MIMESIS / RICERCHE IULM. Comunicazione, arti e media

N. 9

Collana diretta da *Paolo Giovannetti* (Università IULM, Milano)

Comitato scientifico
Guido Di Fraia (Università IULM, Milano)
Luisella Farinotti (Università IULM, Milano)
Simona Moretti (Università IULM, Milano)
Maria Angela Polesana (Università IULM, Milano)
Paola Ranzini (Università di Avignone)
Mara Santi (Università di Gand)
Gianni Turchetta (Università degli Studi di Milano)
Fabio Vittorini (Università IULM, Milano)

Milano e la memoria: distruzioni, ricostruzioni, recuperi

a cura di
Paolo Giovannetti e Simona Moretti

MIMESIS

Il volume è stato realizzato con il contributo finanziario della Libera Università di Lingue e Comunicazione IULM, Fondi Speciali di Ateneo.

In copertina: Milano, Acquabella, dietro viale Argonne (secondo dopoguerra).

Mimesis Edizioni (Milano – Udine)
www.mimesisedizioni.it
mimesis@mimesisedizioni.it

Collana: *Ricerche IULM*, n. 9
Isbn: 9788857569291

© 2020 – Mim Edizioni SRL
Via Monfalcone, 17/19 – 20099
Sesto San Giovanni (MI)
Phone: +39 02 24861657 / 24416383

L'editore resta disponibile ad assolvere le proprie obbligazioni riguardo le immagini presenti nel testo, avendo effettuato, senza successo, tutte le ricerche necessarie al fine di identificare gli aventi titolo.

Indice

9 Introduzione
Paolo Giovannetti

19 Memorie di Medioevo a Milano all'indomani del secondo conflitto mondiale
Simona Moretti

51 Paura di ricostruire: Buzzati e la Milano del dopoguerra
Paolo Giovannetti

81 Ricostruire con poesia: Piero Bottoni e il QT8
Federica Fortunato, Rosantonietta Scramaglia

119 La trasformazione dei cinema a Milano nel dopoguerra
Luca D'Albis

143 Intervista a Maurizio Porro
a cura di Luca D'Albis

151 Mappatura delle sale cinematografiche milanesi nel tempo
Luca D'Albis

169 Milano: luoghi, esperienze di ricostruzione e utopie pacifiste tra il secondo dopoguerra e gli anni del boom economico
Massimo De Giuseppe

211 Milano: la città-palinsesto di Emilio Isgrò
Martina Treu

237 Recuperare e restituire la memoria. Temi e trame degli Ecomusei urbani della città di Milano
Annamaria Esposito, Chiara Fisichella

263 Per una bibliografia della ricostruzione dopo la Seconda Guerra Mondiale
Giulia Andreini

287 Indice dei nomi di persona

297 Indice dei luoghi della città metropolitana di Milano

Paura di ricostruire
Buzzati e la Milano del dopoguerra

Paolo Giovannetti

1. *Utopia e distopia dell'abitare*

Un aspetto credo poco conosciuto dell'attività giornalistica di Dino Buzzati è la sua attenzione all'*affaire* Nomadelfia. Come (invece) molti sanno, la comunità di Nomadelfia fu creata dal sacerdote Zeno Saltini nel 1947, in uno spazio drammaticamente segnato dalla storia qual è quello dell'ex campo di concentramento di Fossoli. Fra i princìpi operativi di questa iniziativa c'era e c'è un rigoroso comunitarismo, che tra l'altro comporta la creazione di "famiglie" allargate incaricate di ospitare fanciulli e giovani, orfani o allo sbando. Dopo che nel giugno del 1952 il centro di Fossoli era stato sciolto per iniziativa del ministro dell'interno Mario Scelba, Nomadelfia si è trasferita a Grosseto, dove fra alti e bassi – sopravvivendo agli attacchi della Chiesa contro il prete scomodo don Zeno – continua a esistere fino ai giorni nostri. Il Buzzati che intorno al 1948 (lo vedremo) insieme con il "Corriere della sera" combatte con i propri scritti un'accanita battaglia contro il pericolo comunista, appare invece molto interessato all'attività del sacerdote proverbialmente "comunista" quale fu – o apparve essere – don Zeno. Ad esempio, il 12 maggio 1949 (e teniamo conto che il noto apologo contro la rivoluzione, *Qualcosa era successo*, esce sempre sul "Corriere" meno di due mesi dopo[1])

[1] Per l'esattezza l'8 luglio 1949. Il racconto entrerà a far parte dei *Sessanta racconti* (1958). Vista la facile reperibilità, attraverso l'archivio digitale del

possiamo leggere un pezzo brillante, *Apposta dall'Inghilterra per visitare Nomadelfia*, in cui l'esperienza dei piccoli apostoli è raccontata con simpatia, ed è ben sottolineato l'ossimoro spaziale legato al "volersi bene" *proprio* a Fossoli. Certo, in conformità alla linea del "Corriere"[2], i discorsi buzzatiani su Nomadelfia sono improntati a un umanitarismo che quasi sempre lascia sullo sfondo la questione politica. Però è anche vero che nel pieno della polemica Buzzati ha il coraggio di scrivere un articolo (sempre per il "Corriere"), *Dovrà Nomadelfia emigrare all'estero?* (7 dicembre 1951), in cui è difesa l'esperienza di don Zeno, compresa la specifica struttura in gruppi di adozione che la differenzia da un normale orfanatrofio. L'autore tra l'altro afferma:

> Il meraviglioso di Nomadelfia [...] consiste nella realizzazione pratica, per la prima volta nel mondo moderno, di una comunità che adotta l'amore del prossimo come unica ed esclusiva legge, consiste nel volersi reciprocamente bene di quei 1200 esseri umani, nella comunanza di tutti i beni disponibili per cui anche le scarpe di Giuseppe non appartengono a Giuseppe nel senso consueto del possesso ma se Antonio ne ha più bisogno, Giuseppe spontaneamente gliele dà; consiste proprio nella verità umana di quelle famiglie in apparenza artificiali per cui una giovane donna si attacca a venti bimbi piovuti dall'Istria o dalle Puglie, dalla Sicilia o dalla Val d'Aosta, esattamente come se li avesse messi al mondo lei.

"Corriere", degli articoli buzzatiani usciti appunto per il "Corriere della sera" (ufficialmente, dal 7 maggio 1946 all'8 maggio 1959 denominato "Il nuovo Corriere della sera") e per il "Corriere d'informazione", si sceglie di citare senza indicazione del numero di pagina; e pertanto senza distinguere tra la natura "elzeviristica", "cronachistica" o "di commento" dei singoli contributi. Quando le citazioni sono tratte dal "Meridiano" D. Buzzati, *Opere scelte*, a cura di G. Carnazzi, Mondadori, Milano 1998, userò la sigla M.

[2] Cfr. ad esempio il pezzo del "Corriere" del 28 ottobre 1950, *Gratis et amore per Nomadelfia*, a firma L. B., cioè il critico d'arte Leonardo Borgese, che dà notizia di una raccolta di fondi realizzata a favore di Nomadelfia da parte di un numero nutrito di artisti (tra cui Birolli, Carrà, Funi, Manzù, Morlotti, Mucchi, Sironi, Vedova). L'asta, in seguito all'esposizione delle opere nella sacrestia della basilica di San Carlo (28 ottobre-12 novembre), fu battuta anche da un giornalista storico del "Corriere", Orio Vergani, che insieme a un altro noto corrierista, l'artista Anselmo Bucci, aveva organizzato l'iniziativa.

