

LI PIRANDELLISMO DI BUZZATI

(Prima Parte)

Franco Zangrilli

Abstract

Pirandello's influence on contemporary writers is impossible to measure. Pirandellismo is evident in Buzzati's short stories, novels and plays. Buzzati operates with a pirandellian humour which underlines the tragic aspects of life. Many characters in Buzzati's works, including the image of the mother depicted in Il deserto dei Tartari, show a vivid pirandellian personality, and they are entroped in a continuous process of the disintegration of the "I". Buzzati treats many pirandellian themes, for example the impossibility to communicate with the others, the contrast between life and art, the relativism of reality, with fantastic tools. The originality of Buzzati's pirandellismo can be seen in "L'errneo fu" which, like Il fu Mattia Pascal, presents an individual who sees the flux of life from the world of death, or in "Sette messaggeri" where, as in Enrico IV, a complex discussion takes place regarding the function of language in time and in space.

La presenza di Pirandello nel panorama della letteratura contemporanea è incalcolabile. Specialmente a cominciare dall'inizio degli anni Venti quando il suo pirandellismo diventa una moda e un fenomeno culturale in Europa e in altri paesi del mondo¹. Egli ha

¹ Si veda ad esempio il mio studio *Pirandello nell'America Latina*, Fiesole, Cadmo, 2001.

influenzato scrittori italiani e stranieri di ogni formazione, di ogni generazione, di ogni tipo d'ispirazione, inclusi i cosiddetti scrittori cattolici quale Mario Pomilio e quelli che pur avendo dichiarato apertamente i loro "precursori" e i loro "maestri", non hanno mai menzionato il nome di Pirandello, come se volessero celare una loro importante fonte, di cui un esempio paradigmatico è Italo Calvino² oppure lo stesso Buzzati.

La critica si è occupata ampiamente dell'influenza di Poe e di Kafka sulla produzione buzzatiana³. E si è limitata a tracciare in modo sbrigativo qualche somiglianza dell'opera di Buzzati con quella di Pirandello⁴.

Come tanti giovani scrittori esordienti attorno agli anni Trenta, da Vittorini a Landolfi, da Gadda a Pavese a Piovene, Buzzati subisce il fascino dell'opera pirandelliana, ne è stregato perchè tratta nuove

² Per ulteriori informazioni si veda il mio testo *Linea pirandelliana nella narrativa contemporanea*, Ravenna, Longo, 1989: 35-60.

³ Buzzati non ha mai amato il discorso degli studiosi che lo associano a Kafka, anzi lo irrita al punto che viene a polemizzare con loro scrivendo il racconto "Le case di Kafka", e a smentire di averlo letto, cosa che poi si rivela non vera perchè se ne familiarizza in età molto giovanile, come si nota in alcune sue *Lettere a Brambilla*, a cura di L. Simonelli, Novara, De Agostini, 1985: 230-231, 252.

⁴ Si vedano ad esempio I. Crotti, *Buzzati*, Firenze, La Nuova Italia, 1977: 96; G. Ioli, *Dino Buzzati*, Milano, Mursia, 1988: 123-124, 133; N. Giannetto, *Il sogno, il gioco, la fantasticheria: lettura de "Il borghese stregato" di Buzzati*, "Lingua e letteratura", V, 8, 1987: 144; ed E. Kanduth, *Appunti sull'arte della novella in Dino Buzzati*, in *Il pianeta Buzzati*, a cura di N. Giannetto, Mondadori, 1992: 184. Inoltre va sottolineato che lo studio di N. Bonifazi, *Teoria del fantastico e il racconto fantastico in Italia: Tarchetti - Pirandello - Buzzati*, Ravenna, Longo, 1982, dedica un capitolo a ciascun autore senza paragonarli, e che quello di E. R. Pickering-Iazzi, *Pirandello and Buzzati: A Profile of the Short Story 'Elzeviro'*, "Quaderni d'italianistica", VIII, 2, autunno 1987: 194-215, ha un titolo che svia il lettore in quanto non fa un'analisi comparata del mondo di questi due autori, ma discute separatamente gli scrittori più significativi che dagli anni Venti agli anni Sessanta pubblicano elzeviri sulla terza pagina del "Corriere della Sera", come ad esempio Cecchi, Panzini, Moretti, Palazzeschi, Savinio, Pirandello, Bontempelli, Deledda, Buzzati, Manzini, Bonanni, Moravia, cercando di mettere in evidenza la natura dell'elzeviro e di tracciarne la storia.

tematiche in un contesto di vivo sperimentalismo, presenta un'arte molto rivoluzionaria.

Infatti Pirandello e Buzzati cercano di staccarsi dalla tradizione utilizzando nuove forme e componenti della rappresentazione. Anche se si cimentano con la pittura, il romanzo, la poesia, il teatro, la loro espressione congeniale rimane il componimento di breve respiro, il racconto che sa prendere le pieghe anche di un elzeviro molto poetico.

Ci danno racconti che si rinnovano a tanti livelli. In essenza possiedono una struttura che sfrutta tutti i mezzi del teatro; sono ricchi di vicissitudini, di registri espressivi, di significati simbolici; e presentano un'infinita galleria di personaggi.

Un personaggio che ricorre con ossessione nei loro racconti vuol essere la figura della madre, mentre si rivela quasi assente quella del padre. Profondamente lirica diventa la rievocazione della madre, specie quando è scomparsa e il suo passato si traduce in eterno presente nell'immaginazione fantastica del figlio scrittore (cfr. ad es. "Colloqui coi personaggi" di Pirandello e "I due autisti" di Buzzati). Di solito viene descritta con sembianze angeliche, come una madonna, forte e mite al tempo stesso, con una psicologia elementare o complessa, e che vive in funzione del figlio.

Nell'apertura del capolavoro buzzatiano, *Il deserto dei Tartari*, c'è una scena che sembra l'imitazione di situazioni e fatti di opere pirandelliane dominate dall'immagine della madre. È la scena in cui si raffigura la camera del protagonista Giovanni Drogo che viene tenuta sempre pronta dalla madre:

Drogo si voltò a guardare la città contro luce; fiumi mattutini si alzavano dai tetti. Vide lontano la propria casa. Identificò la finestra della sua stanza. Probabilmente i vetri erano aperti, le donne stavano mettendo in ordine. Avrebbero disfatto il letto, chiuso in un armadio gli oggetti, poi sprangato le persiane. Per mesi e mesi nessuno ci sarebbe entrato, tranne la

paziente polvere e nei giorni di sole tenui strisce di luce. Eccolo rinserrato nel buio, il piccolo mondo della sua fanciullezza. La madre l'avrebbe conservato così finchè lui tornando ci si ritrovasse ancora, perchè lui potesse là dentro rimanere ragazzo, anche dopo la lunga assenza; oh, certo lei si illudeva di poter conservare intatta una felicità per sempre scomparsa, di trattenere la fuga del tempo, che riaprendo le porte e le finestre al ritorno del figlio le cose sarebbero tornate come prima⁵;

come nella novella pirandelliana “La camera in attesa” del 1916 (tradotta poi nella commedia *La vita che ti diedi* del 1923 - mentre Buzzati traduce il racconto “Sette piani” nel dramma *Un caso clinico* e il racconto “Il mantello” nel dramma omonimo -), in cui una madre, con l'aiuto delle figlie, mantiene “puntualmente in ordine” la camera del figlio Cesarino, da tempo partito in guerra e dato per disperso:

Si dà pur luce ogni mattino a questa camera... cambiano tutto quelle tre sorelle: ogni quindici giorni le lenzuola e le foderette del letto, rifatto con amorosa diligenza ogni mattina come se davvero qualcuno vi abbia dormito; due volte la settimana, la camicia da notte, che ogni sera, dopo rimboccate le coperte, vien tratta dal sacchetto di raso appeso col nastrino azzurro alla testata della lettiera bianca, e distesa sul letto con la falda di dietro debitamente rialzata⁶.

⁵ D. Buzzati, *Il deserto dei Tartari*, Milano, Mondadori, 1970: 25-26. D'ora in poi le iniziali DT e il numero della pagina nel testo rimanderanno a questa edizione.

⁶ L. Pirandello, *Novelle per un anno*, vol. II, Milano, Mondadori, 1975: 613-614. D'ora in poi le iniziali NA, il numero del volume e quello della pagina nel testo rimanderanno a questa edizione.

