

# Progressione narrativa e *climax* nel *Critico d'arte* di Dino Buzzati

Daniele Baglioni  
Università Ca' Foscari Venezia, Italia

**Abstract** Buzzati's brief tale *Il critico d'arte* (1956), whose main character impatiently writes and rewrites his review of a painting exhibition, each time in a more obscure and nonsensical language, has generally been interpreted as a mere parody of the pretentious style of art critics. As a result, its narrative frame, characterised by a rhetorical crescendo known in Buzzati's terms as *progressione*, has often been neglected. Nevertheless, the three drafts of the critic's review scattered in the tale can itself be considered as part of the narrative progression. As a matter of fact, the three versions build an expressive climax, reproducing, on a microtextual level, the wider rhetorical *crescendo* of the tale.

**Keywords** Dino Buzzati. 20th century Italian short prose. Narrative progression. Rhetorical climax.

**Sommario** 1 Progressione e *climax* nella prosa di Buzzati. – 2 *Il critico d'arte* tra parodia e racconto. – 3 La progressione nel macrotesto. – 4 Dall'«avanguardismo critico» alla «critica astrattista»: il microtesto della recensione. – 5 Fuori dalla progressione: l'epilogo.

## 1 Progressione e *climax* nella prosa di Buzzati

«Lo schema compositivo di *Barnabo* è dei più semplici»: così la dedicatoria di questo volume esordiva nella sua pionieristica monografia, ancora oggi di riferimento, consacrata a Dino Buzzati (Crotti 1977, 4), sottolineando «sia l'esilità sia la voluta misura elementare» del primo romanzo – e prima prova letteraria in assoluto – dello scrittore. Si tratta di considerazioni estendibili a tutti i romanzi di Buzzati e, ancor di più, ai racconti, vale a dire alla «misu-

ra del narrare» che, più di ogni altra, «gli resterà tipica» (38), nella quale l'estrema semplicità dell'intreccio è compensata da un vertiginoso incremento, nel giro di poche pagine, della tensione narrativa, risultando in quel «crescendo d'irrealità» che Calvino individua come cifra stilistica del bellunese.<sup>1</sup>

Un tale crescendo è dovuto senz'altro al carattere fantastico dei racconti, che trasportano rapidamente il lettore dalla plausibilità delle situazioni iniziali agli esiti inaspettati dei finali, «svarianti dal visionario al tragico al surreale» (Carnazzi 1998, XXIV). Come però ha riconosciuto la critica più recente, la sua efficacia, lungi dal dipendere esclusivamente dall'*inventio*, è in buona parte affidata all'*elocutio*, che dietro una lingua semplice e apparentemente dimessa nasconde l'uso sapiente di un numero limitato, ma estremamente versatile, di espedienti retorici. È a questi espedienti che si deve l'avanzamento e la graduale intensificazione del racconto, ossia quella che Atzori (2012b, 66), sulla base di una suggestione dello stesso Buzzati, ha proposto di chiamare la «progressione narrativa».<sup>2</sup>

Sempre Atzori ha messo bene in luce come lo strumentario di Buzzati includa soprattutto le figure della ripetizione, da intendersi *lato sensu* come tanto dell'«uguaglianza completa» quanto dell'«uguaglianza meno rigida e più mitigata» (Lausberg 1969, 132), e dunque comprensive, oltre che delle ripetizioni lessicali (in forma di epanalessi, anafore, polittoti) e delle frequenti iterazioni di moduli sintattici, anche della riformulazione e della *climax*. In particolare quest'ultima, nella sua accezione non solo di amplificazione semantica delle parole (Mortara Garavelli 1988, 197), ma anche di accelerazione della sintassi e del ritmo, dunque di *climax* – per così dire – 'espressiva', ha un posto di assoluto rilievo: manifestandosi spesso a distanza, da un capoverso all'altro o da una pagina all'altra, assolve infatti il compito di scandire la narrazione e, al contempo, di

**1** Si riporta per intero la citazione di Calvino, tratta da un articolo apparso sulla *Repubblica* del novembre 1980 in cui l'autore definisce il proprio debito nei confronti di Buzzati: «Devo dire che lo stampo del racconto buzzatiano, preciso come un meccanismo che tende dal principio alla fine in un crescendo d'attesa, di premonizione, d'angoscia, di paura, diventando un crescendo d'irrealità, diede forma al mio modo di concepire una narrazione» (Calvino 1995, 1: 1013).

**2** Nel libro intervista a Yves Panafieu del 1973 Buzzati identifica la «progressione», insieme con la ripetizione, come le due tecniche più caratteristiche della sua prosa: «Ci sono due temi, o meglio, due mezzi espressivi, che prediligo: uno è la progressione, l'altro, che però non ho praticato molto, è la ripetizione» (Panafieu 1973, 122). Dato il proseguire della riflessione («l'ideale per me sarebbe quello di poter scrivere un libro di mille pagine, che cominciasse con un mormorio e finisse in uno schianto catastrofico mondiale, o viceversa...», 122), Atzori ha convincentemente argomentato che, nell'uso della parola che fa Buzzati, «la progressione investe [...] lo *sviluppo narrativo*» (Atzori 2012b, 66; corsivo nell'originale): di qui il termine «progressione narrativa», tenuto distinto dalla *progressione* senza aggettivi, ossia dall'«intensificazione anaforica o sinonimica», che rientra invece nella *climax*.

esaltare, di volta in volta in modo più enfatico, elementi e moduli del racconto già presentati. Risulta pertanto evidente lo stretto legame che, nella prosa di Buzzati, unisce la progressione alla *climax*: in un narrare – come quello del bellunese – tutto sbilanciato verso la sua conclusione, la *climax* regola l'agogica e la dinamica del crescendo, fungendo da architrave dello sviluppo del racconto.