Il "comunitarismo" nomadelfico piace insomma all'articolista, per un attimo almeno indifferente alla questione della proprietà privata. Al di là del fatto specifico[3], è evidente che Buzzati giornalista nell'immediato dopoguerra guarda con grande simpatia a esperimenti di vita collettiva caratterizzati dalla pratica di un nuovo modo di *abitare*, di occupare in modo alternativo ciò che la guerra ha lasciato in eredità. Che la questione si leghi soprattutto a iniziative a sfondo religioso come, ad esempio, quella della Casa del fanciullo di Vergiate, di cui Buzzati dà notizia sul "Corriere" il 24 febbraio 1950 (*Un cappellano tiene la promessa fatta sulle tragiche pianure del Don*), in fondo poco importa. Tra l'altro, il 14 aprile 1947 (sul "Corriere d'informazione") è raccontata dallo scrittore-reporter un'iniziativa milanese, sempre religiosa, di costituzione di una comunità abitativa in zona Lorenteggio (*Il miraggio dei 5 frati*), che evidentemente risente della suggestione di Nomadelfia. Il fatto è che – a me sembra – attraverso la mediazione degli ordinamenti religiosi, Buzzati giornalista mette a fuoco un'esigenza di condivisione "avventurosa" dei contesti abitativi, che dalla Casa dei guardiaboschi di *Bàrnabo delle montagne*, passando attraverso la Fortezza Bastiani (dentro cui è chiaro che prende forma una "famiglia" altra da quella naturale, o supposta tale), si dirama in molteplici direzioni (tra cui, mi pare, conta anche quella connessa alla permanenza di Buzzati, giornalista *embedded*, su navi da guerra nel corso della Seconda Guerra Mondiale). E che, poniamo, può pervenire in questi stessi anni a un vivace pezzo del "Corriere d'informazione", del 24-25 aprile 1947, *Domani 500 tende con duemila ragazzi*, che fantastica sulla vita "altra" dei boyscout dentro il parco di Monza e poi nel

[3] Va comunque segnalato che il 12 febbraio 1952 in *Il caso Nomadelfia*, sempre sul "Corriere" – in esplicita polemica con le "cellule rosse" che protestano contro l'*intimatio* del Sant'Uffizio nei confronti di don Zeno realizzata in parallelo all'intervento del governo De Gasperi – Buzzati getta acqua sul fuoco, cercando di argomentare la normalità della situazione. "Tranquillizzante [scrive Buzzati] è pure la generale impressione, in Nomadelfia, che il provvedimento sia dovuto soltanto alla situazione finanziaria [...]. Rimozioni di sacerdoti per tali motivi sono una cosa normale nella Chiesa". Don Zeno, insomma, lascia Nomadelfia, ma Nomadelfia non per questo smette di esistere.

parco di Villa Erba a Cernobbio[4]. Oppure, spostando leggermente l'asse tematico, può introdurre il lettore alla vitalità con cui i milanesi hanno saputo riabi(li)tare un luogo simbolo del regime fascista, trasformandolo in una balera (*Accademici del "liscio"*, "Corriere d'informazione", 2 febbraio 1949)[5].

Insomma, esiste un Buzzati a modo suo utopista, che parlando di Milano – e non solo – dopo il 1945 addita modi dell'urbanità diversi da quelli accettati dalla borghesia conservatrice – in nome della quale, peraltro, si esprime dalle colonne dei due principali quotidiani cui collabora. Si tratterà, a questo punto, non tanto di andare alla ricerca di alcune ricadute immediate, nell'opera narrativa "ufficiale", di una simile disposizione ideale: e, per esempio, di coglierne una traccia nel racconto *L'umiltà*, contenuto in *Il colombre e altri cinquanta racconti* (1966), la cui prima parte narra dell'insediamento paradossale di un frate dentro un nonluogo della metropoli (un deposito di auto abbandonate): cioè in un "deserto delle città"[6], spazio privilegiato tuttavia per realizzare adeguatamente il ministero religioso.

[4] Cfr. l'incipit avventuroso (con attacco "manzoniano" in novenario): "Nel folto del parco di Monza, ai primi di questo mese, un gruppo di ragazzi notò le orme di un pellirossa. Per un attimo anzi lo si intravide che dileguava come un'ombra fra i tronchi. I ragazzi si posero a inseguirlo. Evidentemente egli andava ad appostarsi in una macchia per tendere loro un agguato. Carponi sul terreno, in modo da confondersi con le piante del sottobosco – gli indiani hanno notoriamente la vista acutissima – e per esaminare da vicino le tracce da lui lasciate, i ragazzi strisciarono verso il nemico. Incontrarono a un tratto un enorme orso grigio morto da non poco (era ancora caldo); il fatto ch'esso avesse solo una piccola ferita in una gamba fece capire che l'indiano era armato di frecce avvelenate. Un ragazzo poi disse che il pellirossa era dei Pocahontas; presso le orme del piede destro infatti si notava che le erbe erano rotte a una certa altezza: segno che il fuggitivo portava alla caviglia il complicato ornamento in rame caratteristico di quella tribù".

[5] Siamo in via Duccio di Boninsegna, 21, nel dopoguerra sede di un circolo Enal dei vigili urbani, che precedentemente aveva ospitato il Gruppo rionale fascista "Francesco Baracca", alla cui modernizzazione lavorò Piero Portaluppi nel 1937-1940 (cfr. le notizie desumibili dal sito della Fondazione Portaluppi, <http://www.portaluppi.org>).

[6] D. Buzzati, *Il colombre e altri cinquanta racconti*, introduzione di C. Toscani, Mondadori, Milano 1966, pos. 1141 dell'e-book kindle (s. d.).

La questione è leggermente diversa. Questa enfasi su un modo alternativo-utopico di concepire la "casa"[7] in effetti cozza con un'altra e forse più nota tematica buzzatiana, caratteristica del suo non facile dopoguerra. Mi riferisco a quel grumo di ossessioni largamente documentate in un libro complesso come *In quel preciso momento* (1950)[8], che trovano conferme disparate, poniamo, nel racconto *Il crollo della Baliverna* (in volume nel 1954: ricordiamoci che quella sfortunatissima costruzione "fuori porta" ospitava "sfollati e senza tetto" [M, 789]); o anche in chiave ancor più allegorica nell'altrettanto noto *Una goccia* (che risale al gennaio 1945, poi nei *Sessanta racconti*, 1958); o magari nel meno noto *I furbi* (9 agosto 1950, sul "Corriere"[9]).

Se per brevità assumiamo a esempio solo quest'ultimo testo, scopriamo bene l'insicurezza e proprio *paura* del futuro che in Buzzati si accompagna spesso alla condizione abitativa, cittadina e quindi milanese. In questo caso, l'apologo nemmeno troppo criptico si appunta sull'attività voyeuristica di un condòmino che osserva una serie di misteriosi interventi di fortificazione dei rispettivi appartamenti da parte dei vicini, contro un nemico non meglio precisato. Del resto, a conferma di che cosa sia davvero

[7] È significativo e curioso in questo senso notare che l'articolo buzzatiano in cui è recensito il *Diario di Anna Frank* indugia a lungo sul commento all'abitazione in cui la giovane e i suoi famigliari si erano reclusi. Cfr. *Il batticuore della piccola Anna prigioniera dell'alloggio segreto*, in "Corriere della sera", 17 aprile 1954.

[8] Bisognerebbe leggere con attenzione pagine cittadine come quella che qui si trascrive, sintomatiche delle inquietudini di Buzzati davanti alle incognite del dopoguerra: "Le città nottetempo sono illuminate, le finestre aperte, gli animi tornati ormai alle cose di un tempo che parevano perdute, il sole vogliamo dire sulle spiagge felici, i suoni di festa delle aeree logge, le partenze verso regni favolosi, le avventure di notti lontane, le speranze, i sogni (la luna non fa più paura), Eppure da un momento all'altro, oggi o domani, domani o dopodomani l'altro, misericordia di Dio, ma che cosa abbiamo fatto per avere tutto questo? Il silenzio ora regna sulle notti, gli amori, delicate chitarre, sospiri, canti, fischi di locomotive, tenebrose sirene di piroscafi illuminati in partenza, pieni di fatalità. Ma non è un gioco questo, un inganno? Forse che è mutata la nostra condanna, ch'era così giusta?" (D. Buzzati, *In quel preciso momento*, introduzione di L. Viganò, Mondadori, Milano 2006, pos. 1030 dell'e-book kindle).

[9] Poi in volume nelle *Cronache fantastiche*, a cura di L. Viganò, Mondadori, Milano 2003.

in gioco, c'è quella specie di incubo domestico raccontato in *All'idrogeno* (del 1950, poi in *Sessanta racconti*) in cui un Buzzati, abitante nella in realtà inesistente via San Giuliano 8, si vede recapitare una bomba all'idrogeno sotto gli occhi costernati dei suoi condòmini.

E la contraddizione è per lo meno istruttiva. Quale la relazione fra il Buzzati giornalista "puro", attento alle questioni sociali dell'alloggio pubblico, ancorché mediate dall'azione benefica della Chiesa (ufficiale e non), e il Buzzati scrittore, travolto – parrebbe – da una forte angoscia, dal timore che proprio nello spazio della casa qualcosa di terribile possa accadere?