Nella narrazione Pirandello e Buzzati ritornano a descrivere con minuzia questa scena e per ambedue le madri la camera del figlio è una chiesa di speranza, un luogo sacro in cui si sublima l'attesa e si esorcizza il dolore esistenziale, si tiene viva l' "illusione":

in quel momento la mamma girava nella sua stanza abbandonata, apriva un cassetto, metteva in ordine certi suoi vestiti, i libri, lo scrittoio; li aveva già riordinati tante volte, ma le pareva così di ritrovare un po' la viva presenza di lui, come se egli dovesse rincasare, al solito, prima di pranzo. Gli pareva di udirlo, il noto rumore dei suoi piccoli passi irrequieti che si sarebbero detti sempre in ansia per qualcuno. (DT, 64)

La staticità temporale della camera è specchio della staticità interiore, psicologica ed emotiva, della figura materna. Come certi figli in Pirandello (ad es. "Colloqui coi personaggi", *Il fu Mattia Pascal*), anche Drogo pensa alla madre lontana; se la immagina vicina (DT, 63-64), se la sogna come una fonte di comprensione cui potrebbe per iscritto "aprire completamente il suo cuore" (DT, 63) e confessare le angosce della vita alla Fortezza Bastiani (DT, 63-65), mentre il figlio della "Camera in attesa" è presente solo marginalmente, e nel ricordo, immaginoso ed illusorio, dei suoi. Giovanni Drogo assomiglia a certi personaggi pirandelliani (ad es. "Pena di vivere così", "Nel segno", "Il ventaglio") nella sua illusione dell'attesa di un tempo ideale, della possibilità del ritorno al luogo d'origine, nella sua esperienza di profonde nostalgie, amarezze, delusioni, del tempo che fugge, del mutare delle cose. Esperienza che diviene tragica quando Drogo ritorna dopo anni di assenza:

Seduto in salotto, mentre tentava di rispondere alle tante domande, sentiva mutarsi la felicità in tristezza svogliata. La casa gli pareva vuota in confronto ad un tempo [...]

La sua camera era rimasta identica, così come l'aveva lasciata, non un libro era stato mosso, pure gli pareva di un altro [...]

Straniero, girò per la città, in cerca di vecchi amici [...] Per quanto tentasse (ma anche lui forse non era più capace) non riusciva a far rinascere i discorsi di un tempo, gli scherzi, i modi di dire [...] Finiva per ritrovarsi solo su un marciapiedi, con tante ore vuote davanti prima di far venire la sera.

Di notte stava fuori di casa fino a tardi, determinato a divertirsi. Ogni volta usciva con le solite vaghe speranze giovanili di amore, ogni volta tornava deluso [...] Il tempo passava, gli orologi si erano messi a correre spaventosamente. (DT, 170-172)

Come capita al “fu” Mattia Pascal ed altri personaggi pirandelliani, Drogo si sente “straniero” nel suo ambiente, non più suo, e si vede distante dal regno materno. Nella “Camera in attesa” si arriva pure al mutamento portato nella routine della camera da Claretta, la fidanzata di Cesarino, che “entra festosa nella camera del fidanzato e vi lasciava sempre qualche fiore e una lettera” finché “cominciò a mancare la visita giornaliera di Claretta [...] Il crollo è dato alla povera madre dalla notizia che Claretta s'è fatta sposa” (NA, II, 618-620). Anche Drogo scopre la propria relazione sentimentale con Maria ormai spenta dalla lunga separazione (DT, 175-181).

Di fronte a questa realtà che muta perennemente, che porta ai cambiamenti di sentimenti e di stili di vita, la madre pirandelliana e buzzatiana rimane ferma con il proprio dolore e con la propria illusoria verità, e quasi come se volesse congelare e sfidare lo scorrere del tempo.

Essa sembra di non poter vivere senza le notizie del figlio lontano. In Pirandello ciò si manifesta in novelle quali “L’altro figlio”, “La fede”, “La camera in attesa”, “Colloqui coi personaggi”, e in Buzzati anche nella novella “La mamma del sommergibilista”. In queste e in altre novelle i nostri autori si servono degli espedienti dell’immaginazione fantastica e del sogno per articolare una rappresentazione drammatica in cui sovente si profila un loro parziale o colorito autoritratto. Come fa Pirandello in tante vicende (ad es. “La scelta”, “Ritorno”), nella “Mamma del sommergibilista” Buzzati si camuffa, ma indossando la maschera di un marinaio che s’accorge di aver interrotto il ritmo giornaliero di scrivere alla madre, di fornirle notizie su di sé. E come in Pirandello, si presenta una madre, simbolo di tutte le madri semplici e devote (“nelle mille e mille case, mamme pregano inginocchiate dinanzi a immagini della Madonna. Esse la pregano di mandare a protezione dei figli qualcuno di molto efficiente, un angelo custode per esempio”⁷), che vive in funzione di ricevere le notizie del figlio (“Ma come avrebbe potuto stare dieci, quindici, venti giorni e forse più senza notizie del figlio” IB, 83) e quindi dell’attesa del ritorno del figlio lontano, azioni che formano l’afflato del dramma *La favola del figlio cambiato* di Pirandello. Ella non può ricevere le notizie dal figlio perchè si trova in missione di guerra sottomarina, dove con la terra si comunicano solo informazioni ufficiali e segreti. Da questo palcoscenico scaturisce il teatro della mente, della fantasia e della memoria, sia del figlio che della madre, ed a un altro livello delineato dal rapporto madre-figlia in *Così è se vi pare* o dal rapporto madre-figlio della *Favola del figlio cambiato*, dell’ “Altro figlio” e di altre opere di Pirandello. Con drammatica ostinazione l’una ricerca le notizie dall’altro e viceversa. Nel sottomarino il figlio costantemente nutre il “pensiero” della madre e “della propria casa, non per debolezza

⁷ D. Buzzati, *Il buttafuoco*, Milano, Mondadori, 1992: 91. D’ora in poi le iniziali IB e il numero della pagina nel testo rimanderanno a questa edizione.

d'animo, ma per immaginare che cosa facesse la mamma; gli pareva di vederla andar su e giù per le stanze, inquieta, trasalire ogni volta che qualcuno batteva alla porta" (IB, 83). Lo stesso pensiero si infiamma dal lato della madre. Per ambedue diviene ansia, inquietudine, dolore. E come fa Pirandello nella *Favola del figlio cambiato*, nei *Giganti della montagna*, in "Donna Mimma", e in altre affabulazioni oniriche, Buzzati felicemente annulla la concezione della lontananza, della separazione, del tempo-spazio, quando lo fa diventare il loro sogno: "ecco una notte lei se lo vide d'improvviso comparire dinanzi [...] Com'era spaventata, povera donna, e come stanca di aspettare" (IB, 84). Come nei racconti pirandelliani (ad es. "Effetti di un sogno interrotto", "Sogno di Natale", *Sogno (ma forse no)*), il sogno, spesso utilizzato dagli autori contemporanei per spiegare in extremis dei fatti reputati inverosimili e per aprire le porte di un fantastico meraviglioso (ad es. Borges, Savinio, Landolfi), è il mezzo che li (ri)unisce ed è uno strumento, seppure fittizio, che alimenta ed al tempo stesso appaga l'illusione, che dà la possibilità di scambiarsi a vicenda le notizie, anzi si fa un veicolo efficace per comunicare quelle più veritiere (cfr. ad es. "La realtà del sogno" di Pirandello). Anche la madre pirandelliana della "Camera in attesa" comunica col figlio in guerra con una fervente immaginazione, illusione onirica. Come in Pirandello (ad es. *Poesie varie*), il sogno del figlio rivela sempre più il legame viscerale con la madre, l'amore tenero, affettuoso, di stampo edipico, il sogno della madre mostra sempre più le particolarità dell'aspetto somatico del figlio: "stanco, la pelle unta, pallido di clausura, parecchio consumato" (IB, 84). Martino si erge un emblema di tutti i mariani logorati dal lavoro di guerra. Nel sogno si elabora la raffigurazione di Martino che ha gli occhi rossi per non dormire abbastanza, esausto, barbuto, magro, della sua decadenza fisica e psicologica. Lo stile buzzatiano non è carente dell'uso dell'aggettivo, "pallido" ricorre ben quattro volte, per non dire di quelli che mediante la via del contrasto si presentano fino a quattro alla volta ("Martino non appariva fresco, fiorente, bello, pulito" IB, 84). Come in certe opere di Pirandello (ad es. "Il figlio cambiato",

