Buzzati prenderemo in esame alcune sequenze del romanzo breve *Il segreto del Bosco Vecchio*, l'opera teatrale *Piccola passeggiata* e il racconto *Il colombre*. Abbiamo prescelto questo 'trittico' in quanto è a vario titolo presente, del fantasmagorico, l'animazione in forme stabili (si pensi alla personificazione del Vento Matteo e alla presenza dei geni della foresta ne *Il segreto del Bosco Vecchio*), un caleidoscopico e rutilante armamentario immaginistico, peraltro straniante perché sorge a mo' di digressione non funzionale al testo e all'interno di una cornice mortuaria (*Piccola passeggiata*)¹, e l'inserimento di un pesce parlante in una vicenda del tutto normale (*Il colombre*). Siamo di fronte a dei casi in cui la realtà e le sue leggi vengono alterate e si approda con naturalezza e senza forzature a una dimensione deformata: entrare nella logica del fantasmagorico significa accedere a un mondo nascosto, governato da codici anomali che finiscono con il diventare del tutto normali. Da qui al fantasmatico il passo è breve, ove si consideri che quest'ultimo oscilla tra visibilità e invisibilità, presenza e assenza, materialità e immaterialità e come tale si presta a spiegare il *media landscape* contemporaneo (Lino 2018: 185-206; Gunning 2013: 207-244). Se da un lato occorre cauta-
la nell'analisi che ci accingiamo a fare – il fantasmagorico, si diceva, ha caratteri estremamente liquidi e la produzione buzzatiana, benché costeggi la categoria, non è realizzata in vista di un inquadramento nel genere – dall'altro ci conforta la contiguità con il fantastico inteso come presenza dell'inspiegabile e della sua verità pur se contraddittoria. In tal senso si istituiscono anche stretti legami con l'inconscio ove si consideri il bosco quale metafora del mondo infantile perduto, l'assenza dell'elemento femminile e il complotto infanticida del protagonista nei confronti del nipote, a sua volta incaricato di oltrepassare la soglia dell'infanzia per approdare alla dimensione adulta (Caratozzolo 2002: 339-352).

In *Piccola passeggiata* dialogano un uomo, il cavalier Folletti, e la personificazione della morte, un tale Professore che è venuto a portarselo via: la passeggiata con la morte tra i viali della memoria per rivisitare nel momento fatale le tappe più significative dell'esistenza

¹ Atto unico in più quadri, *Piccola passeggiata* è stata rappresentata per la prima volta l'8 agosto 1942 al Teatro Nuovo di Milano per la regia di Enrico Fulchignoni con Mario Gallina e Arnoldo Foà nei ruoli, rispettivamente, del cavalier Folletti e del Professore.

si trasforma in una più generale ricerca sul senso stesso della vita. Essere felici, dice in filigrana Buzzati, significa comprendere la propria povertà e impotenza di fronte all'ineluttabile: in tal senso Folletti rappresenta il potere supremo della poesia e della fantasia come il suo nome fiabesco suggerisce – non senza una lieve virata su una forma blanda di follia – e riesce nel suo intento di vincere la partita a scacchi con la morte (potremmo parlare di gioco riuscito, secondo la categoria di Caillois 1958: 12)² ottenendo una sorta di dilazione con l'appuntamento fatale. È significativo notare che il fantasmagorico puro, con la sua ebbrezza descrittiva, immediatamente precede una vera e propria 'istantanea', una fotografia della morte

E allora quando verrà [sc. la morte], dici che non ti dispererai, che non ti metterai a piangere? Che non farai come gli altri? Non ti metterai in ginocchio a chiedere misericordia, come fanno gli altri? Non comincerai a piagnucolare (*facendo il verso*): ma io sono ancora giovane, ma che cosa sarà dei miei, ma lasciatemi vivere ancora un poco... (Buzzati 1980: 16).

A essa segue un'antitesi quasi panica, vitalistica:

Guarda allora, cavaliere, li vedi i palazzi di mamo degli uomini fortunati, in mezzo ai giardini? Vedi il salone pieno di luci e di ori, e la gente raccolta a banchetto? Mangiano su piatti d'oro. E ogni boccone costa più che tutti i tuoi pasti di un anno messi insieme. Senti le musiche, i profumi? Non sembra diversa così la vita? Ora si metteranno a ballare e continueranno fino all'alba senza pensieri. E vedi le donne che hanno con loro? Cavaliere mio, neppure nei sogni sei mai stato con creature simili, adatte alla felicità. Con quelle membra, quella pelle liscia, tenera come la piuma degli uccelletti, e le bocche rosse! (Buzzati 1980: 17).