Per (tentare di) sciogliere la questione, propongo il confronto fra due testi piuttosto impegnativi, il secondo anzi molto impegnativo. Mi riferisco alla *pièce* teatrale *La rivolta contro i poveri*, del 1946[10], e due anni dopo al racconto lungo *Paura alla Scala* (ottobre-novembre 1948). In entrambi si manifestano paradossi abitativi che, simbolicamente parlando (uso un'accezione di "simbolico" vagamente lacaniana), riproducono bene la frizione in oggetto, la coesistenza di opposti non risolti. La paradossale e forse non brillantissima vicenda rappresentata dall'opera teatrale comporta un'inversione di luoghi e di funzioni. Una famiglia indigente abita nella soffitta di un palazzo nobiliare (si parla di "conti" con una tenuta a Crescenzago: e insomma siamo a Milano). I poveri, che pure disturbano con i loro sguardi – dall'alto verso il basso – la quiete dei ricchi e che a causa di certi "decreti legge" non possono essere sfrattati, vengono convinti dal capo-casata Walter a scambiare le rispettive abitazioni. In soffitta si trasferiranno gli abbienti, rinunciando alle loro proprietà a vantaggio dei reietti, improvvisamente divenuti proprietari del palazzo. E il tema, volutamente estremizzato in modo discutibile (il classismo di Buzzati non può non colpire), è quello di una *rivolta dei ricchi*. Non per caso, la sudicia soffitta in cui il nobiluomo Walter si trova a vivere non lo soddisferà affatto, e il finale è caratterizzato da un'atmosfera più deprimente che angosciosa.

[10] Ora la si legge in D. Buzzati, *Teatro*, a cura di G. Davico Bonino, Mondadori, Milano 1980; riferimento e citazione rispettivamente alle pp. 30 e 35.

Tutt'altra riuscita estetica, va da sé, è quella di *Paura alla Scala*. Ma non meno ossimorico è un dettaglio per nulla trascurabile. In questo racconto assistiamo infatti a una provvisoria sistemazione abitativa: gli eleganti e danarosi esponenti della classe dirigente meneghina sono costretti ad alloggiare per una notte dentro la Scala. Certo, anche se l'emergenza pubblica paventata (il dilagare dei Morzi, il colpo di stato) in realtà non compatta gli assediati, tutto ciò li costringe a "una specie di bivacco, l'ultimo disperato bivacco del *loro* mondo" (tale è la riflessione di un personaggio) [M, 723]. Buzzati è, dal punto di vista spaziale, esemplare: tutto si svolge in una Milano centralissima, fra via Passione, piazza San Babila e la Scala, con una Stazione centrale sentita come via di fuga; mentre "*i* Morzi si erano concentrati in vari punti della periferia" [M, 725]. Del resto, in un racconto che Buzzati non ha – credo – mai ripreso, *Seduta notturna*, lo squallore periferico di una riunione dei Morzi è comunicato a chiare lettere; così come in un altro pezzo anticomunista, *Rastrellamenti d'armi* ("Corriere della sera", 31 luglio 1948[11]), è illustrato in modo solo apparentemente fantastico il mondo infero (ci ritorneremo) in cui l'eversione comunista-morziana è relegata.

2. *Quali rovine, quale ricostruzione?*

L'esemplarità di *Paura alla Scala* può essere verificata anche su un altro piano. "Centro d'interesse" – per così dire – del racconto è l'anziano pianista Claudio Cottes, di origine romena, esponente di una categoria di intellettuali con ogni evidenza amata da Buzzati, in quanto appartenente a una vecchia generazione portatrice di saldi valori (non solo musicali) che confliggono con tanti estremismi del presente. Eppure, il filtro percettivo costituito da questo rappresentante della memoria musicale milanese *non* registra in alcun modo la distruzione fisica del teatro alla Scala. Quando il racconto buzzatiano esce (autunno 1948), la Scala era stata riaperta da non più di due anni e mezzo; ed è stupefacente che la prospettiva sia

[11] Poi nelle *Cronache fantastiche*, cit.

quella di un (antibuzzatiano?) "niente era successo". Dal punto di vista intellettuale e sociale, la Scala non è mai stata scalfita. Il luogo simbolo della classe dirigente e della cultura dominanti (e non solo a Milano) non ha vissuto alcun travaglio: e se qualcosa o qualcuno può metterla in crisi, si tratta unicamente dei Morzi – di un fenomeno civile che ha a che fare con uno spazio-tempo inconciliabile con quello che il tempio della musica rappresenta.

Ancora otto anni dopo, nel 1956, quando il Buzzati giornalista, in un pezzo sulla storia del ristorante Bagutta e del suo premio (*L'incredibile Milano in cui nacque Bagutta*, "Corriere d'informazione", 17-18 marzo), cortocircuita la Milano attuale con quella del 1926 facendo anche ricorso a interessanti notazioni autobiografiche, esclude dal proprio sguardo ogni riferimento alla guerra e alle distruzioni di Milano[12]. E il premio Bagutta è, appunto, una grande istituzione milanese del tutto comparabile alla Scala anche in termini di pubblica sociabilità.

Ma, attenzione: per il nostro scrittore le ferite inferte alla città, e la ricostruzione, *sono* in realtà un problema. Non c'è in Buzzati una rimozione completa. Il punto è la difficoltà a esprimere questi contenuti sul piano *letterario*, a farli interagire con il grumo di paure che nel profondo brulicano nella sua scrittura più ambiziosa.

Intanto, non si può non ricordare una pagina in effetti molto attuale, anche se ho l'impressione che già ai suoi tempi non abbia avuto troppi riscontri pubblici, non abbia suscitato un vero interesse[13]. Mi riferisco a uno scritto "impegnato" come quello che si

[12] Ecco l'incipit: "Piazza del Duomo. Due di notte. Attraverso il sagrato mi dirigo al posteggio dei tassì, quando mi accorgo di essere rimasto completamente solo. Curioso, tanto deserto nel cuore di Milano. Poi m'accorgo che la muraglia lampeggiante di policrome réclames di fronte al Duomo s'è misteriosamente spenta. Solo qua e là, sperdute sulla facciata nera, delle timide insegne fatte di stanchi lumi. Giro gli occhi, e al margine dei portici settentrionali vedo una lunga fila di assurde *silhouettes*: carrozze con cavalli. E in serpa, intabarrati e sonnolenti, i brumisti col cilindro di cerata. | […] Sfido, ho fatto un salto indietro, trent'anni sono di colpo volati via dalle mie spalle, sono tornato studente del secondo anno d'università, passando dinanzi a un bar mi colpisce, nello specchio di fondo, la mia faccia quasi da bambino, a momenti non mi riconoscevo. Ma questa brunetta che mi sorpassa sgambettando mi sbaglio oppure è la Mariuccia? Affretto il passo, mi avvicino. 'Scusi, sign…' comincio."

[13] Lo confermerebbe l'articolo di A. Bucci, *Rovine di Milano*, in "Corriere d'informazione", 10 luglio 1948, che si riferisce all'intervento di Buzzati ma

legge nel "Corriere" del 7 maggio 1948, *Una casa almeno resti sinistrata*. Si tratta della proposta di una possibile memoria condivisa, riguardante appunto i bombardamenti e le relative distruzioni, attraverso la conservazione di un palazzo diroccato, lasciato nelle condizioni in cui la guerra l'ha ridotto. Ecco il nucleo di questo progettato monumento (o, più esattamente, non-monumento):

> [...] prima che le case rovinate dalla guerra siano tutte rimesse in sesto, perché non sceglierne una e salvarla dalla ricostruzione, conservarla invece com'è stata ridotta dalle bombe, pochi moncherini di muri con in mezzo i mucchi di macerie, ciuffi di erbacce, resti di un falò acceso dai barboni, lucertole, qua e là le bocche frastagliate e nere delle cantine scoperchiate?

