

Il contrappunto tra la vita e la morte: la ballata macabra nel mondo di Dino Buzzati

Elisa Martini

Università di Firenze

A poco a poco i discorsi sulla sua partenza si sviluppano, suo malgrado, su un tono più alto e diverso come se egli non andasse in campagna bensì a una romanzesca spedizione verso terre inesplorate. Passando egli di salone in salone, tutto sembra diventare più meraviglioso. Non c'è una sola orchestrina, ma due, e poi ne scopre una terza in una sala immensa a cupola entro cui svolazzano uccelli rari, fluttuano stendardi e profumi, donne bellissime si affacciano ad alti ballatoi facendogli cenno; e con sempre maggiore insistenza tutti guardano a lui finché, tra una parola e l'altra, il Mastrone capisce che la festa è in suo onore. Gli invitati ormai non gli parlano più di carrozzelle, di pensioni, di serve e facchini, bensì accennano alla sua partenza con rispetto quasi misterioso, come fosse una missione segreta. [...] La sala adesso si era fatta deserta. Dai finestrone si vedeva una fontana. Giunsero ancora echi di musica. Finalmente egli capì di che partenza si trattasse e perché tanti onori. Avrebbe desiderato almeno fare una corsa a casa per avvertire i suoi che non poteva partire con loro, andassero senza di lui, poi, se mai, li avrebbe raggiunti a San Fermo. [...] Adesso era rimasto finalmente solo. (*Una festa da ballo*)¹

L'estratto dal breve scritto *Una festa da ballo*, contenuto nella raccolta *In quel preciso momento*, si fa sintesi – e viatico ottimale – per intraprendere il nostro discorso sulla ballata macabra nel mondo di Dino Buzzati. In questo testo, il contrappunto tra la vita e la morte si gioca nel passaggio tra presente e passato, il tutto corredato dalla presenza, in sottofondo, della musica. La festa, luogo di vita e balli, è in realtà l'anticamera verso la futura dimensione del protagonista, la morte, dove il tempo diventa passato, dove non ci sono più gli affetti e si è soli. In questa nuova prospettiva la musica giunge come un'eco che continua ad accompagnare il protagonista nel passaggio tra i due stati. Vita e morte sono due realtà che si confrontano e si bilanciano, entro le quali si apre una porta, rappresentata dalla festa e, come vedremo, dalla sua veste intrinseca: quella musicale.

Nei testi che vogliamo analizzare, la musica – in quanto elemento connotativo del gioco contrappuntistico tra l'Aldiqua e l'Aldilà – prende le mosse di

¹ D. BUZZATI, *Una festa da ballo*, in ID., *In quel preciso momento*, Milano, Mondadori, 2006, pp. 79-80.

una forma ben precisa, quella della ballata. Sviluppata sulle corde dei menestrelli e canterini medievali e derivante storicamente dagli antichi *chori* o *cantilenae* o *ballistea*, la ballata è un componimento – sia popolare che letterario – destinato alla narrazione in musica e talvolta anche al ballo, spesso interpretato da gitani. Elemento centrale della sua struttura è l’alternanza tra la stanza del solista e la ripresa/ritornello cantata dal coro. Varie le sue tematiche, principalmente amoroze, che si aprono ai racconti leggendari e popolari, alle tragedie, agli argomenti religiosi, alle grandi battaglie, ai prodigi e al meraviglioso. Proprio come “una ballata piena di meraviglia” viene definita la prima opera di Dino Buzzati su cui vogliamo soffermarci in questo *excursus*, edita nel 1945: *La famosa invasione degli orsi in Sicilia*. Se ne veda l’inizio:

Dunque ascoltiamo senza batter ciglia
la famosa invasione degli orsi in Sicilia.

La quale fu nel tempo dei tempi
quando le bestie eran buone e gli uomini empi.
In quegli anni la Sicilia non era
come adesso ma in un’altra maniera:
alte montagne si levavano al cielo
con la cima coperta di gelo
e in mezzo alle montagne i vulcani
che avevano la forma di pani. (*La famosa invasione*)².

Fin dall’*incipit*, Buzzati fa immergere il proprio lettore in una dimensione altra: quella dell’oralità. È una narrazione che si fa canto e che presuppone, in quanto recitata, un ascolto da parte del pubblico, attento a tal punto da non “batter ciglia”. Quell’“ascoltiamo” apre la porta a un racconto antico, cadenzato secondo il distico di rime bacciate – ricordando nella struttura sia il distico medievale³ che la frottola – e con la libertà numerica della lassa (e della frottola) per quantità e misura dei versi. Buzzati sembra, dunque, essersi ispirato a forme metriche riconducibili al cantare dei giullari nelle corti, alle *chansons* epiche e romanze che allietavano i banchetti, a un mondo narrativo incentrato, cioè, sull’oralità e la musica. L’invito ad ascoltare è tipico del dettame canterino, dove la folla viene invitata a sedere e a stare quieta, modalità che viene ripresa dallo stesso Boiardo nel dare inizio al suo *Innamorato* (I, I, i, vv. 1-4: “Signori

² ID., *La famosa invasione degli orsi in Sicilia*, illustrato dall’autore, Milano, Mondadori (Oscar junior), 2010, p. 17. Tutte le citazioni sono tratte da questa edizione.

³ Da notare come il distico a rima baciata medievale fosse utilizzato principalmente nella poesia didattica e come, ad esempio nel *Tesoretto* di Brunetto Latini, esso si dovesse combinare con sezioni in prosa in un prosimetro didattico, alternanza che viene riproposta dallo stesso Buzzati, alternando versi e parti prosastiche.

e cavallier che ve adunati / Per odir cose dilettose e nove, / Stati attenti e quèti, ed ascoltati / La bella istoria ch'l mio canto muove”⁴, fonte forse dello stesso Buzzati che sembra guardare anche alla movenza incipitaria di un altro grande poema cavalleresco del nostro Rinascimento, ovvero al *Furioso* di Ludovico Ariosto:

Le donne, i cavallier, l'arme, gli amori,
le cortesie, l'audaci imprese io canto,
che furo al tempo che passaro i Mori
d'Africa il mare, e in Francia nocquer tanto, (*Furioso*, I, 1-4)⁵.