Giustamente possiamo parlare di «fantasmagoriche parvenze» (Mazzzone 2006: 45) in cui il bagliore cromatico («oro», «luci», il verde dei giardini) fa il paio con le sensazioni olfattive e uditive («musiche», «profumi») fino allo scatto finale del godimento sensuale³ («donne»),

² La categoria del gioco in senso ampio ingloba la totalità delle figure, dei simboli e degli strumenti necessari in questa partita a scacchi con la morte. Nel nostro contesto possiamo fare entrare la fattispecie degli equilibri tra i giocatori di forza ineguale (il cavaliere e il professore): colui che è apparentemente perdente riesce a stabilire una sorta di compensazione e persino una superiorità. Ne deriva quello che nel gioco viene definito «profitto massimo» (Caillois 1958: 12) ottenuto grazie alla forza viva dell'intelligenza.

³ Si veda l'analogo esito in *Un caso clinico* in cui la breve sequenza che possiamo definire fantasmagorica e immaginifica per via della sensualità e dello spirito panico

«pelle liscia», «bocche rosse»). Esercitando a tutti gli effetti, nella narrazione, la sua tecnica pittorica, Buzzati crea una scena dal forte impatto visivo che non è fine a se stessa, ma è un modo per descrivere al meglio i fantasmi dell'anima di ciascuno, in quel coacervo in cui convive il terrore della morte con l'estasi dei sensi, la rabbia di esserne toccati e lo spostamento simbolico in luoghi 'altri' per definizione, utopici a tutti gli effetti, in cui è forse possibile scendere a patti con la morte che tanto scandalizza e spaventa. In questa circostanza, peraltro, il fantasmagorico sembra distaccarsi dal fantastico, che pure in qualche modo è chiamato in causa, perché si pone come una forma di contestazione, quando non proprio di rifiuto, di una realtà per suo statuto inderogabile, quella della morte. In tal senso è suggestivo notare che subito dopo la sequenza 'fantasmagorica' il Professore (alias la morte) viene riconosciuto da un passante, un tale Stefano Torri, che lo apostrofa bruscamente rimproverandogli proprio la mancata visione di quei miraggi – che peraltro, apprendiamo dalla didascalia, si stanno spegnendo – quando lui stesso lo ha invocato:

Te lo ricorderai quante volte ti ho chiamato, io, spontaneamente? Se credi adesso di farmi paura! [...] (con sdegno e tristezza mentre i miraggi si spengono) E perché non sei venuto da me quando ti chiamavo? E non li hai fatti vedere anche a me i palazzi degli uomini fortunati, e tutti i fantasmi della terra? (Buzzati 1980: 17).

Un'altra possibile declinazione del fantasmagorico è desumibile in alcune immagini del romanzo breve *Il segreto del Bosco Vecchio* in cui

si intreccia *tout court* allo spirito di ribellione di un anonimo malato che nel dialogo con il protagonista, l'industriale Giovanni Corte, apparentemente sano ma suo malgrado ricoverato in una clinica da cui non uscirà più, rivendica lo spazio 'altro', per essere distolto, almeno momentaneamente, dall'inflessibile verdetto della malattia. La fantasmagoria si pone, pertanto, come contestazione, qui acuita da un neanche tanto celato sentimento di sfida nei confronti di Corte, ancora nella veste, seppur inquietante, del 'quasi sano' che ha varcato solo da poche ore il confine labile tra mondo dei sani e mondo dei malati (Buzzati 1980: 119-120: «Quelli là fuori cosa fanno? [...] E dica, vanno in giro in macchina, no? E fumano, no? Sigarette americane? [...] E vanno al ristorante, no? Si siedono e ordinano qualsiasi cosa gli passa per la testa, e il cameriere immediatamente gliela porta, no? E loro bevono, e loro mangiano [...] E hanno le donne, no? Le donne!... Ci fanno l'amore?... Ci fanno l'amore ancora? [...] Poi, non basta... hanno i treni e gli aeroplani...le campagne, i monti, i mari e tutto il resto...viaggiare, divertirsi, liberi, dimenticare quello che può succedere da un momento all'altro, dimenticare la comune condanna, non è forse così?»).