Insomma, bisogna "far sì che [questa rovina] rimanga, desolata e vuota, a ricordare" la guerra con la forza stessa della sua fisicità. Tuttavia, la presenza della casa non sarà segnalata esplicitamente come un tradizionale monumento, bensì opererà in modo indiretto, nel corpo cittadino, alla stregua di un monito implicito incombente sulla coscienza di tutti. La modernità delle parole di Buzzati è davvero rilevante:

> Questo vorremmo: che la sconvolta casa significasse per noi un conto sempre aperto da saldare, una riparazione dovuta che ci tenga un poco in sospeso, quasi un rimorso. Così i ruderi non diventeranno museo, si manterranno invece vivi e protervi come una minaccia, e terranno ben chiusa in sé l'ombra della guerra non permettendo che si estingua. Vedendoli, basterà un minimo di coscienza perché ci si senta debitori, un debito che non ha rimedio perché le obbligazioni con i morti hanno la scadenza all'infinito.

Non è facile trovare corrispettivi letterari che siano all'altezza di questa suggestiva pagina. Da un lato, c'è il conturbante ma come spesso accade invischiato in una logica classista *Pranzo di guerra*, uscito sul "Corriere" del 15 dicembre 1944 e poi inserito in *Paura alla Scala* (1949). Qui, il narratore omodiegetico si confronta con un amico che sopravvive in un sontuoso palazzo danneggiato dai bombardamenti e abbandonato dalla servitù; anche se l'attesa

deplora che i suoi auspici non abbiano trovato alcun consenso.

di una donna amata ne rasserena la lenta agonia. Dall'altro lato, con gli stessi limiti, anzi aggravati da un filantropismo di maniera, troviamo il "giornalistico" *Montenero, 66, pressappoco una fiaba*, in origine affidato al "Corriere lombardo" del 26 dicembre 1945 e poi ripreso nella raccolta postuma *Il panettone non bastò*. Il riferimento è alle condizioni di disagio di un bambino al quale Babbo Natale porta un regalo nella casa sinistrata in cui vive (padre e madre sono peraltro proprietari di una salumeria in via Monte di Pietà, quindi in centro); e la caratterizzazione dei danni di guerra non va molto al di là dell'immagine di "una specie di baratro tenebroso che sprofondava fra rotte macerie crollanti"[14].

Semmai, più interessanti sono stringati scorci cittadini estranei al nucleo principale dei rispettivi racconti. *Confidenze del "mostro"* (nel "Corriere della sera" dell'11 marzo 1949[15]) è sintomatico perché sfiora il motivo della "città giardino" che qua e là accenna a prendere forma nei racconti di Buzzati, già dalla fine degli anni Trenta[16]. Si tratta di una "villetta" periferica in cui vive un assassino, diciamo uno psicopatico, il quale registra qualcosa di simile al *memento* urbano teorizzato in *Una casa almeno resti sinistrata*, vale a dire "una casa vuota, rimasta tale e quale dal tempo dei bombardamenti". Qui, è chiaro, la ferita non rimarginata si associa a ciò che il narratore nasconde, anzi rimuove. E un penoso, assillante stillicidio, derivante dalla distruzione bellica, si materializza in una casa bombardata in una zona carissima a Buzzati. Siamo nel già ricordato *In quel preciso momento*. Tra via Goito e via Cernaia (a due passi da via Solferino e dalla piazza San Marco dove lo scrittore è cresciuto), ecco che si spalanca il vuoto deprimente dell'*in*ospitalità, la negazione secca dell'abitare:

> Questa sera, nel varcare l'angolo tra via Cernaia e via Goito, ho sentito un rumore che usciva dal pianterreno di quella casa bruciata e deserta. Dietro alle grate delle finestre non si vedeva, dentro, che

[14] Cfr. appunto D. Buzzati, *Il panettone non bastò. Scritti, racconti e fiabe natalizie*, a cura di L. Viganò, Mondadori, Milano 2004, posizione 1245 dell'e-book kindle.

[15] Poi in *Le cronache fantastiche*, cit.

[16] Cfr. i racconti *Il dolore notturno* e *Quando l'ombra scende*, in *I sette messaggeri*, la cui prima edizione è del 1942. In entrambi i casi si fa riferimento a villette di periferia inserite in un contesto ricco di vegetazione.

> nero, umido inospitale e profondo, con vaghi riflessi verdi del lampione stradale. Era un rumore come di legna accesa che crepitasse ma non si vedevano riverberi di fuoco.
>
> Buio, era, luogo abbandonato.[17]

Sono cenni efficaci sì, ma poco sistematici. La splendida sintesi di *Una casa almeno* resta isolata. In definitiva, è come se Buzzati non riuscisse a razionalizzare del tutto un dopoguerra che porta con sé traumi largamente immedicabili. Le falle della sua elaborazione simbolica sono molte, le discontinuità rappresentative si irraggiano in più sensi, e le direzioni non sono sempre accettabili né, tanto meno, condivisibili.

Il trauma post-coloniale, per cominciare. Il 25 gennaio 1948 sul "Corriere" esce il racconto *La selva di Birnam* (credo non ristampato), ambientato in Africa, forse a Massaua, in un palazzo già sottoposto all'amministrazione italiana. Ora, dal 1941, questi territori sono governati dall'autorità inglese. Mediatore e modulatore prospettico della storia è un anziano *sciumbasci*, cioè un antico militare indigeno dell'esercito coloniale italiano. Il riferimento alla foresta del *Macbeth* (IV, 1) sta a suggerire – prevedibilmente – la minaccia che dall'alterità selvaggia dell'Africa continua a essere sferrata contro il bianco – più esattamente contro il bianco *inglese*.

E, poi, c'è "l'altra faccia della luna" – il pericolo sovietico. Sempre in prossimità del 18 aprile 1948, addirittura tre giorni prima (appunto il 15), esce sul "Corriere della sera" un cupissimo, mediocre racconto di fantascienza, *La macchina*, tematicamente connesso a Milano, anche se ambientato in uno spazio denotato con nomi d'invenzione ("Brughiera di Lajata"[18], il paese di "Primana"). Buzzati vi racconta una specie di atto di guerriglia a opera di un giovane coraggioso – con tanto di fionda e bottiglie molotov – contro un essere mostruoso installatosi in una cava appunto del

[17] D. Buzzati, in *In quel preciso momento*, cit., pos. 1265 dell'e-book kindle.

[18] Nella recente edizione ampliata del *Bestiario*, nel 2015, a cura di Lorenzo Viganò (Mondadori, Milano), si parla di Lainate, referente geograficamente "reale" della storia. Nella prima edizione, del 1991, forse giustamente Claudio Marabini non aveva antologizzato questa *short story*, che in effetti è ben lungi dal parlare di un vero animale, dal momento che il "ragno" protagonista è piuttosto un mostro, un essere fantastico. Cito dall'edizione originale, il cui dettato si discosta non poco da quello dell'edizione 2015.

Milanese. Il finale è perfettamente omologo all'idea di minaccia incombente che domina in molto Buzzati di questo periodo.

> Corsi via, dietro al ragazzo che già aveva quasi raggiunto il ciglione della cava. Dissolto il mostro, tuttavia un'oppressione pesava sulla brughiera. E levandosi all'orizzonte una luna giallastra di dimensioni mai viste, ebbi il presentimento che tutto non era finito.

Tanto più, e tanto peggio, che nella recensione a un libro sull'occupazione sovietica della Polonia durante la Seconda Guerra Mondiale[19], *Foschi segreti nasconde l'altra faccia della luna* (nel "Corriere della sera", 18 marzo 1948), Buzzati si espone a un'argomentazione del tutto inaccettabile, secondo la quale i lager nazisti sarebbero stati un fenomeno meno grave dei campi di concentramento sovietici (non si parla ancora di gulag). Infatti, mentre questi avrebbero rappresentato l'espressione di una cultura e civiltà radicalmente diverse (aliene!) dalle nostre, quelli avrebbero rispecchiato l'iniziativa di un numero relativamente limitato di persone crudeli. Forse è il caso di citare per esteso (corsivi nel testo).