Il riferimento al tempo si ritrova sia in Ariosto che in Buzzati. Esso serve per allontanare nel passato l'evento che si va per narrare, ma se in Ariosto l'indicazione è precisa per quanto nebulosa e leggendaria, in Buzzati l'atmosfera diviene ancor più favolosa fino ad essere mitica: il racconto si perde nella notte dei tempi assumendo così su di sé un'aura archetipica, quasi mitologica.

A questa veste arcaica va ricondotto anche l'uso della prima persona plurale del verbo “ascoltiamo”. Non è un'apostrofe a un Voi pubblico da parte di un Io canterino, ma è un Noi, inglobando il se stesso narratore tra gli ascoltatori. Il racconto è un'entità che va al di là di chi lo declama. In effetti la voce che racconta è in ascolto, come ci rivela il finale del libro:

– Che cosa sono questi strani sassi? – abbiamo chiesto a un vecchio patriarca che passava di là.
– Ma come? – disse lui gentilmente – Non lo sa, signore? Sono i resti di una antica statua. Vede? Nel tempo dei tempi...
E cominciò a raccontare. (*La famosa invasione*)

Il narratore, quindi, è in realtà uditore. È lui che riporta la storia intesa? O è la voce del vecchio patriarca sentita un anno prima e qui ricordata al presente? È comunque un ascoltatore che si fa tramite del racconto e quindi narratore. Quel distico iniziale staccato dal resto e la frase conclusiva del libro creano, in realtà, un movimento circolare senza soluzione di continuità tra narrazione e ascolto: dal tempo dei tempi la vicenda viene trasmessa oralmente⁶. È una storia che attraversa il tempo, che giunge da lontano e che vive oltre la voce che la decanta.

⁴ M.M. BOIARDO, *Orlando innamorato*, a cura di R. BRUSCAGLI, Torino, Einaudi, 1995, vol. I, p. 5.

⁵ L. ARIOSTO, *Orlando furioso*, a cura di L. CARETTI, presentazione di I. Calvino, Torino, Einaudi, 1992, vol. I, p. 3.

⁶ Sul *continuum* ininterrotto cfr. J. LACROIX, *Utopie buzzatiane: il racconto dell'altrove*, in AA.VV., *Il pianeta Buzzati*. Atti del Convegno Internazionale, Feltre e Belluno, 12-15 ottobre 1989, a cura di N. GIANNETTO, Milano, Mondadori, 1992, p. 204.

È un'origine occulta e popolare, che porta il racconto a essere un patrimonio comune da tramandare. L'ispirazione poetica e epica delle forme metriche medievali, incentrate sulla narrazione – sia essa scritta che orale –, vira verso la fisionomia dei vecchi canti di bardi, intrisi di leggende antichissime, dove la musica e la danza accompagnavano la voce; si assume, cioè, la veste della ballata, di “una ballata piena di meraviglia” per essere precisi. Ed è proprio all'interno di questo testo dal tono fiabesco, costellato da disegni dello stesso Buzzati, che si ritrova un'altra tipologia di ballata: quella macabra.

Siamo al capitolo III della storia, quando gli orsi guidati da Re Leonzio giungono, ingannati dal professor De Ambrosiis, alla – *in nomen omen* – Rocca Demona, luogo terribile infestato da fantasmi:

Sorgeva triste taciturno e cupo
 il castello suddetto su un dirupo
 e, fosse superstizione od ignoranza,
 godeva nefasta rinomanza.
 Si diceva che a dormir tra quelle mura
 al mattino si era morti di paura.
 Fantasmi, larve, spiriti, spettri, apparizioni
 di notte a battaglioni! (*La famosa invasione*).

La narrazione continua nella sua cantilena cadenzata quasi come una filastrocca. La Rocca ha su di sé tutti i connotati del castello pericoloso delle favole, tanto da ricordare, ad esempio, quello descritto nella fiaba *Giovannin senza paura*⁷, entro il quale chi ci dorme viene trovato morto la mattina seguente. L'arrivo degli orsi nella Rocca sembra, dunque, destinato a evolversi in una topica dimensione di terrore. Il cambio repentino di prospettiva, così caro a Buzzati, è però in agguato. I fantasmi, infatti, sono innocui, quasi inermi, tanto che il professor De Ambrosiis deve spronarli nella loro attività di spaventare:

Non contento di ciò, con un soffietto
 di quelli per attizzare il caminetto
 va soffiando negli interstizi
 e sveglia gli spiriti patrizi!
 «Su contessa, – sussurra – è il giorno adatto
 per imitare il miagolio del gatto.
 E anche voi, eccellentissimi signori,
 fate il piacere di venire fuori.
 Stasera gran programma di spaventi:
 mugolii, gemiti, stridore di denti.

⁷ Cfr. *Giovannin senza paura*, in *Fiabe italiane*, a cura di I. CALVINO, Torino, Einaudi, 1956, pp. 3-4.

Più brutti sarete più bello sarà
e Re Leonzio creperà». (*La famosa invasione*).

Gli spettri sono chiamati a recitare una parte e a destarsi perciò da un'inerzia secolare. Se riprendiamo la triade di aggettivi nella descrizione iniziale del castello, vediamo che sono: triste, taciturno e cupo. Fin dall'inizio l'impatto con il luogo non è contrassegnato dalla paura, ma dalla tristezza, dal silenzio e dall'assenza di luce. È un qualcosa di immutabile e di immobile, lontano da ogni soffio di vita; è un posto cioè che trasuda la morte. Non a caso i suoi abitanti sono i fantasmi e gli spettri. Rocca Demona, quindi, rappresenta una porta; il passaggio tra la vita e la morte, ponendole a confronto con l'arrivo degli orsi. Il varco si è aperto e le due dimensioni possono venire in contatto. Topica l'ora: mezzanotte. L'ora delle fate, come suggerito dal testo, ma anche l'ora in cui i confini si dilatano. I dodici rintocchi sono scanditi dallo spirito di un antico orologio "ormai completamente scassato"; un suono flebile che fa percepire l'assenza del tempo e della vita all'interno della Rocca nelle restanti ore.