## 2 Il critico d'arte tra parodia e racconto

Un esempio paradigmatico di queste tecniche si ha nel racconto *Il critico d'arte*, «uno dei [...] pezzi più fortunati» di Buzzati (Carnazzi 1998, XXXIV), pubblicato sul *Corriere della Sera* il 20 luglio 1956 e poi ristampato, «quasi in forma identica» (1541), nei *Sessanta racconti*. Il breve testo (sei pagine in tutto), al pari della *Battaglia notturna alla Biennale di Venezia*, anch'esso del '56 e confluito nei *Sessanta*, ha per bersaglio il mondo dell'arte, ben familiare a Buzzati nella sua duplice veste di recensore di mostre e di pittore ed espositore.<sup>3</sup> A differenza della *Battaglia notturna*, però, non prende di mira gli artisti contemporanei, ma i critici e la loro scrittura: vi si narra infatti la faticosa stesura, in tre diverse versioni linguisticamente sempre più complesse e sconnesse, della recensione di una mostra di pittura da parte del protagonista, «il noto critico Paolo Malusardi» (Buzzati 1998, 1056).<sup>4</sup>

Per la trama quasi assente e, in compenso, la presenza degli spezzoni di recensione, del testo è stata evidenziata soprattutto la «funzione parodistica» (Giannetto 1996, 216), ossia la messa alla berlina del «critichese, che può servire a spacciare come capolavori quadri astratti d'infimo valore» (Tellini 2008, 185). Così facendo, però, si è perso di vista l'aspetto narrativo, che invece è prevalente, perché la recensione, che Malusardi riscrive più volte fino a sfociare nel *nonsense*, è comunque inserita nella cornice di un racconto, che condivide con gli altri analoghe forme di organizzazione e incremento della tensione, nonché il finale a sorpresa. Semmai, la peculiarità del

---

<sup>3</sup> Benché al *Corriere della sera* l'incarico ufficiale di critico gli venne attribuito solo nel 1967, Buzzati aveva cominciato a scrivere d'arte fin dalla fine degli anni '40, soprattutto sulle colonne del *Corriere dell'informazione* (Besazza, Gallina 2004). In tutta la sua attività di recensore, comunque, continuò a ritenersi più un «cronista», dunque un giornalista «tenuto semplicemente a spiegare» astenendosi da considerazioni estetiche (Buzzati [1964] 1972, 466), che non un critico vero e proprio, una professione quest'ultima per la quale mostrò sempre scarso apprezzamento (cf. da ultimo Merler 2011; Carbone 2016, 30-1). Quanto alla parallela attività di pittore, gli esordi datano agli anni '20, ma la produzione conobbe un'intensificazione a partire dagli anni '50 (e, al dicembre 1958, risale anche la prima mostra personale alla Galleria Re Magi di Milano; cf. Sacconago 2007).

<sup>4</sup> Le citazioni del racconto sono tutte tratte dal Meridiano buzzatiano a cura di Carnazzi (Buzzati 1998, 1056-61).

*Critico d'arte* è che la progressione si svolge su due livelli: da un lato, quello macrotestuale, ossia la narrazione della ricerca ossessiva di un linguaggio a effetto da parte del protagonista; dall'altro, quello microtestuale, costituito dall'evoluzione - o meglio dall'involuzione, fino al disgregamento - del suo stesso linguaggio nelle varie stesure della recensione.

Alla duplicità della progressione corrisponde una doppia *climax*, che tuttavia ha carattere diverso secondo i due piani. Se infatti nel macrotesto la *climax* si manifesta come sostegno retorico a un crescendo narrativo, ed è quindi funzionale al racconto della trasformazione del protagonista dall'inerzia iniziale al *raptus* conclusivo, nel microtesto della recensione, vero e proprio testo nel testo, la *climax* avviene in assenza di una narrazione, in forma di mera riformulazione di una breve sequenza di frasi. In questo secondo caso si assiste pertanto a un interessante esempio di *climax* costruita esclusivamente su elementi formali, che nel suo graduale dissolversi in una non lingua viene a coincidere *in toto* con la progressione.

### 3 La progressione nel macrotesto

Come in altri racconti di Buzzati, il testo, benché breve, si articola in paragrafi, che secondo una prassi prevalente dello scrittore non sono numerati. I paragrafi sono cinque, due in meno di *Sette piani* e *I topi* e due in più del *Colombre*, per prendere a riferimento alcune delle prove buzzatiane più note. Tuttavia, differentemente dagli esempi citati, la segmentazione del testo non ricalca cesure cronologiche nette o cambi di ambientazione. Se si eccettua infatti il paragrafo finale, che funge da epilogo (cf. § 5), l'unica discontinuità spazio-temporale s'incontra all'interno del paragrafo terzo (che coincide con la metà di tutto il racconto), quando si ha il passaggio dalla «DCXXII sala della Biennale» (Buzzati 1998, 1056), la scena con cui si apre il testo, a «un'ora dopo, nella camera d'albergo» (1058), ossia all'ambiente in cui si svolge per intero la stesura della recensione.