> Ancor oggi non si è riusciti a trovare una spiegazione esauriente alle atrocità avvenute durante la guerra nei famosi campi di concentramento tedeschi [...]. Ma c'è una grande differenza. I realizzatori, i comandanti e gli aguzzini dei *Lager* germanici non erano *Tedeschi qualunque*, ma appartenevano a una minoranza faziosa e fanatica, quando non erano addirittura tratti dalle fila dei galeotti. In Germania si poteva anche pensare a una esplosione, sia pure eccezionalmente estesa, di cattiveria, crudeltà, sadismo. Queste parole non hanno invece alcun senso nel caso delle deportazioni russe. I soldati che arrestano e caricano sui treni quei disgraziati, che negano una goccia d'acqua ai moribondi, non sono soldati specialmente crudeli, non sono neppure persone cattive; sono semplicemente soldati sovietici. [...] Il fatto è che la loro morale – entrata ormai, dopo trent'anni di propaganda, nel cuore del popolo – è così mostruosamente diversa dalla nostra che, al paragone, per noi cristiani è probabilmente più facile intenderci con gli abitanti di Marte o Saturno.

[19] Anonimo, *L'altra faccia della luna*, con una prefazione di T. S. Eliot, Longanesi, Milano 1948.

Lungi dal criminalizzare Buzzati (ma anche lungi dal glissare su simili infortuni), si tratta di ribadire la continuità fra queste pagine e il principale nodo irrisolto della sua ideologia. Nella dinamica distruzione-ricostruzione, fare i conti con il retaggio di una guerra appena trascorsa è meno incombente che non anticipare la guerra *vera* – collocata nel futuro. Meglio soprassedere sul passato, davanti a un domani tanto pericoloso. Non tutto in Buzzati è conforme a questo modello di pensiero (lo abbiamo constatato); ma i suoi testi letterari più ambiziosi di questo periodo, a partire da *Paura alla Scala* e *In quel preciso momento*, lo confermano a chiarissime lettere.

Un'ulteriore implicazione, forse più sottile ma dalla fine degli anni Cinquanta in poi dilagante, viene suggerita da un episodio all'apparenza marginale presente nel romanzo *Un amore* (1963). All'apice delle sue crisi di gelosia, l'architetto Antonio Dorigo non si perita di frugare fra le carte dell'amata Laide, scoprendo anche un plico di fotografie, tra le quali una così è raccontata:

> Si vede una bambina di sette otto anni infagottata in un vestito di lana con pretese d'eleganza. Che strano. È una bambina. È lei?
>
> È una foto presa in una strada di città, si scorge sullo sfondo un pezzo di marciapiedi e la base della casa e in questo muro al livello del suolo c'è un'apertura per dare aria alla cantina ma l'apertura è stata murata di fresco e si notano quei caratteristici segni bianchi che ai tempi della guerra indicavano l'uscita di sicurezza dei rifugi antiaerei. Una foto di parecchi anni prima dunque, è parecchio ormai che sono sparite da Milano quelle ultime tracce della guerra. [M, 568].

Un altro tempo – la guerra, i suoi segni ormai cancellati – e un altro spazio – la città popolare di Laide – innescano quindi un flusso di nevrotiche associazioni mentali, culminanti nell'immagine onirica della giovane odiosamata. E in questo delirio Laide appare destinata a "precipit*are* fra le mille luci risate e suoni e intorno, che con deliziose frustate la incita a precipitare, intorno la città nera fredda caliginosa e nemica" [M, 570]. Ché infatti Laide, prima di essere una *fille fatale*, è l'emblema di una città *autre*, popolare, buia, sporca, spesso repellente, dentro la quale si sprofonda – si è costretti a sprofondare e a perdersi.

3. *La città che scende*

Il tema è talmente vasto che se ne può restituire, qui, solo qualche dettaglio. Intanto, va osservato che Buzzati non teme di rimettere in circolo una serie di luoghi comuni intorno alla "Milano sconosciuta" di fine Ottocento, con tutta la sua retorica della perdizione e del male, condita in salsa tardo-romantica. Gli "scamiciati" di Paolo Valera, le "miserie di Milano" raccontate da Lodovico Corio occhieggiano sullo sfondo, come serbatoi di un immaginario datato, ma docile a una moderna declinazione. È sufficiente leggere il già ricordato *Rastrellamenti d'armi*, che vive com'è in modo fantastico il moltiplicarsi delle armi conservate dai comunisti nelle cantine dei loro palazzi. Forse non è inutile ricordare che dopo il 1945 molti militanti comunisti nascosero per anni armi da guerra. Cfr. la parola chiave, ottocentesca, "falansteri" (corsivo mio):

> Ma soprattutto nei sottoscala dei grandi *falansteri* dove covano in massa, nelle notti senza respiro, le cattiverie dell'uomo, germogliavano dai muri, incredibile lebbra, mazzi di rivoltelle, granate a mano, lunghi nastri di mitragliatrice che nella penombra, a prima vista, venivano scambiati per mostruosi vermi.

È il "fermento infetto della città", aggiunge Buzzati. Il quale una quindicina di anni dopo, narrando un caso di cronaca (*Una tragedia della città*, "Corriere della sera", 31 agosto 1963[20]), la storia cioè di un uxoricida suicida, può ancora lasciarsi andare a una retorica del genere, tuttavia rimodulandola – e non per caso – nel contesto delle periferie:

> La prima e lontanissima causa della strage non può essere per caso ricercata anche fuori di lui, Giuseppe De Blasi, [...] in ciò che circondava e condizionava la sua vita, nell'affascinante e spaventosa città voglio dire, in Milano, nei reconditi abissi di Milano [...]? [Qui] regna potente, all'insaputa dei beneintenzionati architetti, l'arido squallore dei *falansteri* funzionali, più forte e scoraggiante che la miseria delle vecchissime e sdrucite case milanesi [...].

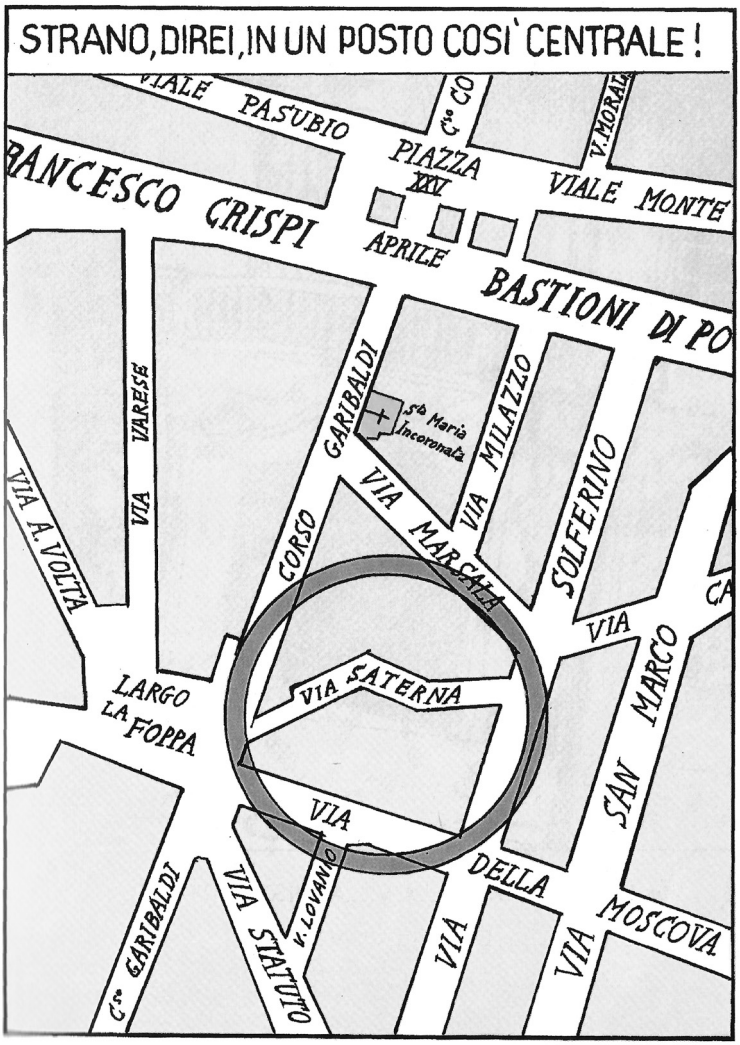
[20] Poi ripreso in D. Buzzati, *Cronache terrestri*, a cura di D. Porzio, Mondadori, Milano 1972. Cito dall'originale.

Buzzati, all'insegna dell'immagine dei falansteri e della loro inevitabile corruzione, di fatto argomenta la continuità fra la vecchia città popolare e la sua metamorfosi periferica (peggiore della precedente, ma ad essa comparabile). Balza in primo piano il nesso di repulsione-attrazione verso questo tipo di mondo: che infatti larghe aree del suo narrare ben documentano.