Il piano del professor De Ambrosiis è destinato però a fallire: non solo gli orsi non hanno paura dei fantasmi, ma – ulteriore ribaltamento della situazione – si scoprono di essere vecchi amici. Alcuni fantasmi sono, infatti, gli orsi morti in battaglia. La loro fisionomia è però trasfigurata:

E finalmente il Re li riconobbe. I suoi orsi caduti in battaglia erano già trasformati in fantasmi. Rifugiatisi al castello, si erano fatti subito amici i fantasmi degli uomini e vivevano in buona compagnia. Ma come erano cambiati! Dov'è più il loro simpatico muso, le potenti zampe, la sontuosa pelliccia? Si erano fatti diafani, molli, pallidi, veli evanescenti! (*La famosa invasione*)

Gli orsi, morendo, hanno subito una trasformazione fisica: hanno perduto le loro caratteristiche salienti per diventare simili ai fantasmi degli uomini. Nella morte tutto si omologa, tutto si opacizza e smarrisce ogni elemento vitale. La morte è, quindi, un'immagine sbiadita della vita, senza colore e diversità. Tutto è velato, impallidito di tristezza, come già era sottolineato nei primi tratti del castello. Quest'immutabilità laconica diventa la raffigurazione costante del mondo dell'Aldilà in Buzzati, come vedremo in *Poema a fumetti*, a testimonianza di un lungo filo rosso che collega tra loro le varie opere buzzatiane e i vari elementi del suo universo. Il tedio, però, viene interrotto dal contatto con la vita, dando spazio alla musica e alle danze:

Non pareva vero agli spettri che ci fosse finalmente un'occasione per fare un po' di allegria. Accesi dei falò, si iniziarono senz'altro le danze ai suoni di un'improvvisata orchestrina: c'era il violoncello, il violino e il flauto, senza parlare dei cantanti e dei ballerini. [...] Ballarono, cantarono e si vollero bene, orsi e fantasmi. (*La famosa invasione*)

L'incontro si è trasformato in una vera festa macabra, dove la vita si riflette allegramente nella morte. Come accennato, *in nuce* già si scorge la visione diafana dell'Aldilà di Buzzati, ma all'interno di questa favola, esso si risolve in una danza miracolosa e gitana tra vivi e morti intorno ai falò. Vince il tono festoso della corrispondenza tra vita e morte. Ogni differenza è annullata all'interno dei canti e dei balli. La musica riporta la vita nel tedio della morte: è una sorta di danza sciamanica che mette in comunicazione i due mondi. Le due dimensioni sono unite e si parlano mediante la melodia delle note, dando vita a una sorta di ballata macabra fiabesca. È un'unità non destinata a durare però. Le leggi sono ferree e la porta, così come è stata aperta, deve essere chiusa. Nuovamente è il tempo dell'orologio antico a segnare il passaggio:

Non poté finire la parola. Deng! deng! deng! fece lo spirito dell'antico orologio. Le tre di notte! L'ora del cessato incantesimo! Di subito i fantasmi si dissolsero come il vapore che esce dalle pentole, si trasformarono in una nebbiolina leggera che tremolò un poco nei saloni con leggeri sussurri e poi sparì anche quella. [...] Perché una legge stabilisce che i fantasmi non possono farsi vedere più di una volta all'anno. (*La famosa invasione*)

Lo spirito dell'orologio batte ossimoricamente il tempo: nella morte, infatti, non vi sono più le ore, ma solo eternità. È l'incantesimo di quella notte che prevede che il passar dei minuti torni a scorrere nella morte. È la sua unione con la vita, il suo confrontarsi con i vivi. È una porta che si apre, però, solo una notte all'anno e da mezzanotte alle tre: le ore topiche delle favole delle fate e del diavolo. Una legge segna questo confine invalicabile, la medesima che permette l'apertura tra i due mondi. Tutto svanisce e ciascuno torna alla propria dimensione.

È proprio sul passaggio della porta tra vita e morte che si fonda il secondo testo di Buzzati qui analizzato: *Il mantello*. Il racconto, pubblicato per la prima volta nel 1942 nella raccolta *I sette messaggeri*, narra del giovane Giovanni ucciso in guerra, che ritorna dalla madre angosciata per porgerle l'ultimo struggente saluto. Egli è un fantasma di poche ore, richiamato alla definitiva esistenza dal Signore misericordioso e impaziente, che lo attende davanti a casa. Una dolente *pietas* accompagna tutta la narrazione. Non ancora interamente trapassato, e non più umano, il protagonista è ormai cittadino di una terra di frontiera in cui non c'è tempo di soffermarsi più che dei pochi momenti consentiti per un estremo commiato dagli affetti più cari. La prosa buzzatiana, convergendo mirabilmente intorno ai personaggi straniati e allo scenario raggelante, proietta tutto, fin dalle prime battute, verso un finale già risolto dalla morte, della quale se ne avverte perennemente il senso. Basti pensare alle cornacchie o all'atmosfera grigiastra dell'*incipit*, così come al tono nebuloso che circonda la casa confondendo i confini della realtà o al banchetto ormai sparecchiato, all'estrema lentezza del giovane e al suo accentuato pallore, che accompagnano, con piccole pennellate, il racconto al disvelamento finale, dove le due dimensioni tornano a divider-

si per sempre: Giovanni è ormai tra i morti. Da notare la grande contrapposizione – e contrappunto – tra la tristezza languida del giovane (pallido e triste come gli spettri di Rocca Demona) e la felicità incontenibile della madre. Tanto Giovanni è bloccato nella sua prigionia silente, quanto la madre si libera in un gioioso inno alla vita: i suoi pensieri sono un continuo proporsi verso il futuro, un avvenire colmo di luce e di gioia. Per lei il ritorno del figlio è il nuovo inizio della vita dopo l'incubo dell'attesa. La sua gioia però è conturbata da un'inquietudine, dettata proprio dall'aspetto plumbeo di Giovanni. Mentre la madre è protesa in avanti, il ragazzo, attraverso lo sguardo, si radica avidamente al passato. I suoi occhi osservano e catturano tutto ciò che riguarda la sua casa, i suoi affetti, la sua vita trascorsa. È il solo modo che ormai gli è rimasto per portare il mondo della vita all'interno della morte. Tra Giovanni e la madre non vi è, quindi, solo la contrapposizione tra la morte e la vita, ma anche tra tempo lineare e tempo circolare, tematica topica delle opere buzzatiane. Il tempo lineare è la presenza onnivora e distruttiva nella sua oggettività, cosa di cui Giovanni è ben consapevole: lui sa di non appartenere più alla vita. Il tempo circolare è, invece, quello della madre, quello ciclico e ripetitivo, dove tutto può riniziare eternamente. È la grande illusione umana, quella di un'eternità temporale, che solo l'Evento può sconvolgere e riportarla alla sua finitezza⁸. La morte, appunto. E l'evento arriva anche per la madre: il mantello aperto è lo scioglimento del nodo tra le due dimensioni, l'alzata del sipario tra il regno della vita e quello della morte. È ormai il momento in cui madre e figlio riprendono i propri ruoli tra i vivi e i morti, chiudendo così il loro confronto.