predomina il «merveilleux de type anthropomorphique» Caspar 1982: 1; Giannetto 1996: 37-45). La categoria del meraviglioso, pertanto, consente di declinare la *facies* segnatamente fantasmagorica, quella dei campi multiprospettici. La sacralità della natura, qui evidenziata in forme fantasmagoriche dagli alberi parlanti, dai geni della foresta e dai venti personificati, suggerisce senza dubbio una convinzione a tutti gli effetti ‘ecologica’ che sempre stette a cuore allo scrittore. Nella vicenda di Sebastiano Procolo che intende abbattere un bosco e sottrarre al nipote la quota di eredità per ottenere anche la sua parte a costo di ucciderlo, non può non ravvisarsi un intento realista seppur fortemente simbolico. Il lieto fine – ritrovata una mai assente umanità in se stesso Procolo capirà di amare il nipote al punto da sacrificare la sua vita per salvarlo – solo in parte attutisce l’angoscia dei protagonisti. Le situazioni fantastico/fantasmagoriche, infatti, non sono che la contropartita dell’ambiguità, dell’incertezza della verità, del vuoto e del dubbio; e forse nulla più del vento può compendiare questa oscillazione, tanto più perché Vento-Matteo da egoistica forza devastatrice evolve come Procolo e diventa buono, anche se tale passaggio coincide con la morte. In questa precisa sequenza narrativa parola e disegno si incrociano e si completano: l’eco di Rackham e del suo dipinto *Il vento del nord e delle isole* è indubbio e si propaga anche nella descrizione di alberi provvisti di occhi e facce bizzarre.

Un’altra sequenza fondamentale ammicca al fantasmagorico per la sua contiguità con lo sfumato e l’evanescente: l’ombra di Procolo, infatti, ha un ruolo particolarmente emblematico nel suo ‘apparire’ tutte le volte in cui il personaggio compie azioni disdicevoli. Essa si configura come il punto di intersezione tra consciente e inconsciente e sparisce quando subentra un mutato atteggiamento mentale. Il dettato filmico – il testo buzzatiano è stato sceneggiato da Ermanno Olmi nel 1993 – rende al meglio l’illusione prospettica (Zangrandi 2006: 31-43).

La padronanza dell’ipotiposi, che Buzzati possiede a prescindere dalla sua capacità pittorica, raggiunge qui esiti particolarmente rilevanti; ma non si tratta di una tecnica retorica fine a se stessa quanto di una modalità per comunicare al lettore l’infinita e quasi leopardiana guerra tra uomo e natura, intendendo quest’ultima non già nella sua essenza tangibile, ma quale risvolto della psiche che, come la natura, porta con sé distruzione, aggressività e paura in una sorta di guerra tra angeli e demoni. Di qui la dolorosa caduta dell’uomo moderno e la capacità tutta buzzatiana di raccontarne il ‘deserto’ con l’eventuale rinascita (Spera 1982: 87). Di questo itinerario ne sarà in qualche modo consapevole il giovane Benvenuto che a un certo punto del racconto,

dopo essere stato sottoposto a una serie di prove, cade in uno stato di profonda letargia e viene oppresso da cinque incubi. Il sonno e i sogni, da par loro, possono essere inseriti in quel *côté* del fantasmagorico che accorda ampio spazio al *regard* piuttosto che al semplice *voir* lucido della veglia (Coglitore 2016: 89); e infatti a partire da questo momento Benvenuto in qualche modo rinasce, e muoiono, non a caso, Vento Matteo e Sebastiano, mentre il giovane arriva al momento massimo della sua apoteosi. Muore al suo passato e un mondo nuovo gli è rivelato e offerto: contestualmente, la natura violata – qui nella fatispecie della condanna a morte dell'albero-genio Sallustio – trova la sua ricomposizione morale, per così dire: abbattere un albero è a tutti gli effetti un atto omicida.