Topologicamente e urbanisticamente parlando, il vertice di questa trafila è costituito da una specie di crasi spaziale, che mette insieme il malfamato, fantomatico Vicolo del Fossetto all'altezza del n. 72/74 di corso Garibaldi – oggetto di rappresentazione in *Un amore* – e la certamente fittizia via Saterna illustrata nel *Poema a fumetti* (1969) come collegamento tra largo La Foppa e via Solferino (e siamo sulla direttrice periferica di corso Garibaldi). I due luoghi – peraltro oggetto entrambi di sparizioni, persino paradossali[21] – hanno la caratteristica di dare accesso a dominii perturbanti, ad ambienti a un tempo pericolosi e attraenti, che assecondano il desiderio del soggetto, pur preludendo alla perdita dell'autocontrollo, della dignità personale, al limite della vita. Entrare nel Vicolo del Fossetto, nelle case di ringhiera della Storta (nome popolare dello spazio urbano corrispondente al vicolo in questione), significa entrare nel mondo di Laide; entrare nel palazzo sito in via Saterna significa oltrepassare le porte dell'Inferno.

[21] Infatti, se le case del Vicolo del Fossetto sono state fatte sparire dalle ristrutturazioni edilizie degli anni Sessanta, l'inesistente via Saterna dal 1976 al 1991 ha coinciso grosso modo con uno dei luoghi fondamentali della cultura Milanese, l'Obraz Cinestudio, chiuso appunto nel 1991, e in parte cancellato pure dal punto di vista edilizio, visto che il palazzo attraverso il quale vi si accedeva (in un cortile) dall'inizio degli anni 2000 non esiste più. Quanto al Vicolo del Fossetto, nelle varie cartografie milanesi disponibili (cfr. il *Geoportale del Comune di Milano*, <https://geoportale.comune.milano.it/>) non se ne trova alcuna traccia, anche se – trattandosi di cortili interni a case di ringhiera – non si può escludere che un toponimo popolare del genere sia davvero esistito. Resta il fatto che non sono riuscito a trovare alcuna fonte relativa a un Vicolo del Fossetto milanese, estranea al romanzo di Buzzati. Quanto alla Storta, cfr. invece <http://www.thararothas.it/docs/mappa-Garibaldi.pdf>, che documenta l'esistenza di questo toponimo. Nella stessa area dovrebbe inoltre figurare una via Sormani (ricordata, per esempio, in M, 552) la cui esistenza non è però documentata. Altre due vie milanesi del romanzo, Squarcia (M, 432) e Schiasseri (M, 568), sono di fantasia.

1. Immagini e suggestioni dell'inesistente via Saterna nel *Poema a fumetti* di Dino Buzzati (da D. Buzzati, *Poema a fumetti*, cit.).



2. Buzzati, nel *Poema a fumetti*, inserisce via Saterna in una vera mappa di Milano (da D. Buzzati, *Poema a fumetti*, cit.).

Nel romanzo, peraltro, è messa in opera un'interessante modificazione percettiva e valutativa *in progress*. Infatti, nella prima parte di *Un amore* l'accesso alla Storta è segnalato in termini anche positivi, come ingresso in un sano contesto popolare. Prima c'è la descrizione di corso Garibaldi, attenta a coglierne la vitalità industriosa:

> Anditi bui che si ingolfano verso tetri e strani cortili. Ma i marciapiedi formicolano di gente [...] è una animazione piena di vita, popolaresca, gaia, non misera, attesa e abbandono, fretta se mai, preoccupazione di non arrivare in tempo. E le facce – sarà magari un'impressione – sembrano meno tirate, ansiose e atone che in tante altre contrade della città, anche più centrali, ricche e moderne. [M, 351-352].

Poi si accede al Vicolo del Fossetto vero e proprio, di cui sono colti i tratti di un piccolo paese non particolarmente pericoloso, anzi quasi accogliente:

> [...] Antonio osò entrare [...] Al termine del breve budello si trovò nella minuscola piazza [...]. Da cui si irraggiavano fra casa e casa, altre stradicciole e cunicoli. Gli passò accanto un garzone con un vassoio pieno di paste. Una donna anziana, affacciatasi a chiudere le imposte di una finestra al piano rialzato, guardò Antonio con curiosità. [...] Un odore di zuppa con aglio, appetitosissima.
>
> Era come un piccolo paese incistato fra lo schieramento delle case. Un pezzo di Milano imprevedibile, di cui non aveva mai sentito parlare. A parte le luci elettriche, e una Vespa lasciata dinanzi a una porta, tutto era come un secolo, due secoli prima. [M, 354].

Nel corso del romanzo, queste connotazioni sono destinate a rovesciarsi. La Milano di Laide appare al protagonista sempre più estranea e opprimente. D'altronde, abbastanza presto è detto in modo esplicito che la ragazza "*e*ra il simbolo di un mondo plebeo, notturno [...] che fermentava di insaziabile vita intorno alla noia e alla rispettabilità dei borghesi [...] l'ignoto, l'avventura, il fiore dell'antica città [...] fra i ricordi, le leggende, le miserie, i peccati, le ombre e i segreti di Milano" [M, 413]. Nella climax di questa ossessione, si perviene dapprima all'immagine di una "segreta Milano estranea alla cronaca e ai

Baedeker [...] le sue case, i suoi ispidi tetti, le sue strade [...] si rinchiudevano lentamente fra golfi di buio e riflessi lividi da delitto, allontanandosi da lui Antonio e portandosi via la sua Laide per sempre" [M, 554]. Quindi, il ritorno del protagonista nel Vicolo del Fossetto, alla ricerca di una clinica che in realtà è un bordello, è raccontato all'insegna di una cupezza minacciosa fin troppo insistita:

> Nero, il vicolo antico si addentra fra antiche case con larghe brecce di mattoni che appaiono dalle squamature dell'intonaco. [...] La piccola strada è malamente illuminata. [...] A sinistra un androne mette in un cortile buio [...]. Al riverbero dei lampioni rari e fiochi, avanza per una cinquantina di metri [...]. Una rampa di scale con una lurida passatoia rossa [...] La tentazione di fuggire. [M, 555-558].

Il problema è proprio la difficoltà del protagonista a capire – diciamolo in sintesi – che quello non è il *suo* mondo: e che mettervi piede significa avvicinarsi alla rovina.

Il passaggio attraverso Via Saterna nel *Poema a fumetti* presenta connotazioni molto meno sfaccettate, senza dubbio. La transizione da uno spazio reale a uno fantastico-onirico è brusca, e anzi non parlerei forse nemmeno di transizione visto che il testo buzzatiano fa molto poco per ancorare la sua storia a una Milano "reale". Vero è che fra p. 34 e p. 36[22], sono percepibili stilemi simili a quelli degli episodi cittadini che abbiamo appena analizzato ("È una strada dove di notte nessuna ama passare[.] Si dice che si incontrano certi tipi!"), cui fa subito seguito la cartina della zona Garibaldi con il disegno della via che "nella realtà" non c'è. Inoltre – altra fusione di spazi milanesi –, a p. 36 il "palazzo dei conti Baltazano" alla cui famiglia appartiene il protagonista è un disegno della facciata di palazzo Litta, sito in corso Magenta (e ripreso, ma molto stilizzato, a p. 237). Quasi che Buzzati cercasse di enfatizzare un minimo di riconoscibilità cittadina, con effetti spiazzanti. Non solo: "nei sotterranei" del locale Polypus

[22] Cfr. figg. 1, 2, 3, 4. Cito da: D. Buzzati, *Poema a fumetti*, introduzione di C. Toscani, Mondadori, Milano 1991.

dove Orfi si esibisce, "le streghe della città" non possono – come Laide – che provenire "dai cortili di fumo / dai tralicci neri / dalle tetre viscere / dei *falansteri*" (pp. 40 e 41; corsivo mio). Del resto, secondo una strategia già adottata in altre occasioni (l'eguaglianza come un modo di essere alienante e noioso[23]), gli aspetti più deprimenti dell'inferno ricordano i regimi comunisti; anche perché la voce del "demonio" che interpella Orfi è quella di un personaggio "piuttosto corrotto e krusceviano" (p. 123).