L'esclusa, I vecchi e i giovani), si imbeve di reminiscenze e di stilemi della lauda medievale, soprattutto di Jacopone da Todi, quando nel sogno si apre un dialogo drammatico tra il figlio e la madre, e questa maddalena profondamente afflitta e preoccupata prende il sopravvento largendo appassionanti consigli e ammonimenti, e indagando le possibili sventure della missione di lui: "Figlio mio, Finalmente! [...] Ma dimmi: non correte pericoli? Non ci sono burrasche? e gli inglesi? Non andrete troppo lontani, spero. Io ti conosco, Martino; se non corri qualche rischio tu non sei contento" (IB, 84-85)⁸. Più la sua inchiesta vuole sapere e sviscerare ogni notizia del figlio, e gliela estrapola con voce tremante ed implorante, più il figlio la tranquillizza e la rassicura di stare bene. Ma se il figlio si rivela una figura pirandelliana per l'abilità di recitare, di fingere, di falsificare, che mente per nascondere l'infelice situazione in cui si trova, tutto è in funzione di non affliggere la madre, di proteggerla da una maggior pena. Ora lo stile ironico-umoristico di stampo pirandelliano si appoggia sui mezzi dell'iperbolismo: "Ho avuto un po' di influenza la settimana passata, per questo sono diventato pallido. Ma sto già rimettendomi. Qui si sta molto bene [...] Ciascuno di noi ha un bel lettino e tutta la notte si dorme. Al mattino poi, si esce in coperta a prendere il sole... mi par d'essere quasi in vacanza [...] Macchè pericoli. Quaggiù il mare è sempre tranquillo. E non si incontra mai anima viva. Gli inglesi stanno da tutt'altra parte [...] Ma perchè mi guardi così? Non mi credi?" (IB, 85). Quando di colpo Martino scompare dalla visione onirica della madre si sospetta che sia stato chiamato dall'allarme di bordo. "Nel sogno" la madre lo attende per qualche ora, e questa sua attesa si fa affannosa. La catarsi però non avviene perchè Martino ricompare "più pallido" di prima, forse per la paura di un assalto sfiorato: "'Dove sei stato, Martino? Era successo qualcosa?' 'Oh, no' disse lui 'mi

⁸ Per questi e altri motivi religiosi nell'opera pirandelliana si rimanda al mio saggio *Le maschere del "Vecchio Dio"*, Padova, Edizioni Messaggero Padova, 2002.

chiamavano per fare una partita a scopa. Si divertono così i miei compagni” (IB, 86). Tuttavia questa madre, come altre in Pirandello (ad es. “Quando si comprende”, “La Madonnina”, “Pena di vivere così”) e in Buzzati (ad es. *Un caso clinico*, “Direttissimo”, “Il mantello”), conosce profondamente il figlio, la sua psicologia, le sue passioni, i suoi segreti. E mentre cerca di chiedergli informazioni su certi segreti e misteri della guerra, il figlio scompare dal sogno: “Martino...’ insisteva la mamma ‘tu sei inquieto, c’è qualcosa che mi nascondi ... che cosa sono adesso questi colpi lontani? arrivano fino a qui. Non li senti anche tu, Martino?’” (IB, 86). E infatti Martino viene svegliato dagli spari del combattimento che sta cominciando. La madre invece si desta perchè il sogno mattutino le fornisce l’atroce notizia a riguardo del nuovo giorno del figlio che si apre con l’entrata in guerra: “nella camera buia si guardava attorno con grande inquietudine [...] Aveva capito tutto, lei. Ma i suoi occhi non lagrimavano più, guai se lui lo avesse saputo. Per amore del figlio, abbassò di nuove le palpebre, facendo finta di dormire” (IB, 87).

Spesso la madre di Pirandello e di Buzzati appare una straordinaria figura di compassione e comprensione, di madre *pietas* che, come quella al centro de racconto buzzatiano “Una visita difficile”, si rifiuta di accettare la notizia della morte del figlio in guerra (o altrove) e che non ritorni a vivere sotto il tetto della sua casa, aggrappandosi all’illusione che lo rende vivo e vicino a lei; non smette mai di covare la speranza di riunirsi al figlio (IB, 306-307), di cui Pirandello ci dà una felice rappresentazione nella *Favola del figlio cambiato*, nell’ “Altro figlio”, e in altre favole.

La madre pirandelliana e buzzatiana, che per lo più si esprime con una parlata composta di pochi vocaboli, con un linguaggio parsimonioso e silenzioso, vive con disperata attesa il ritorno del figlio e la sua partenza è un dramma di sofferenze. L’illusione dell’attesa è sempre fonte di inquietudini, di ansie, di angosce, come avvertono parecchie vicende buzzatiane (ad es. “Incidenti stradali”, “False

notizie”) e persino il rapporto madre-figlio raffigurato in *Lazzaro* di Pirandello.

A prima vista questo suo viscerale legame con il figlio assente risulta anomalo (ad es. *La favola del figlio cambiata*, “L’altro figlio” di Pirandello). In Buzzati ciò è messo a fuoco nel racconto pirandelliano “Uno strano caso in montagna”. Qui si configura una madre addolorata che, ricordando improvvisamente di aver perso nove anni fa il figlio, sembra cadere nell’ambito della pazzia. Dal balcone di casa sua si abbandona a contemplare la parete della montagna dove Andrea precipitando perde la vita. Poi si porta a rovistare nei cassetti in cui tiene conservate le cose del figlio. Come in Pirandello (ad es. *I vecchi e i giovani*, *La vita che ti diedi*, “La camera in attesa”), sono cose che aiutano la madre a tenere viva l’illusione del figlio in vita. Anche Teresa Mortot in modo ostinatissimo si rifiuta di accettare la morte del figlio, e ne coltiva un rapporto che agli occhi degli altri non può che rivelarla “fuori di chiave”, strana, folle, come suggerisce una scena drammatica dapprima con la figlia:

“Cos’hai mamma? Che cosa ascolti?”
“Si sentivano poco fa... lo aspettano” [...]
“Mamma, mamma, che cosa succede?”
“Non sanno, - spiegò la signora Teresa - non sanno che lui è andato a Venezia per gli esami.”
“Chi a Venezia?”
“Ma Andrea! Come, non lo sai?”⁹,

poi col fratello Giovanni (MV, 211).

⁹ D. Buzzati, *Le montagne di vetro tra vissuto e rappresentazione*, Torino, Vivalda Editori, 1994: 210-211. D’ora in poi le iniziali MV e il numero della pagina nel testo rimanderanno a questa edizione.

Come in Pirandello (ad es. *Enrico IV*), in Buzzati la pazzia è sintomatico della saggezza, della sofferenza dell'individuo di voler andare al di là della conoscenza delle cose. Per Pirandello e Buzzati i veri folli sono quelli che si ritengono normali, o che si credono normali facendo parte della vita sociale. Nel dramma buzzatiano *L'uomo che andrà in America* un personaggio chiave dice che "la vita [è] pazzia assurda"¹⁰, mentre altri personaggi dei racconti dell'autore (ad es. *Le notti difficili*, *Il colombre*, *Lo strano Natale di Mr. Scrooge*) con le loro azioni riaffermano quella filosofia pirandelliana che la vita "è piena d'infinita assurdità, le quali sfacciatamente non hanno neppure bisogno di parer verosimili, perchè sono vere"¹¹. Nella *weltanschauung* dei nostri scrittori insomma l'irreale esiste nel reale, l'ignoto nel noto, l'anormale nel normale; il mistero e l'assurdo sono nell'essenza delle cose e alla radice dei comportamenti umani (ad es. *Una giornata* di Pirandello e *Il colombre* di Buzzati).

Il fratello Giovanni, una vecchia guida alpina, per assecondare la folle illusione della sorella, la accompagna sul luogo della tragedia. Mettendosi in cammino prima dell'alba, ci arrivano a fase inoltrata del tramonto. Mentre Giovanni cerca di raccontarle com'è avvenuta la disgrazia, Teresa, a guisa del personaggio strambo di Pirandello che visceralmente si aggrappa, difende, e giustifica la sua realtà illusoria, sostiene l'opposto, che non è accaduta, e con profondo vitalità, passione, e forza raziocinante si impone ed impone la sua visione delle cose (cfr. ad es. il dramma pirandelliano *Come tu mi vuoi*), cesellando l'immagine "di questa maledetta montagna" (MV, 213). Nel frattempo si ode un suono misterioso dal fondo del vallone che la spaventa, ma Giovanni cerca di riassicurarla dicendo che è "niente. È il ghiaccio che

¹⁰ D. Buzzati, *Teatro*, a cura di G. D. Bonino, Milano, Mondadori, 1980: 403. D'ora in poi l'iniziale T e il numero della pagina nel testo rimanderanno a questa edizione.