Nel racconto *Il colombre* uno squalo ritenuto cattivo, un mostro che punta le sue vittime con un misterioso magnetismo, ha ‘scelto’ Stefano, un ragazzo di dodici anni. Il padre spera di tenerlo lontano dal pesce pericoloso impedendo al figlio di andare per mare; quando, dopo la morte del genitore e ormai vecchio Stefano decide di sfidare il mare e il sedicente mostro-squalo, apprende dalla viva voce di quest’ultimo che l’animale lo ha seguito per tutta la vita in realtà per dargli una sfera fosforescente avuta in dono dal re del mare che avrebbe portato fortuna, potenza, amore e pace. Stefano comprende di avere vissuto per tutta la vita in una inutile e frustrante condizione di paura e, allo stesso tempo, di avere rovinato anche la vita del colombre privandolo della sua missione. Il fantasmagorico agisce qui su più livelli, primo fra tutti quello della vista perché solo chi è stato per così dire ‘marchiato’ dalla scelta del colombre può vederlo. Alla dimensione visiva – una scia luminosa vista dal solo Stefano – si affianca anche il fantasmagorico del linguaggio, la voce supplichevole del colombre e la strana lingua su cui poggia la sfera. La falce lunare e le ombre della notte contribuiscono a rendere più suggestiva la scena d’insieme che si appropria di un indiscusso fascino perché, scopriamo, «il colombre è un pesce di grandi dimensioni, spaventoso a vedersi, estremamente raro. A seconda dei mari, e delle genti che ne abitano le rive, viene anche chiamato kolomber, kahloubrha, kalonga, kalu-balu, chalung-gra. I naturalisti stranamente lo ignorano. Qualcuno perfino sostiene che non esiste» (Buzzati 2015: 16). Oltre al dato meramente fantasmagorico, siamo di fronte a uno dei tanti casi in cui l’animale, meglio se con caratteristiche eccezionali, diventa *tout court* incarnazione del mistero per il suo oscillare tra esistenza e non esistenza.

Per concludere, il fantasmagorico buzzatiano quale si evince in particolare dalle sequenze analizzate, alla pari del più attestato fanta-

stico, non va letto come evasione fine a stessa o per il piacere estetico di una mirabolante avventura per immagini, il cui intento è comunque sempre caro allo scrittore. Il paradosso, il guizzo prospettico con repentino cambiamento di visuale significa, in definitiva, accettare la ‘crepa’ della realtà nella sua struttura ultima. Possiamo parlare, pertanto, di ‘coraggio della fantasia’, intendendo, cioè, quella propensione a leggere gli eventi non «come evasione, come fuga, ma come conquista, una conquista che richiede forza, generosità, audacia, sacrificio» (Giannetto 1989: 23). Il mondo non è esattamente ciò che ci immaginiamo che sia e non di certo perché Buzzati ha ‘messo in scena’ alberi personificati o animali parlanti; la linea di demarcazione tra vita e morte è porosa, permeabile; il diavolo esiste, ma non è riconoscibile negli attributi tradizionali; l’inquietudine è peggiore della paura o ancora di più dell’orrore, ed è più dura l’attesa in sé che quella di un nemico o di una evenienza ostile. Che, poi, la tragicità si possa diluire nell’ironia letteraria o nella fantasmagoria visiva consola ma non lenisce del tutto, a volerla mettere su una dimensione ontologica. Dal punto di vista meramente fantasmagorico, invece, va notato che la sapiente fusione dei calibrati meccanismi narrativi con gli smerigliati campi visivi porteranno Buzzati, nella sua ultima produzione, a servirsi dell’episcopio quale strumento di ingrandimento per i suoi dipinti, ma le tracce vanno proprio indietro nel tempo, nell’acquisita padronanza di queste analizzate tecniche di narrazione (Daniele 2014) che si pongono come sintesi delle componenti favolistiche, fantastiche e fantasmagoriche, a loro volta convoglianti nell’allegorismo morale (Arslan 1974: 137; Mellarini 2009: 101-135). La spinta è unitaria, ma in essa vi sono diverse forze aggregative per cui il fantastico-fantasmagorico intesse stretti legami «con la favola, col paradosso, col grottesco, col realismo, con l’esistenzialismo, col simbolismo, col romanticismo, con la letteratura erotica, con la fantascienza» (Crotti 1977: 5).

Riferimenti bibliografici

- Arslan A. (1974), *Invito alla lettura di Dino Buzzati*, Milano, Mursia.
 Baudelaire C. (1899), *Morale del giocattolo*, Napoli, Procaccini.
 Bonifazi N. (1982), *Teoria del fantastico e il racconto fantastico in Italia: Tarchetti-Pirandello-Buzzati*, Ravenna, Longo.
 Buzzati D. (1980), *Piccola Passeggiata*, in G. Davico Bonino (a cura di), *Teatro*, Milano, Mondadori.
 Buzzati D. (1995), *Un autoritratto. Dialoghi con Yves Panafieu* (luglio-settembre 1971), Paris, Y.P. Éditions.
 Buzzati D. (2001), *Parole e colori*, a cura di L. Cavadini, Cernobbio, Comune di Cernobbio.