In definitiva, la "città antica [...] dei poveri" di *Un amore* [M, 350], sprofondante dentro e sotto se stessa, minaccia il soggetto borghese che vi si smarrisce, mettendone a repentaglio lo statuto sociale. E Buzzati, in questo senso, è disposto a riattualizzare una vecchia storia milanese (quasi una leggenda), resa nota in particolare da Giuseppe Rovani nei suoi *Cento anni*[24]. Si tratta delle malefatte, più o meno colorite, della Compagnia della Teppa: banda di giovani milanesi che negli anni della Restaurazione infestò Milano aggredendo nottetempo i cittadini altolocati che incautamente si attardavano per le sue strade. Com'è forse noto, questo è, grosso modo, il contenuto narrativo di un racconto buzzatiano, *Cacciatori di vecchi*, contenuto in *Il colombre e altri cinquanta racconti*.

Del resto, le declinazioni del tema nella sua accezione più allargata, cioè quella della "città che uccide", sono molteplici. Ricordo l'efficacemente pauroso – è la storia, di fatto, di un linciaggio – *Non aspettavano altro* (risalente al 1948, si legge in *Sessanta racconti*), in cui una coppia viene perseguitata dagli abitanti di una cittadina dove si trovano a fare tappa durante un viaggio; e – quasi prevedibilmente – il male che in essa aleggia si manifesta "come se dai remoti pozzi della città fosse venuta su un'eco turpe e nera" [M, 924]. Inoltre ricordo, su un piano solo apparentemente diverso, la rappresentazione discutibile di una Milano dei "siciliani" che viene fatta da Buzzati in uno dei molti pezzi scritti tra il '46 e il '47 per raccontare il caso criminale di

[23] Cfr. ad esempio *I reazionari di sinistra*, in "Corriere della sera", 11 aprile 1957; e in parte il precedente *Un popolo felice*, ivi, 9 gennaio 1957.

[24] Cfr. G. Rovani, *Cento anni*, introduzione di F. Portinari, nota al testo di M. Giachino, Einaudi, Torino 2008, p. 977. Tra l'altro, un film intitolato *La compagnia della Teppa*, venne diretto da Corrado D'Errico nel 1941.

Rina Fort. Nell'articolo intitolato *Una voce dalla Sicilia*, è descritta una losca Milano appunto

> dei "siciliani" nidificati tra la Stazione e corso Buenos Aires; dei magazzini al pianterreno con i lunghi scaffali carichi di pezze, delle telefonate, degli appuntamenti al bar, dei giri di cambiali, delle "partite" di merce che arrivano sui camion fumiganti di nebbione. Quelle vie grigie anche d'estate e sempre umide, quegli appartamenti senza sole, pavimentati di piastrelle [...][25].

È negli anni Sessanta, come già accennato, che questo complesso di immagini e di connotazioni si fissa in un sistema, tutto sommato, di maniera. Ne è prova evidente il poemetto, *Scusi, da che parte per piazza Duomo?*, del 1965, dove sono messi in primo piano i "lugubri botri del grattacielo Buenos Aires" [M, 1342], si calca l'accento sull'alienazione delle periferie ("la sensazione che la periferia non finisca mai" [M, 1340]), in genere sulla pericolosità delle novità urbane in quanto tali ("Intanto una donna è scomparsa / sulla montagnetta di San Siro"); e addirittura si rimpiange un corso Garibaldi ricostruito, che ha perso "le sue decrepite incantevoli case" [M, 1348].

Semmai, molto sintomatica è l'autofiction fantascientifico-distopica che leggiamo in *Viaggio agli inferni del secolo*, serie di finti reportage giornalistici sulla nascente Metropolitana Milanese, che converge nella raccolta *Il colombre*. Del resto, già nel 1948 (il 21 agosto su "Corriere": *Sotto i nostri piedi*[26]) Buzzati aveva ipotizzato la possibilità che certi scavi urbani sotto il municipio di una generica città italiana durante il fascismo potessero mettere in contatto con l'Inferno. Ora, nel 1964, però prevale un'istanza realistica e documentaria, per cui appunto è il *giornalista* Buzzati che deve indagare sulla possibilità che sotto la fermata Amendola della MM esista una "piccola porta che immette all'Inferno". Vero è che l'idea di mobilitare l'autore in carne ed ossa e di farlo entrare in una città parallela, in realtà poco distinguibile da Milano, si perde nel corso del finto reportage, virando nella direzione pruriginoso-erotica cui troppo spesso indulge il Buzzati di questo

[25] Ora cfr. D. Buzzati, *La "nera"*, a cura di L. Viganò, Mondadori, Milano 2002; la citazione alla pos. 1277 dell'e-book kindle.

[26] Ora lo si legge in *Il bestiario*, ed. 2015, cit.

periodo. Resta l'inquietudine suggestiva delle parti iniziali della storia. Ad esempio:

> Un silenzio sepolcrale e una assoluta immobilità regnavano nella stazione nuova di zecca. Solo dalla nera profondità della galleria dei treni giungeva a intermittenza un misterioso ronzio.
>
> "E lei sostiene che qui esiste un passaggio, un cunicolo, un corridoio o il diavolo che vuole?"
>
> "Esattamente."
>
> "E tutti quelli che lavoravano qui non si sono accorti di niente?"
>
> "Certo che si sono accorti, ma hanno creduto che fosse un antico camminamento come ce ne sono intorno al Castello Sforzesco. Io invece sono entrato a vedere."
>
> [...]
>
> Di che cosa era fatto il suono che veniva dalle profondità del cunicolo? Che cosa significava il terribile suono? In quel coro sconnesso e folle pareva ogni tanto di distinguere grida e parole umane fittissime (per una confessione fulminea in due tre disperati secondi dopo una lunga vita malvagia all'incombere inaspettato della morte?). O era il ruggito delle macchine, o il singulto delle macchine, o il lamento e il miserere delle vecchie accidentate intossicate macchine dell'uomo? Cateratta di orrende cose massicce e dure che con selvaggio scroscio precipitava macinando altre cose, tenere queste e dolenti.[27]

Un "misterioso ronzio", appunto. Del resto, l'arrivo nel luogo infernale è segnato dalla percezione di un "ininterrotto brusio", "sommesso rombo" punteggiato da "colpi di clacson", per rappresentare con chiarezza la banalità di un normalissimo "frastuono di clacson". E l'idea appunto è che, in fondo, l'Inferno è la nostra quotidianità, con un minimo – per così dire – di ritocchi. È una versione fortemente e utilmente borghesizzata, questa, dello scenario viceversa onirico che sarà rappresentato dal *Poema a fumetti*.

4. La città (e la donna) ascoltata

Com'è forse noto, *ronzìo* è la parola-tema che nei *Promessi sposi* dice dell'ascolto di tutto ciò che, in Milano, costituisce caos, disor-

[27] D. Buzzati, *Il colombre e altri cinquanta racconti*, cit., poss. 4200 e 4286 dell'ebook kindle.

dine, baraonda, movimento irrazionale di persone vocianti messe in movimento da passioni comprensibili ma pessimamente messe in pratica. La città del tumulto del pane e della peste è tutta un ronzio[28]. Il fatto a mio avviso decisivo è che in Buzzati non solo – come abbiamo appena visto – la sonorità della vita cittadina, il suo ronzio, tende a *precedere* la visione (come accade anche in Manzoni), ma soprattutto che *ascoltare* rappresenta per i suoi personaggi, anche per i narratori (e persino per il giornalista che svolge i propri reportage), un'azione tanto importante da tratteggiare una sfera percettiva affatto *autonoma*, capace di fare premio sugli altri ambiti sensoriali.