Le ragioni della ripartizione sono da ricercarsi allora in una cronologia tutta interna al protagonista (di fatto l'unico personaggio del racconto, se si eccettuano le due lettrici ritratte nell'epilogo), che vediamo progressivamente animarsi di paragrafo in paragrafo. Ripercorriamo le tappe di questo 'risveglio', scandito dai passati remoti. Nel paragrafo iniziale Malusardi è immobile (la frase d'esordio si conclude con «sostò perplesso») e gli unici predicati che gli vengono riferiti sono «si accertò» e «cercò nella memoria». Nel secondo paragrafo s'intravedono i primi segni del ravvivamento del personaggio, sapientemente disposti in *gradatio* ascendente rispetto alla sezione precedente: «cercò nel catalogo» riprende il già usato «cercò», solo che qui si tratta di una consultazione reale, che richiede

l'azione – sia pur minima – di sfogliare le pagine; «passò in rassegna mentalmente» presenta un'intensificazione sensibile rispetto a «cerco nella memoria», da immaginarsi riflessa nella mimica facciale del protagonista; un'analoga amplificazione si coglie nell'uso di «guardò» rispetto all'occhiata fugace «con le code degli occhi» (1056) evocata da «si accertò», peraltro con un'iterazione del verbo in apertura dei due capoversi finali («guardò più attentamente»; «guardò di nuovo») che, nell'indicare un aumento dell'attenzione, sembra implicare un progressivo avvicinamento del critico alle tele esposte.

Nel terzo paragrafo entra finalmente la parola: all'inizio in forma di dialogo interiore («fece un lieve esame di coscienza»; «si rispose»; «disse a se stesso»; «fu colto da un brivido»; «sorrise»); poi, con il cambio di scena e l'irruzione del verbo chiave «scriveva», che introduce la prima versione della recensione, anche nelle modalità della produzione e ricezione del testo scritto («rilesse due volte»; «cancellò»; «inserì»; «rilesse altre due volte»), in contrappunto con altri verbi che esprimono l'insoddisfazione del critico per la propria scrittura. La conclusione del paragrafo è segnata da un ritorno del dialogo interiore, stavolta però più contratto e teso («la domanda che egli rivolse a se stesso d'improvviso», «rabbividì quasi»), che termina con «scrisse», in *climax* aspettuale rispetto al precedente «scriveva», rinforzata dal sintagma «con incalzante orgoglio» (1060). Segue quindi la penultima redazione della recensione, cui succede un ulteriore momento di sospensione («si arrestò, ansando»), funzionale a una ripresa immediata – e ormai di carattere patologico, come rimarca l'imperfetto «febbriticava» – che prepara l'acme del paragrafo successivo («rilesse ansiosamente»; «si gettò a capofitto»).

Quest'ultimo si apre con la versione finale della recensione, presentata anch'essa da «scrisse», seguito da un sintagma che riformula, amplificandolo, quello dell'occorrenza precedente («padroneggiato da un incalzante *raptus*», 1060). Infine, nel capoverso finale, è riproposta la stessa dinamica che aveva caratterizzato la conclusione delle altre stesure, stavolta però in forma meno tesa, a dare al lettore il senso, mediante l'*anticlimax*, della soddisfazione finalmente raggiunta: «ansando» è quindi mitigato in «prese fiato»; «rilesse ansiosamente» si stempera in un rilassato «rilesse centellinando l'ultimo whisky del fondo del bicchiere». Fa eccezione il movimento finale del critico («improvvisò una danza di vittoria»), comparabile per intensità al «si gettò a capofitto» che aveva segnato il passaggio dalla seconda all'ultima redazione; ma la danza è comunque solo accennata e, per il suo carattere liberatorio, sancisce ormai l'avvenuta transizione dall'irrequietezza del processo di scrittura al clima festoso della sua conclusione.

La progressiva amplificazione della semantica dei verbi si accompagna a una parallela accelerazione del ritmo, ugualmente importante per l'aumento della tensione. Nei primi due paragrafi si ha in ge-

nere un solo passato remoto per ogni capoverso: il racconto pertanto procede in modo lento e prevedibile, il che è conforme con il carattere 'statico' della prima parte. Già al principio del terzo paragrafo, però, l'«esame di coscienza» del protagonista si svolge tutto nel giro di due capoversi, e il ritmo accelera vertiginosamente dopo la prima stesura della recensione, quando l'insoddisfazione di Malusardi è resa con ben dieci predicati concentrati in un'unica frase, in successione asindetica:

Rilesse due volte, scosse il capo, cancellò "infrenabile vocazione", inserì, dopo "ribadire", la precisazione "con inusitata gravidanza", rilesse altre due volte, scosse di nuovo il capo, sollevò la cornetta del telefono, chiese la comunicazione con il bar, ordinò un doppio whisky, giacque sulla poltrona assorto in pensieri tortuosi. (1059)

L'asindeto è riproposto anche dopo la seconda stesura, solo che in questo caso i predicati sono separati fra loro non da virgole, ma da punti, ciò che dà alla sequenza un ritmo ancor più sincopato:

Si arrestò, ansando. Febbricitava. Rilesse ansiosamente. No, non c'era ancora. [...] Si gettò a capofitto. (1060)

Asindetica, infine, è anche la sintassi del capoverso che segue l'ultima versione della recensione. A separare i predicati continuano a essere i punti, ma le frasi, in linea con lo scioglimento della tensione narrativa, tendono a farsi più lunghe e a ospitare un maggior numero di imperfetti:

Era già buio quando prese fiato. Si sentiva sfinito e rotto, quasi avesse preso un sacco di legnate. Ma felice. Quindici fogli di fitta scrittura giacevano sparpagliati attorno. Li raccolse. Li rilesse centellinando l'ultimo whisky del fondo del bicchiere. Alla fine improvvisò una danza di vittoria. Per il demonio, questo sì, era genio. (1060-1)

Insieme con la frequenza dei verbi, contribuisce al ritmo del racconto la distribuzione del discorso indiretto libero, una tecnica fra le più comuni della prosa di Buzzati e, in questo testo, particolarmente ricorrente per la scarsità delle azioni descritte e per l'assenza di altri personaggi oltre al protagonista. Il discorso indiretto libero manca quasi del tutto nel primo paragrafo, dove prevale la narrazione oggettiva, come si vede già nel primo capoverso del racconto:<sup>5</sup>

---

**5** Tuttavia la conclusione, con l'irriverente accostamento dell'impressione prodotta dai quadri ai problemi di digestione, rivela già il punto di vista del critico, che diventerà esplicito nei paragrafi successivi.

Nella DCXXII sala della Biennale il noto critico Paolo Malusardi sostò perplesso. Era una personale di Leo Squittinna, una trentina di quadri apparentemente tutti uguali, formati da un reticolo di linee perpendicolari tipo Mondrian, solo che in questo caso il fondo aveva colori accesi e nell'inferrata, per così dire, i tratti orizzontali, molto più grossi di quelli verticali, qua e là diventavano più fitti, il che dava un senso di pulsazione, di stretta, di crampo, come quando nelle digestioni difficili qualcosa si ingorga nello stomaco e duole, per poi sciogliersi nel giusto andamento viscerale. (1056)

A partire dal secondo paragrafo frammenti di monologo interiore s'inframmezzano sempre più di frequente alla narrazione, ma l'attenzione del protagonista continua a essere rivolta verso l'esterno: anzitutto verso il pittore, la ripetizione del cui cognome scandisce come un *mantra* le varie fasi dell'anamnesi («Squittinna, Squittinna, ripeté sommessamente», 1056; «Squittinna, Squittinna, strano nome», 1057); poi verso gli altri critici, dall'«ignoto Ermanno Lais» autore del catalogo (1056) alla macchietta appena tratteggiata del «Tamburini, un gobbetto immancabile in tutte le grandi mostre d'arte, un maniacco che sfogava all'ombra dei pittori le sue fallite aspirazioni, un rompicatole, attaccabottoni temutissimo» (1056-7). Allo stesso tempo, cominciamo a sentire la vera voce di Malusardi che, in netto contrasto con il tono artefatto della sua scrittura, esibisce una schiettezza intrisa di colloquialismi («Certo, quelle nude geometrie, per commuoverlo, non lo commuovevan di sicuro. Diciamo pure, non gliene importava un fico secco»; «Erano così essenziali, quelle tele, così nude, così lontane da qualsiasi diletto dei volgari sensi, che un critico, lodandole, si sarebbe trovato in una botte di ferro», 1057).

La polifonia si sviluppa pienamente nel terzo paragrafo, inizialmente nella forma ordinata di un botta e risposta interiore, come si è già avuto modo di notare e come è possibile apprezzare meglio nel passo riportato, dove l'avvio del monologo è segnalato dalle virgolette:

“Perbacco, è una magnifica trovata” disse a se stesso il critico “va là che non sei del tutto idiota”. A questo punto fu colto da un brivido, come chi passeggiando spensieratamente d'un subito si avvede di procedere sull'orlo di un abisso. Se avesse manifestato sulla carta quelle idee, semplicemente, tali e quali, come gli erano venute in mente, che cosa mai si sarebbe detto di lui in giro, ai tavolini del Florian, in via Margutta, alla Sovrintendenza, nei caffè di via Brera? Al pensiero, sorrise. No, no, grazie a Dio il mestiere lo conosceva a fondo. Per ogni cosa c'è il linguaggio adatto e nel linguaggio che si addice alla pittura lui era ferratissimo. Sì e no, c'era solo il Poltergeist che potesse stargli alla pari. Sugli spalti dell'avanguardia critica lui, Malusardi, era forse il più in vista di tutti, il più temuto. (1058)

Nel corso del paragrafo, però, il racconto del narratore e la voce del protagonista si sovrappongono in modo sempre più confuso. Quest'ultima infatti affiora all'improvviso, a introdurre uno spezzone di recensione («E come esprimere come un minimo di decenza esoterica il banale concetto di *trompe l'oeil*? Ecco, per esempio:», 1059), oppure è sommessamente segnalata in un inciso, senza più le virgolette a distinguerla dal resto:

Ma se – fu la domanda che egli rivolse a se stesso d'improvviso – se dalla poesia ermetica è germinata quasi per necessità una critica ermetica, non era giusto che dall'astrattismo nascesse una critica astrattista? Rabbrividi quasi, misurando confusamente gli sviluppi di una così audace concezione. Un vero colpo d'ala. Semplicissimo, eppur difficile come tutte le cose semplici. Tanto è vero che nessuno ci aveva mai pensato. E lui sarebbe stato il caposcuola. In pratica non restava che da trasferire sulla pagina la tecnica finora adottata sulle tele. (1059)

Infine, nel quarto paragrafo la dialettica tra narrazione oggettiva, monologo interiore del protagonista e sua espressione scritta nella recensione si risolve a tutto vantaggio di quest'ultima. Il discorso indiretto libero sembra dunque superato, giunto al termine insieme con il travaglio creativo di Malusardi, e invece riemerge a sorpresa nella brillante conclusione del paragrafo («Per il demonio, questo sì, era genio», 1061), dimostrando che il protagonista, nella graduale soggettivizzazione del racconto, ha ormai preso il sopravvento sul narratore.

#### **4 Dall'«avanguardismo critico» alla «critica astrattista»: il microtesto della recensione**

Come si è già avuto modo di notare più volte, le versioni della recensione sono tre, distribuite nei paragrafi terzo e quarto. A queste si può aggiungere la riflessione in forma di monologo interiore che, subito dopo il rientro di Malusardi in albergo, precede le varie fasi della scrittura. Siamo all'inizio del terzo paragrafo: il critico, «con la prospettiva di scrivere un articolo che avrebbe fatto spasimare d'invidia i suoi colleghi per la rabbia di essersi lasciata fuggire una preda così ghiotta», fa una scaletta assai schematica dei contenuti di una possibile recensione:

“Potrei dire che Squittinna è un astrattista. Che i suoi quadri non vogliono rappresentare niente. Che il suo linguaggio è un puro gioco geometrico di spazi quadrilateri e di linee che li chiudono. Ma spera di farsi perdonare il manifesto plagio di Mondrian con una



innovazione spiritosa: fare grosse le linee orizzontali e sottili quelle verticali, e variare tale ispessimento così da ottenere un curioso effetto: come se la superficie del quadro non fosse piana bensì a onde rilevate. Un *trompe l'oeil* astrattista insomma..." (1058)

Analogamente agli altri frammenti di monologo interiore, questo primo abbozzo, pur presentato come propedeutico alla scrittura, è strutturato da Buzzati in netta contrapposizione a essa. Si tratta infatti di una descrizione oggettiva dei quadri del pittore e, conseguentemente, del loro scarso valore, non dissimile da quella fornita dal narratore al lettore nel primo paragrafo (cf. § 3). Dell'attendibilità della descrizione si premura di garantire Buzzati medesimo, che ci informa che «in determinate, e rare, condizioni favorevoli, il critico riusciva almeno a essere sincero con se stesso» (1058). A livello linguistico, la sincerità si riflette in una sintassi semplicissima, scandita da rapide subordinate rette dal «Potrei dire» iniziale, ciascuna illustrante un unico facile concetto.

Il passaggio alla scrittura avviene dunque in evidente discontinuità, spacciata dal critico come imposta dal registro («Per ogni cosa c'è il linguaggio adatto e nel linguaggio che si addice alla pittura lui era ferratissimo», 1058), ma in realtà funzionale a un offuscamento dell'originario giudizio estetico, che viene talmente mitigato da risultare persino rovesciato:

"...al quale (Squittinna) sarebbe oltremodo faticoso disconoscere, pur sotto il voluto peso di inevitabili e fin troppo ovvii apparentamenti stilistici, un irrigidimento, per non dire infrenabile vocazione, verso ascetismi formali che, senza rifiutare le suggestioni della casualità dialettica, amano ribadire una stretta misura dell'atto rappresentativo, o meglio evocativo, quale perentoria imposizione ritmica secondo uno schedario di filtratissime prefigurazioni..." (1058-9)

Le strategie messe in atto dal «ferratissimo» Malusardi sono varie: il notevole aumento di complessità della sintassi, che diluisce più contenuti in un'unica frase, con chiara prevalenza dell'ipotassi (a cominciare dalla relativa iniziale, che manca della reggente); l'uso di figure del 'non detto', come la litote («sarebbe oltremodo faticoso disconoscere») e l'aposiopesi («per non dire infrenabile vocazione»), nonché dell'epanortosi («dell'atto rappresentativo, o meglio evocativo»); un lessico altamente metaforico, condito da un'abbondante aggettivazione («ascetismi formali», «perentoria imposizione ritmica», «schedario di filtratissime prefigurazioni»). Siamo evidentemente nell'ambito della parodia, che tuttavia segue ancora fedelmente, distortendoli, i punti precedentemente fissati nella scaletta, come si ricava più chiaramente dalla conclusione di questa prima versione, in cui si men-

ziona Mondrian e si esprime «con un minimo di decenza esoterica il banale concetto di *trompe l'oeil*»:

“Ma qui appunto si precisa come la meccanica mondrianiana a lui si presti solo nel limite di un termine di trapasso da nozione a coscienza della realtà, dove questa sarà sì rappresentata nella sua prontezza fenomenica più esigente, ma grazie a un puntuale astrarsi, si amplierà in una surrogazione operativa di più vasta e impervia portata...” (1059)