Questo passaggio tra la vita e la morte, il loro dialogo viene, però, ripreso e ampliato da Buzzati nella sua versione melodrammatica del racconto. Rappresentata per la prima volta il giorno 11 maggio 1960 al Teatro della Pergola di Firenze, l'opera lirica vede la collaborazione dello scrittore con un grande direttore d'orchestra: il maestro Luciano Chailly.

La stesura del libretto non è impresa di poco conto per il giornalista del Corriere della sera, così come la messa in opera, tanto da disperare più volte sulla fattibilità e sulla riuscita dell'impresa⁹. Si teme in una desolante *débaçle* di pub-

⁸ Su Tempo ed Evento cfr. A. BIONDI, *Metafora e sogno: la narrativa di Buzzati fra «Italia magica» e «surrealismo italiano»*, in AA.VV., *Il pianeta Buzzati*, cit., pp. 31-32.

⁹ Sulla scrittura teatrale cfr. F. ATZORI, *Racconti in scena: sulla lingua teatrale di Buzzati*, in "Studi buzzatiani", XVII (2012), pp. 77-89. Sulle difficoltà della messa in scena, cfr. L. CHAILLY, *Buzzati e la musica*, in AA.VV., *Il pianeta Buzzati*, cit., p. 337: "Grande avventura per varie ragioni: con Buzzati avemmo discussioni, ne avemmo tante, sia prima di andare in scena, direi due anni prima, perché Buzzati non aveva tanto idea di musicare questo *Mantello*, sia quando si andò in scena. Questa opera nacque – ripeto – faticosamente...".

blico, ipotesi che però viene completamente smentita dal successo riscosso dalla prima.

Di fondamentale importanza ai fini del nostro discorso risultano essere le didascalie al testo, luoghi preparatori al canto dove la voce autoriale si erge in tutta la sua autorevolezza. Si veda la prima:

La scena rappresenta l'interno di una vecchia casa di montagna, modesta ma non povera, accogliente e pulita. Una poltrona, alcune sedie, un tavolo, ecc. Di fronte la porta d'ingresso e, a fianco, una o due finestre, con tendine, dalle quali si intravedono un paesaggio alpestre e una strada. Appesi piuttosto in alto, nella penombra, due vecchi ritratti dipinti di un uomo e una donna del secolo scorso (possibilmente l'uomo assomiglia al cantante che impersona Giovanni). Questi due ritratti dovranno essere illuminati a tratti da una luce spettrale, così da spiccare vivamente. Su un mobile, una fotografia di Giovanni, in borghese, incorniciata di nero.

Al principio, il sole entra festosamente dalle finestre. Poi, si attenuerà rapidamente, lasciando un'atmosfera grigia. A un certo punto una specie di ombra, proiettata dall'ufficiale che aspetta fuori, sulla strada, comincerà a dondolare lentamente su e giù, quasi gigantesco e funereo pendolo. (Il Mantello)¹⁰.

L'ambientazione voluta da Buzzati è connotata fin dall'inizio da un'estrema solitudine, caratteristica questa che rivela la scena già in una dimensione di confine. Il sottolineare la presenza dei due vecchi ritratti pone già al centro dell'attenzione la tematica principale del dramma: la dialettica tra la vita e la morte. Non a caso, quindi, i due dipinti saranno illuminati a tratti da luce spettrale sinonimo della loro veste mortifera, e sempre causalmente a loro corrisponde la fotografia di Giovanni incorniciata a lutto: loro, infatti, sono i protagonisti del canto macabro che accompagna il trapasso del giovane.

Il particolare del sole festoso, e poi dell'attenuarsi della sua luce fino a diventare un'atmosfera grigia, è la perfetta rappresentazione visiva e simbolica del passaggio di dimensione, dell'apertura del varco tra la vita e la morte. La nebbia segna quindi la dissoluzione di un limite netto, barriera che viene infranta solo eccezionalmente come dimostra il dondolio lento dell'ufficiale, "gigantesco e funereo pendolo": solo il signore del mondo può regolare a suo piacimento l'andare continuo dell'inesorabile *tempus fugit*.

La scena si apre con un colloquio tra la madre di Giovanni e Rita, sua figlia e sorella del soldato. Entrambe sono chiuse nella dimensione dell'attesa. L'apparizione del giovane alle due donne è contraddistinta da una luce strana e da un biancore svuotato di vita. Il fattore che però colpisce di più gli spettatori è l'in-

¹⁰ *Il Mantello*: Opera lirica in un Atto, libretto di D. Buzzati, musica di L. Chailly, Prima rappresentazione, Firenze, Teatro della Pergola, 11 maggio 1960, Milano, Ricordi, 1960, p. 7. Tutte le citazioni dell'opera sono tratte da questa edizione.

capacità linguistica del personaggio, come lo stesso Buzzati sottolinea nella didascalia avanti la prima battuta di Giovanni:

[...] *Parlerà con voce disumana, suoni quasi inarticolati, ma è come se gli altri udissero un discorso normale e lo capissero perfettamente.*
(salutando commosso)
Mmma... mua... (*Il Mantello*).