¹¹ L. Pirandello, *Maschere nude*, vol. I, Milano, Mondadori, 1975: 56. D'ora in poi le iniziali MN, il numero del volume e quello della pagina nel testo rimanderanno a questa edizione.

si spacca” (MV, 214). Ma tale suono si intensifica e si avvicina loro sempre più, provocando a Teresa una sorta di allucinante apparizione del figlio: “Là, là... guardalo!... È lui [...], è Andrea. Adesso viene” (MV, 214). Pirandellianamente la madre protegge questa visione di Andrea, frutto di una sofferta e drammatica finzione, implorando Giovanni di non contestarla, e con il linguaggio della costernazione che ricorda i toni di quello della madre sofferente anche di *Così è se vi pare*: “ ‘Teresa [...] guarda che non è mica lui.’ ‘Oh, adesso non farmi impazzire. Non mi vedi in che stato sono? Perché vuoi tormentarmi? Chi vuoi che sia oggi, se non è lui?’” (MV, 214). Infatti Buzzati ci fa capire che ai piedi delle solitarie pareti di quella montagna c’è qualcuno che sale alacramente, con “passo giovane e lieto” (MV, 214). Pirandellianamente lo trasforma in un individuo con una identità enigmatica e spettrale, che emblemizza il mistero della realtà (come in Pirandello fa notare anche la fine di *Così è se vi pare*), e che potrebbe identificarsi sia con un giovane alpinista che scala da solo, sia col fantasma di Andrea, sia con la morte (la quale si presenta in tanti modi nelle storie buzzatiane - ad es. “La notte”, “Il mantello”, *La piccola passeggiata* - e pirandelliane - ad es. “La vita nuda”, “La mosca”, “L’uccello impagliato” -). Il teatro, illusorio e disperato, della mente di Teresa raggiunge il *climax* quando vede il figlio inabissarsi negli inferi, “disparire” nelle viscere della morte-montagna, ed è un “disparire” accompagnato dal cataclisma di una violenta frana, il quale fa ricordare il cataclisma che chiude *La nuova colonia* di Pirandello anche se qui madre e figlio rimangono uniti dal miracolo della salvazione (MN, II, 1157-1158):

“Guarda, Giovanni! - balbettò Teresa. Dove va adesso? Madonna che faccio io?”

Era salita fin lassù [...] per impedirgli di andare alla morte, si era messa in agguato ai piedi della parete destinata; e lui adesso sfuggiva.

“Andrea! Andrea!” gridò, sperando di fermarlo [...] Teresa gridò ancora, ma inutilmente [...] Disparve entro un canale tenebroso.

In quell’istante [...] giunse il fragore sinistro di una frana. Giù dalla parete, lungo il tetro camino, sassi scrosciaron in rovina e in mezzo parve di udire anche un grido acuto, umano. (MV, 214-215)

Pirandello e Buzzati utilizzano il rapporto della madre con gli altri per trattare drammaticamente certi problemi della comunicazione. Basterebbe pensare a *Sei personaggi* dell’uno e al *Mantello* dell’altro. Infatti il tema della difficoltà e dell’impossibilità della comunicazione risulta uno dei grandi temi dell’ispirazione dei nostri scrittori e attorno ad esso si costruisce una ragnatela di micro temi, tra cui spiccano quelli della solitudine, dell’alienazione, e dalla sofferenza. Il personaggio pirandelliano e buzzatiano è pienamente consapevole che gli altri indossano la maschera dell’apparenza, che sono pusillanimi, ipocriti, disonesti, che comunicano nascondendo i fatti ed enunciando falsità, come mostra il comportamento del medico in *Enrico IV* di Pirandello e in *Un caso clinico* di Buzzati. Più egli si sforza di comunicare con gli altri più rimane isolato, quasi come un’isola a sè. In questo consiste la sua tragedia esistenziale. Ce ne danno conferma, ad esempio, le azioni di *Enrico IV* e di Giuseppe Corte.

Frequentemente in Pirandello e Buzzati i motivi della comunicazione, o se si vuole della sua mancanza e della sua rottura, sono inseriti in un contesto di spazio-tempo molto complesso, in una matassa di funzioni che scombussolano la cronologia degli eventi, in dimensioni cronotopiche che si intrecciano, si sovrappongono, e si oppongono, per recuperare una gamma di miti letterari, incluso quello eraclitico del perenne fluire della vita, e per suggerire il senso dell’infinito, del mutamento, e del mistero delle cose, di un passato remoto che si traduce in futuro onirico, e il tutto ovviamente assume i

contorni di una favola surrealistica (ad es. *I giganti della montagna* di Pirandello e *Lo strano Natale di Mr. Scrooge* di Buzzati).

Il tema della comunicazione connesso alla potenza del tempo che divora ogni cosa è al centro della fabula buzzatiana dei “Sette messaggeri”. Un giovane principe parte volontariamente in un lungo viaggio per esplorare il vasto regno sconosciuto del padre, invece il pirandelliano Enrico IV viene spinto dagli altri in un viaggio involontario che va a ritroso nella storia del Medioevo. Per rimanere a contatto con la realtà lasciata indietro, avere notizie dei suoi e della sua città, il giovane principe organizza una rete di comunicazione tra lui e il mondo abbandonato, scegliendo tra la sua scorta sette valorosi cavalieri; invece Enrico IV sceglie dei valletti che lo informano anche con intento di secondare le sue illusioni di cristallizzarsi in un dato periodo della “Storia”. Mentre il principe prosegue, i sette “messaggeri” l’uno dopo l’altro a distanza di tempo partono e arrivano portando notizie. Ma il loro intervallo si fa sempre più lungo e sempre più raramente raggiungono la loro meta. A volte, dopo massacranti tragitti, le novità che i messaggeri recano, più o meno simili a quelle che i visitatori recano alla corte di Enrico IV, non hanno senso: sembrano notizie irreali, illeggibili, incomprensibili, o appaiono informazioni redatte con un nuovo linguaggio, di una realtà già remota, di luoghi scomparsi, di persone invecchiate o defunte, di fatti dimenticati o seppelliti nel tempo.

Addirittura per anni il giovane principe non riceve notizie dai suoi messi, come per anni non le riceve Enrico IV rinchiuso nello spazio delimitato del suo castello. Come accade ad Enrico IV dopo che è rinsavito, nel principe accresce il sentimento di estraneità verso il mondo dei “suoi cari” specie perchè tutto vi è mutato (“I più recenti messaggi mi hanno fatto capire che molte cose sono cambiate”¹²), e

¹² D. Buzzati, *Sessanta racconti*, Milano, Mondadori, 1968: 12. D’ora in poi le iniziali SR e il numero della pagina nel testo rimanderanno a questa edizione.

come capita a Enrico IV, tra il mondo attuale del principe e quello degli altri (lasciati nella "capitale") si stabilisce la rottura, nessuna possibilità di comunicare fra loro, di capirsi. Ormai gli altri utilizzano linguaggi diversi. La lingua di Enrico IV e del principe è quella della "storia", invecchiata e ferma nel tempo, di quando sono partiti; invece la lingua del mondo lasciato indietro è quella in costante mutamento, che si rinnova in "modi insoliti". Enrico IV e il giovane principe sono paradigmi che rappresentano ed esprimono un profondo scetticismo nei riguardi dei mezzi linguistici della comunicazione.