L'ancoraggio alla scaletta si perde invece del tutto nella seconda stesura. È tra la prima e la seconda versione, infatti, che Malusardi concepisce il progetto di una «critica astrattista» la quale, al pari dei quadri di Squittinna, che «non vogliono rappresentare niente», rinuncia deliberatamente alla semantica. Per la verità, il nuovo testo si affida ancora a parole significanti, ma le combina fra loro in modo che non diano senso, ora per l'estrema vaghezza dei sintagmi («nel contrappunto di una strategia testimoniale», «fra i postulati additivi», «sintomo esplicito di un farsi» ecc.), ora per accumulo agrammaticale di preposizioni e congiunzioni («sul mentre perciocché») e ardite derivazioni neologiche, come nel caso di «relazionamento»:

“...al quale (Squittinna) sul mentre perciocché nel contrappunto di una strategia testimoniale, si reperisce il nesso di riscatto dal consunto pedissequo relazionamento realtà - realtà fra i postulati additivi. Sintomo esplicito di un farsi. E l'inquieto immergersi in un momento fatale dunque, da cui i moduli consumerebbero l'apparenza di una sostanza efficiente, così avvertita e sensibile da consumare i termini in sopravvivenza peculiare di poesia.” (1060)

L'unico aggancio con la redazione precedente resta l'attacco «... al quale (Squittinna)», che tuttavia dà solo l'illusione di una continuità, perché invano si cercherebbero in questa seconda versione i contenuti che, in forma opaca, sono ancora riconoscibili nella prima. Del resto, di là dall'*incipit* e dal termine «realtà» (nella seconda stesura enfatizzato dalla ripetizione nella locuzione «relazionamento realtà - realtà», apparentemente tautologica), le due versioni non hanno parole in comune, e il lessico della seconda fa ormai solo impliciti e vaghissimi riferimenti alla tecnica pittorica di Squittinna («contrappunto, moduli»).

Il livello di *nonsense* raggiunto è già alto, ma l'ambizione suprema del critico, come ci avverte Buzzati, è di infrangere «le ultime catene» del linguaggio, sottraendosi così definitivamente alla «forza d'inerzia delle vecchie abitudini» (1060). Nella terza e ultima stesura, quindi, l'infrazione si manifesta come rinuncia non solo alla semantica, ma al lessico nel suo complesso, sostituito da parole in larga parte inventate:

“Il pittrore” scrisse, padroneggiato da un incalzante *raptus* “di del dal col affioriccio ganolsi coscienziamo la simileguarsi. Recusia estemesica! Altrinson si memocherebbe il persuo stisse in corisadicone elibuttorro. Ziano che dimannuce lo qualitare rumelettico di sabirespo padronò. E sonfio tezio e stampo egualiterebbero nello Squittinna il trilismo scernosti d’ancomacona percussi. Tambron tambron, quilera dovressimo, ghiendola namicadi coi tuffro fulcroso, quantano, sul gicla d’nogiche i metazioni, gosibarre, che più levapo si su predomioranzabelusmetico, rifè comerizzando per rerare la biffetta posca o pisca. Verè chi...” (1060)

Non è questo l’unico esempio, nelle opere di Buzzati, di ‘lingua inventata’ (nell’accezione ampia di qualsiasi forma di «verbigerare non naturale» datane da Bausani 1974, 9).<sup>6</sup> Senz’altro, però, è il più interessante, e anche il più esteso. Vi si osserva una tecnica neologica mista, che va da procedimenti molto semplici (la deformazione di *pittore* in «pittrore» e *dovessimo* in «dovressimo», l’univerbazione di «altrinson», la derivazione dei verbi denominali «coscienziamo», «qualitare» e «padronò») a strategie più sofisticate, come la fusione di *simile* e *dileguarsi* nell’ibrido «simileguarsi», gli pseudogrecismi «estemesica» e «rumelettico» (nonché il mostruoso «predomioranzabelusmetico») e anche la creazione ‘pura’, senza alcun appiglio nella lingua comune («ganolsi», «elibuttorro», «sabirespo» ecc.). La grammatica resta comunque quella dell’italiano, come rivelano le terminazioni delle parole e anche gli articoli, le preposizioni, le congiunzioni e i clitici pronominali. Tuttavia si coglie una progressiva deriva verso forme di linguaggio preverbale, che affiorano nelle ultime frasi, a partire da «Tambron tambron» (certamente ispirato al cognome dell’allora ministro dell’interno Fernando Tambroni, ma trasformato, tramite l’apocope e l’epanalessi, in una specie di onomatopea) fino a «posca o pisca». Sempre nella seconda parte, alle violazioni della sintassi (per esempio nelle frequenti sconcordanze: «coi tuffro», «sul gicla», «i metazioni»), già presenti nella sezione precedente, si