Tale risoluzione espressiva è un'idea del maestro Luciano Chailly, come lui stesso racconta, per dare maggior rilevanza alla cifra surrealistica del soggetto:

Proposi io stesso a Buzzati di abolire le parole nella parte di Giovanni, affinché la sua voce (che era la voce impersonale di un morto) risultasse tutta mugolata, vocalizzata, gutturalizzata, intozzata o trillata su sillabe inarticolate, cangianti a seconda dello scopo espressivo, com'era nel caso della poesia cosiddetta *epistaltica*. Un lirismo, per così dire, allo stato *assoluto*: il senso doveva capirsi dall'inflessione interpretativa (come se si trattasse di uno strumento) o dalle reazioni degli altri personaggi¹¹.

Il linguaggio frantumato, incomprensibile del ragazzo è l'emblema del suo essere a metà: non più vivo, ma ancora non entrato nel regno della morte. Il radicamento alla vita, espresso in prosa attraverso lo sguardo rapace verso la propria casa, viene qui rappresentato utilizzando il mezzo linguistico: Giovanni cerca di esprimersi ancora nel linguaggio della vita pur non potendo, in quanto egli ormai appartiene a quello della morte. È a causa di questo suo essere 'sul confine' che i suoni disarticolati vengono ancora compresi come parole di senso compiuto nel mondo dei vivi. È la legge del sangue e degli affetti come spiega, ancora una volta, Chailly:

Il piccolo coro rappresentava gli antenati ed entrava in azione quando si illuminavano i ritratti appunto dei progenitori. E l'idioma del coro doveva essere compreso solo da Giovanni, che già apparteneva al mondo dei morti, non dagli altri personaggi della scena. I quali viceversa, per l'arcana legge del sangue e delle comunicazioni metapsichiche, davano mostra di intendere perfettamente ciò che Giovanni trasmetteva in ispirito senza l'ausilio della parola dei vivi¹².

Sulla scia delle parole del maestro, giungiamo, quindi, ad analizzare il dialogo, silente alla vita ma ascoltabile per la morte, che Giovanni intrattiene con i ri-

¹¹ L. CHAILLY, *Buzzati in musica: l'opera italiana nel dopoguerra*, Torino, EDA, 1987, p. 109.

¹² *Ivi*, pp. 109-110.

tratti degli avi morti, vero e proprio coro – come sottolineato da Chailly – di tragica memoria:

GIOVANNI (*sta impietrito ascoltando*)

I DUE VECCHI (*in contrappunto*)

Giovanni

tu vuoi sapere?

Siamo i tuoi vecchi

Sepolti.

Uomo

donna

bisnonno

bisnonna.

MAMMA (*apprensiva*)

Giovanni, che hai? che ascolti?

Ma perché non ti levi il mantello?

GIOVANNI (*come ispirato*)

Ssss! ...

I VECCHI

Anche a noi-piaceva-la casa – e il fuoco – la sera – e il caldo letto – e cantare – ma noi – non siamo – tornati – nessuno – è tornato – di noi – nessuno – è tornato – di noi – in migliaia – di anni – tu solo – oggi – Giovanni.

GIOVANNI (*un po' confuso, ai ritratti*)

Mudee mudee... mudee...

(*La luce sui ritratti si spegne*) (*Il Mantello*)

Il canto dei vecchi dà voce alle istanze della morte. Essi ricordano al giovane come lui stia vivendo un'eccezione: nessuno di loro ha avuto il privilegio di poter tornare a salutare i propri cari. La loro funzione è di contrappunto alla vita, ovvero l'accompagnare in tutte le sue fasi il distacco definitivo di Giovanni dalla dimensione terrena. Loro sono le ombre che ricordano, e il pensiero diventa dolore quando si concentra sulla vita. Nella morte si rimpiange la vita. La loro voce fa da contraltare alle aspettative dei vivi: sono i morti, che, come gli impiccati di Villon, cantano in versi la propria desolante ballata macabra. Loro – rispettando le regole della *ballade* – sono le voci di sostegno a quella solista di Giovanni. È un ritmo cadenzato che trova nel pronome “noi” la sua molecola ritmica, il suo ritornello. È un'appartenenza ripetuta per far comprendere a Giovanni quale ormai sia il suo mondo. Anche la foto del ragazzo, preparata dalla madre, accanto alle loro è presaga di questo cambiamento: anche lui resterà un ritratto in

quella casa e non più presenza viva. È la morte che, in qualche modo, annuncia il suo regno inviando i propri messaggeri. Sono infatti le voci dei vecchi a descrivere il signore del mondo:

(Si intravede l'ombra dell'Ufficiale che dinanzi alla casa cammina su e giù, come un pendolo.)

GIOVANNI (*facendo cenno di tacere per ascoltare mentre i ritratti si illuminano*)
Sstt!

LE VOCI DEI VECCHI

Il signor – ufficiale – che aspetta – di fuori – basta – che passi – e i signori – colonnelli – balbettano – i generali – si fanno bianchi – perfino le loro eccellenze – cariche di medaglie – non appena l'han visto – chiedono misericordia a Cristo – e i grandi condottieri – salutano sull'attenti – quando la – sua ombra – nera – passa – sulla bandiera – Lui – più forte – dei re – Lui grande – innamorato – di te – povero soldato.

(La luce dei ritratti si spegne.) (Il Mantello)

Le ombre delinearono perfettamente il potere sovrano della Morte. Tutti tremarono al suo passaggio: non servono le medaglie per salvarsi dal suo regno. È il signore del mondo innamorato del ragazzo, tanto da aspettarlo prima di portarlo per sempre via con sé nel suo regno. Un tema antico anche questo, quello dei giovani caduti nel fiore degli anni in battaglia perché cari agli dèi, amati dalla morte. Il ritmo della ballata macabra popolare si apre al mondo del coro tragico greco, che commenta fino all'ultimo la vicenda che si sta consumando verso il mortuario epilogo:

I VECCHI

Giovanni – perché – non vuoi – dire – quello che hai – sotto – il mantello – oppure – il nome – di *quello* – con cui – devi – partire?