Come in parecchie opere pirandelliane, dalle *Novelle per un anno* a *Così è se vi pare* alla trilogia del teatro nel teatro, nel racconto buzzatiano "Qualcosa era successo" si rappresenta il dramma di un drappello di persone assetate di notizie, di informarsi su ciò che avviene dentro e fuori il loro ambiente. Parimenti ai racconti pirandelliani che usufruiscono della struttura del viaggio in treno ("La veste lunga", "Il viaggio", "Quando si comprende", "Nenia"), il contrasto tra gli spazi aperti e gli spazi chiusi vi si fa inquietante dal momento che il narratore sale su un rapido per un lungo viaggio senza fermate intermedie dal Sud al Nord dell'Italia. Man mano che il treno procede con grandissima velocità i passeggeri si accorgono che fuori la popolazione ha ricevuto una "improvvisa notizia" che mette in preda ad agitazioni, affanni, ansie, a un panico e un terrore sempre più violenti. Si delinea una notizia infausta che porta la gente ad abbandonare la propria abitazione. Come in Pirandello (ad es. "C'è qualcuno che ride", "Soffio", "Di sera, un geranio"), il fantastico è espresso brillantemente fin dal titolo del racconto, precisato e sintetizzato in un vocabolo, in quel "qualcosa". E proprio perchè nessuno riesce a sapere la natura della notizia o cosa potrebbe essere quel "qualcosa", come in "C'è qualcuno che ride" nessuno riesce a capire di chi è e da dove proviene quel riso, che la vicenda diventa tragicamente assurda. Più i personaggi pirandelliani e buzzatiani vogliono captare l'essenza del messaggio, più il mistero del messaggio si ingigantisce. In Pirandello e Buzzati la comunicazione viene

costantemente negata. Tra la gente di un dato ambiente si innesta un rapporto di grottesca incomunicabilità. E tra quelli che stanno fuori e quelli che stanno dentro il treno (e viceversa) non c'è modo di stabilire un contatto, un veicolo di comunicazione, nessuna possibilità di dialogo (ad es. "Quando si comprende" di Pirandello).

Come accade nelle storie pirandelliane ambientate in spazi chiusi (ad es. "I tre pensieri della sbiobbina", "Addio, Leonora!" "Il lume dell'altra casa"), la finestra rappresenta una via apparente verso la comunicazione e verso la conoscenza della realtà esterna. È emblematica dello sforzo dei viaggiatori di cogliere l'attimo, di apprendere che è in atto "qualcosa", sebbene non consenta loro di udire le parole, ovvero le notizie gridate dalla gente in terra. I tentativi di recepire i messaggi dall'esterno sono numerosissimi e ogni volta si succedono come fallimenti, vani sforzi.

Un'occasione si presenta ai viaggiatori che, in un momento fulmineo, credono di poter sbrogliare la misteriosa matassa del messaggio, di poter afferrare l'essenza della minacciosa notizia:

Ecco un'altra città. Come il treno, entrando nella stazione, rallentò un poco, due tre si alzarono non resistendo alla speranza che il macchinista fermasse [...] Un ragazzino tentò di rincorarci con un pacco di giornali e ne sventolava uno che aveva un grande titolo nero in prima pagina. Allora con un gesto repentino, la signora di fronte si sporse in fuori, riuscì ad abbrancare il foglio ma il vento della corsa glielo strappò via. Tra le dita restò un brandello. Mi accorsi che le sue mani tremavano nell'atto di spiegarlo. Era un pezzetto triangolare. Si leggeva la testata e del gran titolo solo quattro lettere. IONE, si leggeva. Nient'altro. Sul verso, indifferenti notizie di cronaca. (SR, 258-259)

Come spesso avviene nei racconti pirandelliani (ad es. *Questa sera si recita a soggetto*), qui tutto verte a sottolineare l'inefficacia degli strumenti della comunicazione, simboleggiati dalle "parole" frantumate in un "brandello" del giornale. Le parole anche quando si riempiono di fatti e di sentimenti sono strumenti di un destino che frena la comunicazione (cfr. *Sei personaggi*), il vento si porta via le parole che compongono l'informazione del giornale. Rimangono solo quattro lettere in IONE. Lettere che in italiano terminano tanti vocaboli, e quindi, invece di portare la certezza, aumenta l'inquietudine e l'angoscia dei passeggeri: "Verso una cosa che finisce in IONE noi correvamo come pazzi, e doveva essere spaventosa se, alla notizia, popolazioni intere si erano date a immediata fuga" (SR, 259).

Le scene fulminee, i gesti abbozzati, le parole pronunciate, i vocaboli scritti amputati, e altre componenti del racconto hanno la funzione di enfatizzare quella filosofia pirandelliana (ad es. *Sei personaggi*) che la comunicazione risulta spesso frammentaria, incompleta, lacunosa, impossibile di raggiungerla e molto misteriosa. Una filosofa che ritorna con ossessione nei racconti di Buzzati (ad es. "Una cosa che comincia per elle").

In Pirandello e in Buzzati frequentemente non si snodano i nodi dell'incomunicabilità che si stabiliscono tra i personaggi. Essi rimangono chiusi nel loro ermetico silenzio, e se parlano, lo fanno perchè sono spinti da un'impellente forza di difendersi o di giustificare delle cose. Un muro di vetro li separa gli uni dagli altri. E nessuno si azzarda a proferire "qualcosa" per timore di sbagliare, di essere giudicato dagli altri male o addirittura un pazzo: "ciascuno forse dubitava di sè, come facevo io, nell'incertezza se tutto quell'allarme fosse reale o semplicemente un'idea pazza, allucinante, uno di quei pensieri assurdi che infatti nascono in treno quando si è un poco stanchi [...] Nessuno parlò o ebbe l'audacia di rompere il silenzio o semplicemente osò chiedere agli altri se avessero notato, fuori, qualche cosa di allarmante" (SR, 258).

Come tanti viaggiatori pirandelliani (ad es. *Il fu Mattia Pascal*), anche quelli buzzatiani cercano di venire alla conoscenza delle cose attraverso l'azione del guardare. Un'azione che registra l'abilità istrionica dei passeggeri, le loro indifferenze apparenti, finzioni, ipocrisie: "li sorpresi, volgendo gli occhi repentini, guatare fuori. Specialmente la signora sonnolenta, proprio lei, sbirciava tra le palpebre e poi mi controllava se mai l'avessi smascherata [...] Tutti avevano già guardato. E si finse di non farci caso" (SR, 257, 259). Infatti il linguaggio visivo rimpiazza il linguaggio parlato. Questo linguaggio visivo è molto agitato, e perciò efficacissimo a esprimere la loro disperata volontà di comunicare, il loro straziante dramma di avvicinarsi alla conoscenza di una tragica realtà.

Il tema della tragica realtà dell'esistenza è una componente importante della poetica dello scrittore umorista. L'umorismo di Pirandello, che si differenzia radicalmente da quello della tradizione¹³, è ben assimilato da parecchi scrittori contemporanei, incluso Buzzati. Se a volte l'umorismo pirandelliano è più sfarzoso, acceso, colorito, quello buzzatiano è più asciutto, secco, realistico, perchè si appoggia ai moduli della tradizione ottocentesca, da Manzoni a Verga, da Capuana a D'Annunzio. L'umorismo di Buzzati rivela più comunanze che differenze con quello di Pirandello, sa rivelarsi affine, imparentato, e addirittura di carattere tipicamente pirandelliano, soprattutto quando si fa sfolgorante, grottesco, estroso, scomponendo e ricomponendo gli infiniti aspetti della realtà, per metterne ossessivamente a nudo l'essenza, e con giuochi di specchi, incongruenti, caricaturali, paradossali. Sulla scia di Pirandello, Buzzati si avvale di tutti i mezzi dell'umorismo nel senso stretto e nel senso largo. Come in Pirandello, in lui si predilige l'uso di tutte le nuance dell' "ironia filosofica", spesso dominante a cominciare dal titolo del racconto (ad es. "La

¹³ Si veda il mio studio *L'arte novellistica di Pirandello*, Ravenna, Longo, 1983: 63-95, che disamina il suo saggio *L'umorismo*, del 1908.

macchina che fermava il tempo”, *La rivolta contro i poveri*). Il pirandellismo di Buzzati si fa stridente quando l’umorismo, pur intrecciando il tragico e il comico, il riso e il pianto, il logico e l’alogico, e tanti altri opposti delle cose, dà luce a un favoloso sui generis, a una creazione molto immaginosa, fantastica e surrealistica (ad es. *Donna Mimma*, *Berecche e la guerra*, *Una giornata di Pirandello*; *Il colombre*, *Lo strano Natale di Mr. Scrooge*, *Le notti difficili* di Buzzati). Lo stile umoristico crea una rappresentazione fantastica intensa a mostrare che l’irreale esiste nel reale, di cui è esemplare il lungo racconto “Viaggio agli inferi del secolo”. Sovente è animata da profondi messaggi morali, dalla tensione di voler capire ciò che giace sotto la superficie delle apparenze, e dal “sentimento del contrario” del personaggio, capace di combinare azioni inverosimili, quando in età avanzata ritorna bambino per recuperare un paradiso perduto, e perciò nel racconto si fanno intense le dimensioni antitetiche del tempo, come si nota nei “Piedi sull’erba” di Pirandello e nel “Borghese stregato” di Buzzati; o quando si dà agli altri annullando la propria vita, facendo trapelare un’etica evangelico-francescana, come si avverte nelle “Buone figlie” di Buzzati e in “Quand’ero matto” di Pirandello.