<sup>6</sup> Già nella *Famosa invasione degli orsi in Sicilia* (1945) si trova una formula magica in versi composta interamente da parole inventate («Fàrete finkete gamorrè | àbile fàbile dominé | brùn stin màiela prit | furu toro fifferit», Buzzati 1998, 288). Dieci anni dopo, nel «racconto musicale» *Ferrovia soprelevata*, il primo dei libretti composti per Luciano Chailly, tre diavoli conversano tra loro in una lingua infernale («Nasca ti-parèk», «Aschebeo gu gu bettorraggiu», «Sirink bettea!» ecc.), nella quale si riconoscono a tratti inserti di lingue occidentali («Grafori esclusivement?», «Magna parva?», «Das heisst atlèn?»; cf. Buzzati 1998, 1256). Nella stessa opera, alla fine del terzo episodio, la protagonista Laura canta una canzone in una lingua del tutto incomprensibile («Laikra làkka | iscia iscia butta. | Laikra làkka | iscia iscia but», «Lammarrilla senoà riella | bude bude focio mi | sile nesko morticónna | ticco ticco gasciné [...]»; 1272-3). Sul riuso delle parole inventate nel *Critico d'arte* all’interno della commedia *L'uomo che andrà in America*, cf. le osservazioni in § 5.

aggiungono anche infrazioni della grafia e della fonotassi («d'nogiche»), e la forma delle parole spesso non consente la loro immediata assegnazione a una o all'altra parte del discorso.

Il dissolvimento della lingua del critico in una sequenza di parole incomprensibili costituisce l'apice del crescendo del microtesto, che procede per moto inverso rispetto al macrotesto: la graduale perdita di senso della recensione contrasta infatti con l'intensificazione semantica del lessico della narrazione; analogamente, l'ampliarsi delle campate sintattiche nel passaggio dalla scaletta alla scrittura è inversamente proporzionale all'accelerazione del periodare del racconto man mano che ci si avvicina alla stesura finale. L'effetto di soggettivizzazione, però, è lo stesso: nel corso delle varie versioni della recensione i riferimenti ai quadri di Squittinna diventano sempre più rari e opachi (nell'ultima versione resiste solo «nello Squittinna», all'interno però di una sequenza incomprensibile); in compenso, aumenta il tasso di emotività del critico che, pur in assenza di un lessico significativo, si riflette nella varietà interpuntiva della stesura finale («Recusia estemesica!», «Verè chi...»).

## 5 Fuori dalla progressione: l'epilogo

La progressione della recensione nelle sue tre stesure rappresenta inegabilmente il nucleo e l'elemento più memorabile del racconto. Come tale, manifesta un'autonomia di cui era ben consapevole lo stesso Buzzati, che riuscì i testi con alcune varianti nella *pièce* teatrale *L'uomo che andrà in America* (1962), spartendoli fra i due critici Boccadoro e Girometta, che si sfidano a duello, al cospetto dei rispettivi sostenitori, nel lodare i quadri di un pittore astrattista (Buzzati 1980, 393-4). Tuttavia l'effetto della progressione nella commedia è meno efficace, e ciò non solo perché il crescendo linguistico manca del sostegno della *climax* narrativa (nella commedia, del resto, la sfida dei critici è una breve *gag* inserita a metà del dramma), ma anche perché l'effetto della deriva linguistica dei critici sul proprio pubblico è immediato e provoca solo prevedibili incitamenti dell'uno e dell'altro gruppo di 'tifosi' (questo il termine adoperato, non a caso, da Buzzati).

Nel racconto, invece, la ricezione del testo *nonsense* è tenuta distinta dalla sua creazione, in una conclusione che si contraddistingue per la sua estraneità alla progressione narrativa, dato il cambio tanto dei personaggi (Malusardi è assente) quanto della collocazione nello spazio e nel tempo. La tecnica non è isolata in Buzzati (si pensi agli anonimi pescatori che rinvergono il barchino con lo scheletro di Stefano Roi, spinto a riva dalla risacca, nel finale del *Colombre*), ma qui è ulteriormente rafforzata dal fatto che all'epilogo è dedicato un paragrafo a sé, il quale dunque risulta separato anche graficamente dal resto del racconto, quasi si trattasse di un'appendice o un

*post scriptum*. Dalla camera d'albergo di Malusardi ci troviamo catapultati nella casa di Fabrizia Smith-Lombrassa, «ragazza aggiornatissima o per dirla più elegantemente 'assai avvertita'» (1061), la quale, intenta a leggere «avidamente» la recensione, ne declama un breve estratto all'amica Diomeda. Nulla, se non la recensione, lega la narrazione precedente a quest'ultima scena. Persino la posa di Fabrizia, «sdraiata mollemente sul divano», è ben scelta in opposizione alla frenetica agitazione di Malusardi e alla danza con cui celebra la conclusione della scrittura.<sup>7</sup>

A ulteriore conferma dell'aspetto parodistico della recensione nel racconto, la sua accoglienza da parte delle ragazze è entusiastica:

A un tratto scoppiò in una risata. «Senti, senti, Diomeda, che tesoro» disse volgendosi all'amica «senti come gliela canta, il Malusardi, a quei poveri figurativi... *Rifè comerizzando per rerare la biffetta posca o pisca!*»

Risero di gusto entrambe. (1061)

La reazione però è ben diversa dal trionfo immaginato da Malusardi: non è infatti né invidia né ammirazione quella suscitata dallo scritto nel modesto contesto del salotto di Fabrizia, bensì un'irrispettosa doppia risata, prima della sola lettrice, poi anche dell'amica. Un che di irriverente ha anche il commento di quest'ultima, la cui battuta chiude l'intero racconto:

«Spiritoso, niente da dire» approvò Diomeda. «Ah, io l'adoro, il Malusardi. È un formidabile!» (1061)

L'elogio del critico risulta sminuito dalla riduzione della sua «audace concezione», la critica astrattista, a una banale e squalificante spiritosaggine. Ma c'è di più. L'uso dell'aggettivo *spiritoso* è un richiamo intratestuale al monologo interiore di Malusardi all'inizio del terzo paragrafo, quando il critico, giudicando con sufficienza i quadri di Squittinna, gli aveva riconosciuto come unico tratto originale un'«innovazione spiritosa» (1058). Ecco allora che nel finale del racconto, per tramite della vacua innocenza delle ragazze e dei loro vezzi («che tesoro», «lo adoro»), si rivela la reale parabola espressiva di Malusardi, che nel suo approdo finale appare non dissimile da quella pittura mediocre che il nuovo linguaggio della recensione inten-

<sup>7</sup> Sul versante della sola forma si osserva però un'interessante *liaison* ritmica tra i due paragrafi, il penultimo chiuso e l'ultimo aperto da un endecasillabo («Per il demanio, questo sì, era genio» - «Sdraiata mollemente sul divano», 1061). Sono ben note nelle opere di Buzzati le «infiltrazioni di prosa d'arte come sintomi innegabili di una propensione verso una caratterizzazione lirica della pagina» (Crotti 1977, 101), rilevate anche da Giannetto 1996, 185-7 e studiate nel dettaglio da Atzori 2012a e Reitano 2013.

deva mettere in ombra. La doppia progressione sapientemente costruita da Buzzati si svela per quello che è realmente, un *bluff*, e al netto delle lodi superficiali delle due *fan* si dissolve ingloriosamente in uno scoppio di risa.

## Bibliografia

- Atzori, F. (2012a). «*Bàrnabo delle montagne*: la magia del ritmo». *Alias in via Solferino. Studi e ricerche sulla lingua di Buzzati*. Pisa; Roma: Fabrizio Serra editore, 14-20. Ed. or., *Studi buzzatiani*, 1, 1996, 79-85.
- Atzori, F. (2012b). «“... era lei, era Laide, era autunno, era la disperazione...”: ripetizione e progressione in *Un amore* di Dino Buzzati». *Alias in via Solferino. Studi e ricerche sulla lingua di Buzzati*. Pisa; Roma: Fabrizio Serra editore, 53-74. Ed. or., Gatta, F.; Tesi, R. (a cura di), *Lingua d'autore. Letture linguistiche di prosatori contemporanei*. Roma: Carocci, 21-46.
- Bausani, A. (1974). *Le lingue inventate. Linguaggi artificiali – Linguaggi segreti – Linguaggi universali*. Roma: Ubaldini.
- Besazza, E.; Gallina, M. (2004). «Alle origini della cronaca d'arte buzzatiana: bibliografia ragionata degli articoli 1949-1967». *Studi buzzatiani*, 9, 114-25.
- Buzzati, D. [1964] (1973). «Arriva la “pop-art”». Buzzati, D., *Cronache terrestri*. A cura di D. Porzio; introd. di C. Toscani. Milano: Mondadori, 383-6.
- Buzzati, D. (1980). «L'uomo che andrà in America». *Teatro*. A cura di G. Davico Bonino. Milano: Mondadori, 371-438.
- Buzzati, D. (1998). *Opere scelte*. A cura di G. Carnazzi. Milano: Mondadori.
- Calvino, I. (1995). «Quel deserto che ho attraversato anch'io», in «Dino Buzzati». *Saggi 1945-1985*, vol. 1. A cura di M. Barenghi. Milano: Mondadori, 1012-15. Ed. or., *La Repubblica*, 1 novembre 1980.
- Carbone, A. (2016). *Dipingere e scrivere per me sono la stessa cosa. Dino Buzzati tra parola e immagine*. Soveria Mannelli: Rubbettino.
- Carnazzi, G. (1998). «Introduzione»; «Cronologia»; «Note». Buzzati 1998, IX-L; LI-LXVIII; 1471-556.
- Crotti, I. (1977). *Dino Buzzati*. Firenze: La Nuova Italia.
- Giannetto, N. (1996). *Il sudario delle caligini: significati e fortune dell'opera buzzatiana*. Firenze: Olschki.
- Lausberg, H. (1969). *Elementi di retorica*. Bologna: il Mulino.
- Merler, G. (2011). «Dino Buzzati cronista d'arte: lingua e stile». *Studi buzzatiani*, 16, 69-86.
- Mortara Garavelli, B. (1988). *Manuale di retorica*. Milano: Bompiani.
- Panafieu, Y. (1973). *Dino Buzzati: un autoritratto*. Milano: Mondadori.
- Reitano, S. (2013). «Il *cursus* nella ‘prosa magica’ di Dino Buzzati: una rilettura ritmica del *Deserto dei Tartari*». *Studi buzzatiani*, 18, 63-86.
- Sacconago, E. (2007). «Storia del Buzzati pittore». *Studi buzzatiani*, 12, 25-51.
- Tellini, G. (2008). *Rifare il verso. La parodia nella letteratura italiana*. Milano: Mondadori.