(La luce sui ritratti si spegne.) (Il Mantello)

La voce dei morti incalza il giovane 'sul confine'. Il varco sta per chiudersi: non c'è più tempo. L'evento deve accadere; l'evento che distrugga il tempo ciclico materno in questo caso – a differenza del racconto – rivolto verso il passato e non il futuro, come per eludere la tragicità del presente, come un possesso che vuol sconfiggere la morte. È l'evento che svela la realtà e il tempo lineare ormai esaurito:

PIETRUCCIO (*irruente*)

Ma cos'hai, Giovanni, dimmi, Giovanni,

cosa nascondi?
(Afferra i lembi del mantello e fa per aprirli.)

GIOVANNI
 Nooo! Nooo! Nooo!

(Si apre il mantello, appare tutta una cosa di sangue.) (Il Mantello)

Lo scioglimento del segreto di Giovanni – e il conseguente delinarsi in maniera netta del passaggio tra la vita e la morte – donano al giovane nuovamente la capacità di articolare un discorso di senso compiuto:

GIOVANNI *(sulla soglia, trasumanato)*
 Addio, mamma, addio Marietta,
 addio Rita, addio vecchia casa,
 perdonatemi
 se sono venuto così,
 non potevo fare a meno.

(Scompare.) (Il Mantello)

Giovanni è ormai passato totalmente nel regno della morte e come tale ne ha acquisito il linguaggio. La parola “trasumanato”, presente nella didascalia buzzatiana e indicante lo stato del giovane ormai sulla soglia, indica l’avvenuto distacco di Giovanni dalla vita: il passaggio è compiuto e il confine perenne tra la vita e la morte può tornare a richiudersi, lasciando che le due dimensioni continuino a scorrere perennemente l’una accanto all’altra.

Se una porta si chiude, se ne apre subito un’altra: quella dell’inferno di *Poesia a Fumetti*, edito nel 1969. Viatico all’uscita del libro è il romanzo breve *Viaggio agli inferni del secolo*, incluso nella raccolta *Il colombre e altri cinquanta racconti* pubblicata nel 1966, dove il protagonista si trova coinvolto in un’indagine giornalistica sul mondo dell’Aldilà: la porta dell’inferno sarebbe, infatti, stata trovata durante la costruzione di una delle stazioni della metropolitana di Milano. Questa la prima rappresentazione del mondo ultraterreno:

Dinanzi a me si stendeva a perdita d’occhio il travaglio degli uomini. Li vedevo dibattersi fremere ridere inerpircarsi cadere inerpircarsi e nuovamente cadere percuotersi parlarsi sorridere piangere giurare, tutto nella speranza di quel minuto che verrà, di quella storia che verrà, di quella storia che si compirà, di quel bene che. (*Viaggio agli inferni*)¹³

¹³ D. BUZZATI, *Viaggio agli inferni del mondo*, in ID., *Il colombre e altri cinquanta racconti*, a cura di C. TOSCANI, Milano, Mondadori, 2003, pp. 431-432.

Nel mondo dell'Aldilà si ripropone il ritmo folle e frenetico dell'Aldiqua, vero Inferno da vivere. È un meccanismo senza soluzione di continuità, che sgretola e soffoca: un tempo circolare sempre in attesa dell'Evento liberatore. Nel regno della Morte, però, l'Evento è solo illusorio. I morti sono destinati all'eternità di tedio in *La famosa invasione*, di ricordi dolorosi in *Il Mantello* e a una vita frenetica nell'inferno di *Viaggio*. Questo immobilismo della dimensione mortuaria è la base e il centro di *Poema a Fumetti*, dove – come in tutti gli altri testi – viene ad aprirsi una porta. *Incipit* e antefatto alla storia, è la canzone dedicata a un impiccato:

Chi fa dondolare
 Il coso appeso là in cima?
 Il vento se permettete
 Ma che cos'è? Un comm un cav
 Un prof un ing un dott un avv?
 [...]
 Era un uomo anche lui
 Come noi
 Come voi
 Come te
 Come me! (*Poema a fumetti*)¹⁴

Il libro si apre, quindi, con un'immagine che richiama alla memoria proprio la *Ballata degli Impiccati* di Villon, anche se cambiata di segno: qui non è l'appeso a parlare, ma coloro che lo guardano. Le domande si susseguono, facendo emergere la morte come livella che rende tutti uguali nel suo regno, destino comune che ci spoglia delle caratteristiche che ci hanno connotato in vita, come già succedeva in *La famosa invasione*, dove gli orsi – una volta fantasmi – diventavano simili agli uomini. Siamo di fronte a una canzone, fattore questo che, come detto, rimanda sì a Villon, ma dall'altra parte pone la musica subito al centro del testo. Le canzoni sono infatti il fulcro di *Poema a fumetti*, dove sono i disegni stessi – come dimostrato da Daniele Barbieri – ad aiutare la melodia sottintesa del plot narrativo “strutturato proprio come una *ballata*, cioè come una canzone che racconta una storia, e talvolta addirittura come un melodramma”¹⁵. La musica, quindi, è andata crescendo nel nostro percorso, sempre giocata tra ballata e melodramma: dalla festa degli orsi a quella continua e sottintesa delle composizioni di Orfi, passando mediante quella reale

¹⁴ ID., *Poema a fumetti*, introduzione di L. Viganò, Milano, Mondadori, 2011, p. 12.

¹⁵ D. BARBIERI, *I fumetti e il “poema”: un'opera (quasi) in musica*, in AA.VV., *Poema a fumetti di Dino Buzzati nella cultura degli anni '60 tra fumetto, fotografia e arti visive*. Atti del Convegno Internazionale, Feltre e Belluno, 12-14 settembre 2002, a cura di N. GIANNETTO, con la collaborazione di M. GALLINA, Milano, Mondadori, 2005, p. 104.