Il personaggio umoristico di Buzzati, parimente a quello pirandelliano, presenta “centomila” volti, un’infinità di maschere e di comportamenti assurdi. Nel racconto “L’uomo che stava bene” Buzzati, essendo come Pirandello uno scrittore profondamente autobiografico, utilizza le sue esperienze di giornalista per realizzare figure strambe della realtà mediatica. Come spesso accade in Pirandello, la sua creatura simboleggia l’uomo che durante l’esistenza si arrovella a lottare contro una forza nemica ed indomabile, che è manipolato, soggiogato, e vittimizzato a guisa di un fantoccio dal destino avversario. Per parecchi anni Theddy Albornoz, una figura molto patetica, presso il giornale, “Monitor”, fa il tirocinio, riscrive i pezzi dei corrispondenti di provincia, e svolge altri tipi di lavoro,

sempre con somma attenzione, rigore, puntualità, ma che danno vita a sfrenate “speranze, ansie, insonnie, delusioni”, tanti assilli e dolori¹⁴. Dall’inizio della carriera nutre il sogno utopico di occupare un “posto” rispettoso e importante nel giornale (SS, 151). Un sogno che, come sovente avviene al personaggio pirandelliano, si rivela una fissazione patologica. Quando col passar del tempo le speranze iniziano a sfaldarsi, ecco che Albornoz, come se fosse toccato da un destino che ama giocare e beffarsi di lui, viene a occupare un “posto” di rilievo nel giornale. Poco dopo è travolto dal dubbio di perderlo: “un errore, una svista, una *gaffe* giornalistica?” (SS, 152). Onde la prosa connotativa di Buzzati suggerisce che il licenziamento può avvenire anche per mano di un potere tanto invisibile quanto misterioso (SS, 152). Un giorno il giornalista non si presenta al suo posto redazionale, causando grande meraviglia tra i colleghi. L’umorismo segue la linea di un felice crescendo quando il sessantenne Albornoz inizia a nascondere la sua malattia. Più la malattia si aggrava, costringendo anche a lunghe assenze, più il giornalista combina azioni stravaganti per presentarsi un essere in piena salute. I ritorni al posto di lavoro lo rivelano un attore che recita la parte del sano, un individuo che sa fingere in ogni occasione, che simula e dissimila, che vive un profondo sentimento semiserio. Fa del tutto per nascondere la verità delle cose, per apparire un individuo in ottima forma, quello che non è. Il riso, come il comportamento di spiccante allegria, è una maschera della sua disperata situazione, e paradossalmente quasi un’arma che si burla, si ribella e sfida la fatale malattia, metafora del destino feroce che si diverte a soffocare l’individuo che ama la vita attraverso il suo lavoro. Il “riso”, parola che forma la deviazione stilistica della narrazione, vuol essere uno degli strumenti prediletti dal personaggio umoristico per costruirsi, per combinare giuochi d’apparenza, per non comunicare la propria tragedia:

¹⁴ D. Buzzati, *Siamo spiacenti di*, Milano, Mondadori, 1999: 151. D’ora in poi le iniziali SS e il numero della pagina nel testo rimanderanno a questa edizione.

Rise da solo [...] Allegrìa, forse [...] Era sempre il primo a ridere [...] Ricomparve undici giorni dopo. Gaio, vivace, spiritoso, ma la faccia non era più la stessa. Vi era calato sopra un'ombra. Non pallido e neppure dimagrito. Peggio: nelle pieghe del volto qualcosa di tetro si annidava [...]

Sedette al suo solito posto. Aprì il cassetto. Tirò fuori le penne. Sorrideva. Sorrise anche di più quando si accorse che tutti, senza volerlo, lo fissavano.

“Che c'è?” Ma si vedeva come la sua allegria fosse sforzata. “Vi pare strano che io sia tornato? Mi guardate come fossi un fenomeno!”

“Anzi. Non vedevamo l'ora. Ecco qui un bel pacco di cartelle” fece ridendo il suo vicino, Ernesto Montano, passandogli una pila di notizie appena giunte. “Una sigaretta?”

“No, grazie, adesso no”.

“Proibizione del medico?”

“Ma neanche per idea” [...]

Ogni tanto scherzava, cogliendo a volo le occasioni che gli permettessero di ridere come fanno gli uomini sani e pieni di energia, parlò di donne quasi il suo maggiore desiderio, fumò poi tre sigarette dando lunghe boccate per dimostrare di trovarci gusto. Ma quando, alzando appena appena gli occhi, gli pareva che nessuno lo stesso osservando, si passava una mano sulla fronte. (SS, 153-155)

In Pirandello e in Buzzati il riso registra un comportamento sornione, scettico, e diabolico del personaggio, oltre a una sua profonda consapevolezza delle cose (ad es. “Ciaula scopre la luna” e “Tu ridi” dell'uno, “La giacca stregata” e “Viaggio agli inferi del secolo” dell'altro). Nella rappresentazione dei due scrittori le azioni e le immagini umoristiche, da quelle contrastanti del riso e del pianto

(“Albornoz fu preso da un tremolio [...], piangeva” SS, 156) a quelle che connotano le sfumature dei colori del nero e del bianco, si accumulano con disinvoltura, per mostrare un individuo che stanco di soffrire invoca la morte: “Oh vieni, dolce morte” (SS, 154-156; cfr. ad es. la poesia “O notte, o sacra notte” di Pirandello).

Il personaggio umoristico dei nostri scrittori soffre “la pena di vivere” anche quando dispiega una vivacissima spensieratezza, si rivela ilare, gaio, felice, come ad esempio mostrano certi racconti dei *Misteri d’Italia* di Buzzati, o “Un matrimonio ideale”, “Non è una cosa seria”, e “Paura d’esser felice” di Pirandello. E in “Un dio che scende in terra” Buzzati realizza un’immagine bizzarra di proprietario del giornale, “The Horizon”, che si metamorfosa nella sembianza di un reporter che inquisisce sulla vita di un suo dipendente giornalista ormai in pensione. Il grottesco della vicenda drammatizza il sentimento tragico della vita, di cui è emblema il vecchio giornalista con gravi problemi economici e di salute. L’ambiente è quello della periferia degradata di Londra. Per un guasto al motore si ferma qui la lussuosa macchina di Lord Amigon. Un’allegorica discesa e quindi apparizione di questo “Dio”(-Lord), che Buzzati rappresenta con l’ironizzazione anche di immagini religiose¹⁵, in una terra desolata dove si conduce una vita fatta di stenti, di sacrifici, di miseria, di cui è segnica la sostanza etimologica del nome del vecchio giornalista, Mr. Inverness, che connota oltre alla realtà dell’inferno, il freddo invernale dell’esistenza. I nomi dei personaggi buzzatiani, come quelli di Pirandello, sono scelti con grande cura, e sono saturi di una sagace ironia che denota il loro carattere alla don Chisciotte, nonchè la loro triste avventura nella favola della vita. Anche il cognome di questo Dio(-padrone), Amigon, sembra composto dal sostantivo “amico” e dal

¹⁵ Nei riguardi della complicata rappresentazione della religione nell’arte pirandelliana si veda il mio studio, *Le maschere del “Vecchio Dio”*, cit.