- Buzzati D. (2015), *Il colombre*, Milano, Mondadori.
- Caillois R. (1858), *Les Jeux et les hommes. Le masque et le vertige*, Paris, Gallimard.
- Caillois R. (1965), *Au cœur du fantastique*, Paris, Gallimard.
- Caratozzolo V. (2002), *Figure mitologiche e immagini archetipiche in Il segreto del Bosco Vecchio di Dino Buzzati*, in “Strumenti critici”, 17, 3, pp. 339-352.
- Caspar M. H. (1996), *Récit initiatique et discours sur la violence du pouvoir. Il segreto del Bosco Vecchio*, Paris, s.n.
- Coglitore R. (2016), *Le vertigini della materia. Roger Caillois, la letteratura e il fantastico*, Macerata, Quodlibet.
- Contini G. (1946), *Italie magique*, Paris, Éditions des Portes de France.
- Crotti I. (1977), *Dino Buzzati*, Firenze, La Nuova Italia.
- Daniele A. R. (2014), *Dino Buzzati: il segno nel disegno*, in “Bollettino900” 1, in <https://boll900.it/numeri/2014-i/Daniele.html>; consultato il 10 dicembre 2019.
- Fellini F. (1983), *Intervista sul cinema*, a cura di G. Grazzini, Roma-Bari, Laterza.
- Giannetto N. (1989), *Il coraggio della fantasia. Studi e ricerche intorno a Dino Buzzati*, Milano, Arcipelago Edizioni.
- Giannetto N. (1996), *Il sudario delle caligini. Significati e fortune dell'opera buzzatiana*, Firenze, Olschki.
- Gunning T. (2013), *To Scan a Ghost: Ontology of Mediated Vision*, in *The Spectralities Reader: Ghosts and Haunting in Contemporary Cultural Theory*, London, Bloomsbury, pp. 207-244.
- Lazzarin S. (2008a), «*Ed è per questo che gli spiriti non vogliono vivere con noi*». *Buzzati e la linea nostalgica della letteratura fantastica del Novecento*, in *Dino Buzzati d'hier et d'aujourd'hui. À la mémoire de Nella Giannetto. Actes du Colloque international* (Besançon, octobre 2006), Paris, Presses Universitaires de Franche-Comté, pp. 209-232.
- Lazzarin S. (2008b), *Fantasmi antichi e moderni. Tecnologia e perturbante in Buzzati e nella letteratura fantastica otto-novecentesca*, Pisa-Roma, Serra Editore.
- Lino M. (2018), *Una «singolare» spettralità tecnologica. L'avatar tra cinema, letteratura e serie tv*, in E. Puglia, M. Fusillo, S. Lazzarin, A. M. Mangini (a cura di), *Ritorni spettrali. Storie e teorie della spettralità senza fantasmi*, Bologna, il Mulino, pp. 185-206.
- Mazzone S. (2006), *Piccola passeggiata di Dino Buzzati: un esempio di teatro pittorico*, in “Studi buzzatiani”, 11, pp. 45-62.
- Mellarini B. (2009), *Tra favolismo e allegorismo. Ricerca e perdita del mito in due racconti buzzatiani degli anni Quaranta*, in “Studi buzzatiani”, 14, pp. 101-135.
- Milner M. (1982), *La fantasmagorie. Essai sur l'optique fantastique*, Paris, PUF.
- Polcini V. (2008), *Buzzati e Rackham: una lettura intertestuale e intersemiotica di Bärnabo delle montagne e Il segreto del Bosco Vecchio*, in “Studi buzzatiani”, 13, pp. 27-47.

- Polcini V. (2014), *Dino Buzzati and Anglo-American Culture: the Re-Use of Visual and Narrative Texts in his Fantastic Fiction*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars.
- Proust M. (1985), *Alla ricerca del tempo perduto. Dalla parte di Swann*, Milano, Rizzoli.
- Puppa P. (2017), *La scena disanimata dell'immagine*, in D. Giurlando (a cura di), *Fantasmagoria. Un secolo (e oltre) di cinema d'animazione*, Venezia, Marsilio, pp. 25-30.
- Spera F. (1982), *Modelli narrativi del primo Buzzati*, in A. Fontanella (a cura di), *Dino Buzzati*, Firenze, Olschki, pp. 87-98.
- Spizzo J. (1984), *Pirandello. Dissolution et génèse de la représentation théâtrale. Essai d'interprétation psychanalytique de la dramaturgie pirandelliene*, Lille, Anrt.
- Todorov T. (1970), *La letteratura fantastica*, Milano, Garzanti.
- Zangrandi S. (2006), «*Piacquemi, in quel di Fondo, pascere la mia vista di una mirabile visione»: note sulla trasposizione cinematografica del Segreto del Bosco Vecchio*, in “*Studi buzzatiani*”, 11, pp. 31-43.