di Luciano Chailly nel *Mantello*. È una presenza costante e importante, perché – come sottolinea lo stesso Buzzati – la musica è un qualcosa di familiare che ti assale a tradimento e che ti riporta indietro da qualsiasi fuga tu stia compiendo: “due o tre note basteranno”¹⁶. La musica accompagna la nostra vita, la permea e ci conduce verso la verità, il disvelamento, l’apertura delle porte e della conoscenza. Ci rende consci. Ecco perché è la compagna fedele del contrappunto tra la vita e la morte, dove la porta più estrema si apre e l’Evento si fa conoscere. Anche l’opera grafica però è una costante dei testi buzzatiani e un’altra chiave di lettura complementare alle altre. Non solo *Poema a fumetti* è interamente istoriato, ma anche *La famosa invasione degli orsi in Sicilia* presenta i disegni dell’autore e il *Mantello* doveva venir realizzato – progetto poi naufragato – a fumetti da Dino Battaglia¹⁷. Una commistione di arti per il desiderio di narrare una storia. Andiamo, quindi, nel vivo della nostra, dove il mito di Orfeo ed Euridice – musica vitale e morte appunto – viene rivisto e fatto rivivere in questa ballata di disegni e parole. La vera azione (dopo il preambolo in cui ci viene anche presentato il protagonista Orfi, cantante pop) comincia con dei rintocchi – che ricordano da vicino l’orologio antico di *La famosa invasione* –, espressi mediante l’onomatopea “Deng! Deng! Deng!”. È il momento: Orfi infatti vede arrivare la sua amata – Eura – in una versione spettrale e la vede attraversare una porticina del muro di cinta della villa misteriosa (dove pende l’impiccato) posta di fronte alla casa di Orfi. La vicenda, quindi, comincia subito con la presenza simbolica della porta, del varco da dover oltrepassare per entrare in contatto con l’altro mondo. Davanti a quella porta, la sera successiva, si presenta, quindi, Orfi alla ricerca di Eura, dopo averne saputo il decesso. Qui incontra un uomo che gli spiega come le porte siano ovunque:

Orfi: Allora è proprio passata di qui? Questa è la porta?
L’uomo rispose: una delle tante, ce ne sono milioni nel mondo si aprono quando canta la civetta si aprono nella notte del morituro quando la nebbia d’inverno sale su per le vecchie scale quando i muri dell’ospedale tremano approssimandosi i camion di miserere quando dal profondo del-

¹⁶ D. BUZZATI, *La musica in agguato*, in ID., *In quel preciso momento*, cit., p. 64.

¹⁷ L. BATTAGLIA, *Tavola rotonda: I fumetti e le immagini che cambiarono l’Italia*, in AA.VV., *Poema a fumetti di Dino Buzzati*, cit., pp. 17-18.

l'animo tuo sale il buio, la
 stanchezza, il nulla! (*Poema a fumetti*)

Non sono porte sempre aperte, ma si schiudono solo in determinati momenti, quelli in cui la vita dialoga con la morte, dove i confini si fanno di nebbia, incerti e oscuri come un canto di civetta nella notte. Nuovamente il canto come viatico per l'apertura della soglia, strumento che lo stesso Orfi, armato della sua chitarra, utilizza per poter oltrepassare il varco inviolabile. Davanti alla porta chiusa, lui intona una canzone, nella quale chiede il permesso di entrare. È una sorta di preghiera laica, che ottiene una risposta dall'altra dimensione – “Perché? Perché? (voce d'oltretomba)” – creando così un primo contrappunto tra vivo e morti, tra voce principale solista e controcanto baritonale. La struttura della ballata, o comunque la filigrana musicale, emerge, quindi, costantemente dalla fisionomia testuale. La musica è nuovamente ponte verso il contatto con la morte: la canzone di Orfi diventa il corrispettivo delle danze sciamaniche in cui si raggiunge lo stato di *trance* per poter accedere al mondo elisio. È l'apertura di un passaggio, un mezzo linguistico che ha in sé la chiave di accesso. La porta infatti si apre e Orfi comincia la sua ricerca di Eura e la sua scoperta del mondo ultraterreno. In fondo a una scala trova un'altra soglia, quella che veramente fa accedere, dopo l'anticamera, all'Aldilà: “Era una porta di niente / Eppure di là c'era lei / e si stendeva la terra / misteriosa dei morti”. Ed ecco il mondo che appare ai suoi occhi:

No, no, ciascuno porta con sé il proprio mondo.
 È quello che gli basta immagino.
 Tanto più che qui da noi il tempo è fermo
 Gli orologi vanno ma il tempo è fermo
 I fiumi passano ma il tempo è fermo
 Sempre lo stesso giorno. (*Poema a Fumetti*)

Tutto è come nel mondo dei vivi, solo che tutto è eterno e ripetutamente uguale a se stesso. I colori, la vitalità sono come sbiaditi. Anche le personalità dei morti non risplendono più nella loro eccezionalità: sono “un po' trasparenti, questo sì”, diafani proprio come gli orsi defunti di *La famosa invasione*. La morte è uno specchio opacizzato della vita, dove è l'eternità stessa, perennemente omologata, ad essere in qualche modo la condanna da subire (“l'eternità è come un sasso”). Le parole che caratterizzano l'Aldilà sono “prevedibilità, uniformità, noia”, a testimonianza di una vita senza vita, senza quel soffio vitale che riempie di emozioni l'esistenza terrena. Ma cos'è questo *quid* che manca e che porta i morti a trasgredire la legge e a osservare da certe finestrelle la vita dei vivi? “La libertà di morire”. È la morte a rendere viva e palpitante la vita. L'impossibilità di morire implica una non vita: è il *memento mori* a donare unicità, perché quel senso di finitezza che l'uomo ha nella sua esisten-

za rende quest'ultima colma di emozioni, sentimenti, pathos, dolore. Nella dimensione della pace eterna, tutto questo viene a perdersi, tutto si opacizza e si sterilizza: tutto è ormai un puro meccanismo di una catena di montaggio senza fine. Si è perso l'ignoto, il mistero, lo scorrere del tempo, il non sapere quanto ce ne sarà concesso. È un tempo ciclico infinito e come tale – come lo è per la madre di Giovanni su questa terra – una fuga dall'esistenza: si fuoriesce dal mistero vitale. Il dolore proibito del rimpianto e del ricordo – comune anche ai Vecchi di *Il Mantello* – è la malattia dell'Aldilà, malessere a cui può essere portato sollievo solo in un modo:

Così, privi
 Del rovente desiderio, gli uomini
 Qui però vagamente ricordano
 Com'era bello, ma non riescono da soli
 A risvegliarlo, e se incontrano qualcuno
 Il quale può per qualche istante
 Risuscitare nei loro midolli
 Il brivido, l'orgasmo, la mania
 Che lassù li riduceva come pazzi
 Gli sono grati. (*Poema a fumetti*)