suffisso “one”, per non dire di tutta una variegata nomenclatura scaltramente combinata con mezzi che permettono trasfigurazioni e giuochi di ogni tipo, incluso quello che sottolinea le multiple identità dell’individuo, come Lord Amigon che si maschera con i nomi di Sir Claudius e di Mr. Pross. Mentre si ripara la macchina Amigon va in un caffè del quartiere dove incontra Inverness e tre suoi colleghi giornalisti. Epifanicamente il nome Inverness desta in Lord Amigon “un preciso ricordo. Sì, era lui di sicuro, il vecchio capo correttore dell’ ‘Horizon’, di cui ne aveva sentito raccontare tante. Non che Lord Amigon lo avesse mai visto, o ricordasse i nomi di così oscuri dipendenti. Personalmente, di tutta la immensa redazione, egli conosceva sì e no una decina di facce”¹⁶. Buzzati sviluppa questo ricordo sia per enfatizzare il vuoto che esiste tra l’editore e la gente che lavora per lui ed i loro contrasti sociali, come la ricchezza dell’uno e la povertà degli altri; sia per dipingere un Inverness “strambo e comico”, tanto che “è oggetto di bonarie ironie perfino da parte degli uscieri” (PS, 111), ma affidandogli, come frequentemente fa Pirandello col suo personaggio umoristico, i propri lineamenti di uomo e di artista “incompreso”, oltre che di giornalista molto zelante, scrupoloso, preciso, da risultare la caricatura di un pedante a cui non sfugge un minimo errore (PS, 111); sia per avviare un incontro burlesco, in cui Lord Amigon viene a beffarsi della apparente innocenza di Inverness, simulando e dissimulando, fingendo e mistificando, illudendo e deludendo, in un giuoco pirandelliano molto assurdo e grottesco; diventa un attore demiurgico che nello stesso dramma recita più ruoli e pur con attingimenti esultanti, esuberanti, semiseri, che si incarna e si nasconde dietro la maschera di molteplici personalità, inclusa quella del lettore: “«Ho il piacere di rivolgere la parola a Mr. Inverness dell’ ‘Horizon’?» «Per l’appunto» confermò l’Inverness [...] «E io con

¹⁶ D. Buzzati, *Paura alla scala*, Milano, Mondadori, 1997: 110. D’ora in poi le iniziali PS e il numero della pagina nel testo rimanderanno a questa edizione.

chi ho l'onore?» «Oh, io» fece Lord Amigon, «io sono un affezionato lettore» (PS, 111-112). Gli elogi del lettore sono in funzione da una parte di smascherare l'orgoglio del vecchio giornalista, dall'altra parte di lanciare una sottile critica a una società frivola che non riconosce i suoi "meriti intellettuali" (PS, 112). L'umorismo si intreccia al comico (e viceversa) quando Buzzati conduce il fittizio lettore a parlare di se stesso anche come editore benestante, motivando Inverness a disquisire filosoficamente della vita che per lui, come per una galleria di personaggi pirandelliani, è sempre stata una "dura battaglia" di sopravvivenza (anche all'interno della redazione dell' "Horizon", una metafora del nucleo della famiglia che si ama religiosamente, ma dal quale si viene emarginato, e ci si vive in solitudine e forse odiato, come accade a una moltitudine di personaggi pirandelliani - ad es. "Un goj", "Lontano", "L'uomo solo" -):

“Anche per Lord Amigon, alle volte, il vostro proprietario? Anche nel suo sterminato Castello? Anche nel suo palazzo di May Fair foderato di marmi? Anche nelle sue casseforti la vita è dura” [...]

“Egregio Mr. Poss [...] La sorte se non vogliamo dire Dio, avrà pure avuto le sue buone ragioni per fare i grandi e i piccoli” [...]

“Bene, Mr. Inverness, ma questi vostri dei, mi domando che hanno fatto per ripagarla di tanta devozione? Lei ha lavorato per il suo dio tutta quanta la vita, e alla fine? Che cosa le è rimasto alla fine?”

“Caro Mr. Pross [...] Che cosa? Per esempio l'orgoglio di appartenere all'«Horizon»?” (PS, 114)

Il comico diventa tragico quando questo "dio" va a visitare l'inferno della famiglia del povero e vecchio giornalista, in uno squallido appartamento, dove su un lettino giace un figlio ammalato, che scambiando Lord Amigon per il suo "nuovo dottore", gli dà un'altra personalità (PS, 118).

In non pochi racconti buzzatiani si attinge a trame, a funzioni, a concetti, e al personaggio del complesso universo di Pirandello. “L’erroneo fu” segue su questa linea tenendo di mira *Il fu Mattia Pascal* e varie *Novelle per un anno*. Dei tanti racconti pirandelliani che escono dalla penna di Buzzati, è indubbiamente uno dei più felici. Come Mattia Pascal leggendo il giornale mentre viaggia in treno scopre che hanno trovato il suo cadavere nella gora di un mulino del paese¹⁷, il protagonista, il noto pittore Lucio Predonzani, leggendo il giornale scopre in terza pagina, a destra in basso, su quattro colonne, il titolo:

UN LUTTO DELL’ARTE ITALIANA
È MORTO IL PITTORE PREDONZANI

Sotto, una notizia, in corsivo, diceva:

Vimercate, 21 febbraio, notte. In seguito a una breve malattia, contro cui non sono valse le cure dei medici, si è spento due giorni fa il pittore Lucio Predonzani. L’annuncio, per volontà dell’estinto, è stato dato a funerali avvenuti.

¹⁷ L. Pirandello, *Tutti i romanzi*, vol. I, a cura di G. Macchia e M. Costanzo, Milano, Mondadori, 1979: 394-395.

Seguiva un articolo celebrativo, di circa una colonna, pieno di elogi, firmato dal critico d'arte Giovanni Steffani. E c'era pure una fotografia, fatta una ventina d'anni prima¹⁸.

Mentre il primo stupore e la prima delusione di Pascal danno luogo all'idea di farsi una nuova vita, il tormento di Predonzani si acuisce specie quando si reca a darne notizia alla moglie:

“Guarda, guarda”. Gemette il pittore porgendole il giornale.

Lei guardò, impallidì, e, con la meravigliosa irragionevolezza delle donne, scoppiò in un pianto disperato. “Oh, il mio Lucio, povero Lucio, tesoro mio” balbettava fra un singhiozzo e l'altro.

La scena finì d'exasperare l'uomo. “Ma sei impazzita, Matilde? Ma non vedi? Ma non capisci che è un equivoco, uno spaventoso equivoco?”

Matilde infatti cessò subito di piangere, guardò il marito... fu travolta dall'ilarità. “Oh mio Dio che buffo! oh oh che ridere... scusami sai Lucio... un lutto per l'arte... e sei qui sano come un pesce.” (IC, 63)

In tutte e due i testi si fondono il tragico, il comico, il grottesco. Perfino quando Predonzani si reca a protestare dal Direttore del quotidiano. Questi, come certi pirandelliani che possiedono una personalità machiavellica (ad es. “Il fumo”, *Il piacere dell'onestà*, *L'uomo, la bestia e la virtù*), si impone esprimendosi con linguaggio mellifluo e con comportamento di apparente pacatezza, al punto di manifestare la virtù di saper fingere per regnare (filosofia predicata anche dal pirandelliano *Liolià*, MN, II, 665), di manipolare gli altri “come vuole”, di far apparire nero il bianco (e viceversa), dato che fa risultare non come un danno le notizie erronee emesse dal suo giornale ma

¹⁸ D. Buzzati, *Il colombre*, Milano, Mondadori, 2000: 61. D'ora in poi le iniziali IC e il numero della pagina nel testo rimanderanno a questa edizione.

come un beneficio, una vera e propria “fortuna” economica per il pittore:

“Sì, sì” fece il direttore, placido. “Forse... diremo così... il contesto della notizia è andato più in là di quelle che erano le intenzioni... D’altra parte spero che lei avrà apprezzato il giusto merito l’omaggio reso dal mio giornale alla sua arte...”

“Bell’omaggio! Distrutto mi avete, rovinato”.

“Be’, non nego che sia stata commessa qualche inesattezza...”

“Mi date per morto e sono vivo... e lei la chiama inesattezza. C’è da diventare pazzi. Un fior di rettifica, pretendo formalmente, allo stesso preciso posto. Ben s’intende riservandomi ogni azione per danni!”

“Danni? [...] Lei non realizza la straordinaria fortuna che le è capitata. Qualsiasi altro pittore farebbe dei salti alti così”.

“Fortuna?”

“Fortuna, si capisce. Quando un artista muore, le sue opere aumentano subito di prezzo. Senza volerlo, senza volerlo, le abbiamo reso un formidabile servizio [...] Sarebbero milioni, caro maestro, e parecchi anche”. (IC, 63-64)

Il direttore con una parlata sofisticata che arieggia a quella dei personaggi pirandelliani scaltri ed astuti come una volpe, convince Predonzani di abbandonare l’idea di vedere sul quotidiano la “rettifica” della notizia, di non chiedere risarcimento, e di assumere un’altra identità:

“E io... io dovrei fare il morto? volatilizzarmi? [...] Io dovrei sparire dalla circolazione?”

“Dica: lei per caso ha un fratello?”

“Sì. Perchè? Vive nel Sud-Africa”.

“Magnifico. E le assomiglia?”
“Abbastanza. Però lui porta la barba”.
“A meraviglia! Se la lasci crescere anche lei. E si faccia passare per suo fratello! tutto andrà liscio”. (IC, 64)

Così Pascal prende la maschera di Adriano Meis e Predonzani quella di un misterioso fratello. Come fa Pirandello con la realizzazione di tanti suoi personaggi umoristici, incluso Pascal, Buzzati indugia a descrivere il mascheramento di Predonzani che si cresce la barba e si mette gli occhiali: “Si nascose in una stanza, lasciandosi crescere la barba [...] Dopo un mese - la barba era abbastanza sviluppata - Predonzani si arrischiò ad uscire, presentandosi come il fratello tornato dal Sud-Africa. Si era messo un paio di occhiali, simulava un accento esotico” (IC, 65). Tanto in Pirandello quanto in Buzzati si tratta di un rivestimento che rende il personaggio un forestiero della vita, anche agli occhi di chi gli è stato sempre vicino, come familiari, amici, conoscenti, e quando lo riconoscono camuffato magari lo additano un folle (IC, 65), e infatti il personaggio strambo dei nostri scrittori è sempre ritenuto un “matto” dagli altri (cfr. “I topi” CB, 128; “Il cane” ND, 248; “Il mostro” PS, 140-141, 150; e tanti racconti di Pirandello quali “La patente”, “Il tabernacolo”, “Certi obblighi”). Ma come accade in opere umoristiche di Pirandello, il camuffamento e il ritiro di Predonzani a vivere da “escluso” nella sua casa di campagna, che è un’altra metafora dell’imposto isolamento e della vita passiva che si identifica con la sterilità delle cose, conduce lo scrittore a costruire una ragnatela di rapporti antitetici anche tra la vita e la morte. In Buzzati il motivo del “defunto” che ritorna in vita è presente perfino nel racconto “Battaglia notturna alla Biennale di Venezia”. Pirandellamente Predonzani, costruendosi una nuova identità, rinasce da una finta morte. E come Mattia Pascal e altri personaggi umoristici di Pirandello, attraverso processi intermittenti di agnizioni e di catarsi, apprende che questa rinascita non apporta nè felicità nè libertà, apporta solo

profonda disperazione, è la tragedia del prigioniero nel soffocante labirinto della vita, di chi è e si vede “nessuno”. Per cui è un morto-vivo che non può non imitare la funzione di Mattia Pascal di recarsi in cimitero a visitare la sua tomba e di allacciare un discorso fantastico col suo “fu” (IC, 63-64), e un giorno vi si seppellirà con le proprie mani, azione che richiama il suicidio di personaggi buzzatiani (ad es. “Trionfo”) e pirandelliani (ad es. “Lo scaldino”) che si fa gesto di protesta e di ribellione contro tutto e contro tutti:

Come fu innanzi alla cappella di famiglia, si guardò. Non c’era anima viva. Allora aprì il battente di bronzo.

Senza fretta, mentre si faceva buio lentamente, tolse con un temperino le viti che chiudevano la nuovissima cassa, la “sua” bara, di Lucio Predonzani.

La aprì, con molta calma, vi si distese supino, assumendo la posa che supponeva convenisse ai defunti per il sonno eterno. La trovò più comoda di quanto non avesse previsto.

Senza scomporsi, adagio, adagio, tirò sopra di sé il coperchio. Quando rimase un breve ultimo spiraglio, egli stette in ascolto qualche istante, se mai qualcuno lo chiamasse. Ma nessuno lo chiamava.

Allora lasciò cadere completamente il coperchio.
(IC, 67-68)

Il racconto reitera una dovizia di messaggi sia del *Fu Mattia Pascal* che delle *Novelle per un anno*, e soprattutto quello che la vita, senza una propria identità, è morte, e quello che l’individuo viene spinto all’annullamento da una società egoistica, spietata, tirannica. È simboleggiata anche dall’immagine sfingea della moglie di Predonzani. Dato che Pirandello e Buzzati amano costruire il racconto con più storie (ad es. *La mosca* dell’uno e *I misteri d’Italia* dell’altro), la realizzazione di questa consorte, come quella di “Un verme in casa” di

Buzzati, costituisce una micro-storia che si ispira alle rappresentazioni pirandelliane della moglie maga, volpina e vampira, che tradisce il marito precipitato nel baratro della crisi, e in particolare alla novella “Il marito di mia moglie”. Predonzani e il marito gravemente infermo di questa novella pirandelliana vedono la vita scorrere dal regno della morte (motivo che ricorre nei racconti di Pirandello - ad es. “Notizie del mondo”, “Di sera, un geranio” - e di Buzzati - ad es. “Gli amici”, “Ridestati per il Giro i fantasmi della vecchia Cassino” -) e vedono la loro consorte orchestrare e recitare tanti ruoli: essa si mette in lutto per secondare sia l’illusione degli altri che quella del marito; approfitta della situazione per sedurre ed allacciare una tresca con il migliore amico del marito (come a un livello diverso fa la consorte di “Un verme in casa” CB, 113-115):

Amici vennero a trovarla, specialmente Oscar Pradelli, pittore anche lui, che di Predonzani era stato sempre l’ombra [...] Mentre le visite di Oscar Pradelli si facevano via via più frequenti, Matilde pareva rifiorire. Il lutto, fra l’altro, le confaceva. Predonzani ne seguiva la metamorfosi con un misto di compiacimento e d’apprensione. Una sera si accorse di desiderarla, come da anni non gli accadeva più. Desiderava la sua vedova; (IC, 66-67, e cfr. “Il marito di mia moglie” NA, II, 1165)

e reagisce con durezza quando il marito le grida in faccia la verità: “Matilde, lei reagì quasi con astio: «Cosa ti salta in mente?» Povero Oscar. L’unico tuo vero amico. L’unico che ti rimpianga veramente. Si prende la briga di confortare la mia solitudine e tu sospetti di lui. Dovresti vergognarti” (IC, 66). Matilde, come altre donne buzzatiane (ad es. “Un verme in casa”, “La moglie con le ali”), è molto imparentata alla donna pirandelliana che “rifiorisce” col tradire il marito, un’esperienza che la muta da donna mite a donna diavolesca, come ad esempio illustra la metamorfosi di Mita in *Liola* o della

Signora Perella in *L'uomo, la bestia e la virtù*. La metamorfosi, oltre a esprimere compositi significati nell'arte di Pirandello (ad es. "Ciaula scopre la luna", "Soffio", "La mano del povero malato") e di Buzzati (ad es. "Un corvo in vaticano", "La farfalletta", "Occhio per occhio"), fa prendere coscienza alla donna dell'esistenza di una sessualità extra-coniugale, illecita nel contesto sociale in cui viene vissuta, ma che è capace di mettere sulla via della felicità. In certi racconti di Buzzati (ad es. "Piccola Circe") e di Pirandello (ad es. "La fedeltà del cane") la donna non solo non ama l'amante ma viene a tradirlo con un altro amante. A volte gli autori umoristi mentre traducono l'emancipazione della donna in critica più o meno velata al suo comportamento di sfrenata sessualità e di eterna peccatrice, la vedono vittima di un uomo-marito dalla mentalità ottusa e di una società arretrata (ad es. "La realtà del sogno" di Pirandello, e "La moglie con le ali" di Buzzati). Di solito nella narrazione tutto viene esposto con un procedimento che scompone, oppone, ed inverte le cose, e che ingigantisce il miglioramento della vita della moglie mentre approfondisce il peggioramento di quella del marito. Questo procedimento si satira del fantastico quando il marito, buzzatiano e pirandelliano, si abbandona a immaginare scene, azioni, movimenti, lo scorrere della vita senza la sua presenza: "con desolato stupore egli constatava che anche senza Lucio Predonzani il mondo riusciva a cavarsela lo stesso; il sole si alzava e tramontava come prima, come prima le serve battevano i tappeti alla mattina, i treni correivano, la gente mangiava e si divertiva, e di notte i giovanotti e le ragazze si baciavano, in piedi, lungo le nere cancellate del parco, come prima" (IC, 67), e di natura patologica è l'immaginazione del protagonista del "Marito di mia moglie" poichè si fissa a esplorare i dettagli di un tempo futuro in cui il migliore amico lo rimpiazzerà anche come padre (NA, I, 1163-1164).*

(Baruch College, City of New York)

* La seconda parte dell'articolo comparirà nel prossimo fascicolo.