Mediante un procedimento che ricorda l'inferno dantesco, i morti desiderano che si ricordi loro la vita passata. Il racconto, il non dimenticare è il loro nutrimento essenziale; a loro che non possono più morire. È il potere della parola, il grande dono dell'aedo, di colui, cioè, che crea e fa vivere i fatti mediante la sua voce e la sua musica. È il narrare eterno che già contraddistingue *La famosa invasione*: è la magia sacra della parola, che tiene sempre in vita i protagonisti, non lasciandoli mai cadere nella morte. Il tramandare rimanda l'Evento dell'oblio e della morte e quindi conserva la vita nella sua autenticità caduca. È questo il compito di Orfi, quello di cantare e rendere memori della vita i defunti. La musica e la voce sono nuovamente il lasciapassare attraverso cui il poeta – e quindi l'uomo – può accedere nella dimensione altra della morte. Siamo veramente dentro a una dimensione magica sciamanica – quasi sacerdotale – della parola, che se da una parte riprende, non tradendolo, il mito classico di Orfeo, dall'altra si ricollega a uno dei temi più antichi presenti in ogni letteratura, ovvero a quello della potenza vivificante del *verbum*, sia orale che scritto. Orfi inizia a cantare e canta il mistero, il battito, le fantasie, le storie favolose dell'infanzia, le paure: la vita¹⁸. E in quel momento li vede, loro, i morti:

¹⁸ D. BUZZATI, *Poema a fumetti*, cit., p. 104: “I cari misteri / ti chiedo soltanto di raccontare / i posti le ore i palpiti segreti / la paura il temuto tonfo i bat- / ticuori / nell'anticamera del celebre, / il promettente fruscio / del vento lungo il vecchio / cimitero”.

E mentre cominciava a cantare guardò fuori
 Giù nella strada vide la gente che andava
 Camminava marciava andavano marciavano erano
 In tanti tantissimi forse in mezzo c'era lei
 Erano poveri e ricchi trascinati via tutti insieme
 Non è che soffrissero anzi erano solamente hop hop
 Solamente vuoti perché marciavano camminavano
 Cosavano ma la strada non finiva mai
 Non sarebbe finita mai in fondo alla strada non
 C'era l'ultima porta intendiamoci NON c'era
 L'ultima porta hop hop la strada non
 Sarebbe finita mai ERANO MORTI! (*Poema a fumetti*)

Un perenne andare senza soluzione di continuità che ricorda la frenetica ossessione di *Viaggio agli inferni*, la quale, a sua volta, era specchio della vita reale. Ma chi sono allora veramente i morti? Solo i defunti? O coloro che invece diventano solo organismi di un meccanismo ciclico e che perdono il senso del mistero della vita? Viene, cioè, da chiedersi se i morti non siano già i vivi che accettano di essere stritolati da una società basata sull'eternità omologata della catena di montaggio, tanto da non accorgersi nemmeno di aver superato il varco tra morte e vita. Allora le due dimensioni si annientano: la morte è in vita. La standardizzazione non comprende i "ricordi di bambino, / le sere i fantasmi gli strani pensieri l'imbutto del tempo, / i primi presentimenti / di quello che ti aspettava in fondo alla strada / appena cominciata, per ora illuminata dal sole, / e intorno i prati gli alberi l'amore, / le disperazioni poi, i sepolcrali terrori, / le divine angosce mortali". È un sentire, un porsi in ascolto che la frenesia dell'andare non prevede. In questo movimento inutile rientrano anche i treni dei morti, vagoni ricolmi di uomini destinati a non partire mai. È qui che Orfi ritrova Eura. Hanno solo poche ore per riuscire a uscire insieme dall'Aldilà e tornare nel mondo dei vivi. Eura però non è la classica Euridice; lei non crede "alle vecchie favole", lei sa che qui le canzoni del suo amato Orfi non basteranno, che qui comanda la grande legge: quella della morte. Lei appartiene all'altra dimensione e non può tornare indietro per essere un "cadavere vivente"¹⁹ come la Laura nel buzzatiano *Il grande ritratto* (1960), donna-macchina priva di carne e vuota. La morte è un limite invalicabile che va accettato, una volta oltrepassato. Neppure la musica può violare questa regola: essa è viatico per un viaggio estatico, ma i morti non possono tornare indietro. Eura, con estremo pragmatismo, infrange il sogno di Orfi, chiedendogli di abbracciarla per quei momenti che ancora hanno, in modo che possa avere questo come ricordo nella vita eterna che l'aspetta. Gli chiede un ulteriore regalo:

¹⁹ C. IMBERTY, *Il rivale assente*, in AA.VV., *Il pianeta Buzzati*, cit., p. 197.

Tic. Qui da noi lo sai che il tempo
Non esiste. E nessuno viene quaggiù
Con l'orologio. Lasciamelo, Orfi, ti
Prego. Sarei così felice. In cambio
Ti regalo questo anello. (*Poema a fumetti*)

Eura vuole l'orologio di Orfi, vuole il tempo che scorre all'interno dell'immobile eternità della morte. Non è lo spirito dell'orologio antico di *La famosa invasione*, che funziona solo una volta l'anno quando la porta tra vita e morte si apre, ma un orologio che batte costantemente l'ora che passa. Questa la trasgressione più grande per Eura: questa la sua resurrezione. Avere il tempo, vuol dire avere nuovamente il mistero della vita, dell'attesa, del non sapere come finirà. Significa scandire l'eternità e avere, in morte, il senso più sacro e recondito della vita, quel *memento mori* e quel *tempus fugit* che ben si esplicano nella clessidra che segna il passaggio del tempo. Anche se Eura non avrà l'orologio, è, però, proprio sotto il velo del mistero che si chiude il poema, tra le domande di Orfi – ormai tornato a casa – se sia stato un sogno o no, tra i grandi segreti che muovono le montagne, gli ultimi re delle favole e le nubi sul deserto di Kalahari: tutto legato da un arcano indecifrabile che rende vivida l'esistenza a chi sa ascoltarlo, semmai seguendo la musica della varia e interminabile ballata giocata sul contrappunto tra la vita e la morte.