Gli esempi potrebbero essere infiniti, e credo che ogni lettore anche distratto di Buzzati ne avrà in mente molti. Ma che la sua prima opera letteraria, *Bàrnabo delle montagne*, cominci con una mediazione narrativa orale, quella che riguarda le storie di Del Colle, antico capo dei guardiani, che i guardiaboschi e gli abitanti di San Nicola erano soliti *udire*; e che nel *Segreto del Bosco Vecchio* il narratore faccia di tutto (anche sul piano documentario) per mettere in relazione fra loro la "voce" del Bosco Vecchio e il suo ascolto attraverso un apparecchio radiofonico (siamo nel 1925 e le trasmissioni dell'EIAR erano cominciate da un anno soltanto) – sono questioni su cui varrebbe la pena riflettere. Tanto più che la stessa istanza narrante di *Bàrnabo* presenta curiosissime caratterizzazioni orali: quasi si trattasse non della normale enunciazione di un narratore letterario canonico, bensì della comunicazione di un "imbonitore" che *vede insieme a noi* la storia, e ce la *spiega*. Insomma, si tratta di qualcosa di simile a ciò che nel cinema è chiamato *voice over* e che in certi suoi atteggiamenti è erede degli intertitoli del cinema muto (a loro volta sviluppi grafici delle parole dell'originario imbonitore). Si noti in particolare l'uso di *ecco*,

[28] Cfr. almeno come Renzo entra in contatto con il tumulto del pane nel momento in cui nel cap. XI comincia a muoversi in città (corsivo mio): "Renzo entra, passa; nessuno de' gabellini gli bada: cosa che gli parve strana, giacché, da que' pochi del suo paese che potevan vantarsi d'essere stati a Milano, aveva sentito raccontar cose grosse de' frugamenti e dell'interrogazioni a cui venivan sottoposti quelli che arrivavan dalla campagna. La strada era deserta, dimodoché, se non avesse sentito un *ronzìo* lontano che indicava un gran movimento, gli sarebbe parso d'entrare in una città disabitata".

per suggerire una condivisione deittica dell'esperienza visiva cui la *voce* ci introduce attraverso il nostro ascolto (mio il corsivo):

> Hanno costruito la nuova casa dei guardiaboschi sul versante della valle opposta a quello della casa dove si trova la Casa dei Marden. Pressapoco è una costruzione uguale. Ma è tutta fresca; ha il tetto di zinco. Il bello è che si trova molto più in alto, assai vicina alla Polveriera, in un ampio prato circondato dal bosco. *Ecco* il giorno dell'inaugurazione.
>
> Su per la strada, appositamente costruita, per dove passano anche i muli, arriva molta gente. È una domenica di luglio, piena di sole. Gli uomini hanno il vestito [...].[29]

Del resto, e molto più banalmente, è difficile calcolare il numero esatto di abitazioni buzzatiane in cui si ode l'attività notturna di uno o più topi. E il già ricordato racconto *Una goccia* sembra essere l'iperbole dell'esperienza uditiva domestica proverbialmente ossessiva, al limite della paranoia. In questo senso, allora, la scelta di modificare il plot di *Sette piani* (presente in *Sette messaggeri*, del 1942) in occasione della sua trasposizione teatrale in *Un caso clinico* (1953) ha una spiegazione, per così dire, strutturale. La malattia di Giovanni Corte, il protagonista, ha come sintomo il fatto di udire una voce femminile: il suono di una misteriosa "VOCE *di donna salmodiante lontana*" [M, 1181; didascalia], che talvolta "sembra un grammofono" [M, 1211] e che – sintomaticamente – si contrappone al "rombo della città" [M, 1190]. Appunto, in questo caso, il caos urbano nella sua ricaduta sonora non è altro che il segnale di un luogo irrimediabilmente perduto e rimpianto da chi è costretto a languire in ospedale, attendendo la morte.

Quasi all'opposto, ma a confermare la centralità del dispositivo uditivo (ora anche nel dominio del teatro per musica), nel plot del libretto *Ferrovia soprelevata* (1955), accade che la città rappresenti una tentazione alienante per la protagonista "campagnola" di nome Laura. La ragazza viene sedotta dalla voce di un diavolo e finirà per vendere il proprio corpo nella vicina metropoli (non nominata, ma visto che la fanciulla viene dalla "Bassa" [M, 1258], dubbi non ci

[29] D. Buzzati, *Bàrnabo delle montagne. Il segreto del Bosco Vecchio*, Garzanti, Milano 1964, p. 13.

sono). Ecco come avviene la metamorfosi uditiva, cioè come è reso noto al pubblico un fenomeno percettivo soggettivo, interiore:

> (*La musica del silenzio a poco a poco si trasforma in un canto lontanissimo, come un'eco remota di canzone.*)
> LAURA Papà!
> PADRE Che cosa c'è?
> LAURA Non senti?
> PADRE No, non sento niente.
> LAURA C'è come una musica, non senti?
> PADRE Sarà il vento. Nei rami degli alberi fa rumore
> LAURA No, non è il vento. Papà, c'è qualcuno che canta. Chi sarà che canta?
> PADRE Nessuno, figlia mia. Siamo qui soli.
> (*Dal silenzio esce un bisbiglio misterioso, appena percettibile, ritmico, ossessivo: "Laura Laura come sei bella Laura come sei bella Laura come sei bella Laura un bacio un bacio Laura Laura" e così via.*) [M, 1263-1264].

E un capitolo a sé dovrebbe essere riservato al libro che Buzzati dedica alla malia di una pura voce sentita, separata da un corpo, che per di più comunica senza parole. Stiamo parlando del romanzo di fantascienza *Il grande ritratto* (1960). Anche qui c'è una Laura, ora fanciulla cittadina, *fille fatale* morta, ma fatta rinascere in un dispositivo informatico che alla vista di chi vi si avvicini appare come una bizzarra costruzione di casette, quasi fortificazioni alpestri capaci di costituire una "mostruosa cittadella". Buzzati immagina una comunicazione senza lingua, fatta di pura vocalità, di un'astratta modulazione emotiva suscettibile tuttavia di produrre senso. Ecco cosa percepisce Elisa, che aveva conosciuto la Laura ancora vivente nel proprio corpo:

> Provò ad ascoltare. Come quel giorno che per la prima volta era entrata nella mostruosa cittadella, dal cupo brulichio del silenzio, simile a biscia giovinetta, si levava esile voce. Non si capiva se proveniente da una fonte sola o da molte. Con strane inflessioni, e pause, e varietà incredibili di timbri, fluttuava, e pareva che da un momento all'altro stesse per articolarsi in un discorso umano, ma giunto al limite, ogni volta sfuggiva, dileguando in un sospiro.[30]

[30] D. Buzzati, *Il grande ritratto*, Mondadori, Milano 1960, pos. 1566 dell'e-

Sintomatico è che fra i contenuti emotivi comunicati dall'effato preverbale (o postverbale) di Laura ci sia il desiderio "cittadino" di riavere il proprio bel corpo, le proprie gambe, che "*e*rano belle. Gli uomini *per la strada* si voltavano a guardarle" (corsivo mio). La vita vera insomma è quella della città.

All'inizio del cap. XV di *Un amore*, del resto, il virtuosismo di Buzzati riesce a intrecciare due colonne sonore, quella rumoristica in senso stretto urbana (siamo dalle parti di via Vincenzo Monti in una posizione periferica sbilanciata verso la Fiera) e quella domestica, non meno urbana perché dominata da una canzone di consumo. Due regimi di focalizzazione si intrecciano: la focalizzazione-zero, che evoca i suoni del traffico milanese, e la focalizzazione interna che accomuna i due personaggi – Dorigo e Laide. Certo, a mettere un po' in crisi l'efficacia della rappresentazione, c'è il solito Dorigo-Buzzati regressivo e snob che non può fare a meno di ricordare la cultura "vera" dell'opera lirica:

> Lei mise su un disco. Erano in casa di Corsini, l'amico di Dorigo, nei giorni della Fiera Campionaria. Il sole sulla terrazza, le tapparelle abbassate quasi a terra eppure, se si stava attenti, quel rombo di macchine, di vita, di impazienze, di progetti, di avidità che fermentava intorno, motori, voci, passi, soldi, stupidità, musiche, sudore, desideri animaleschi. Fin lì arrivava all'ottavo piano ma loro due non lo sentivano. Lei perché immemore di tutto, tesa solo ai suoi oscuri calcoli e capricci, lui perché nulla esisteva al mondo più se non quella ragazzina dal viso diritto e petulante, dai lunghi capelli neri, da cuore dal cuore cosa? ce l'aveva?
>
> "Cos'è?" lui chiese.
>
> "È il *cha-cha-cha* più bello che esiste. *Los cariñosos*" lei rispose con la sicurezza di chi nomina il *Tristano* o il *Rigoletto*, risaputo nutrimento di tutti. E in una specie di infantile esaltazione cominciò a ballare da sola. [M, 417].

In modo forse prevedibile, poi, il paragrafo successivo chiude, per così dire, il canale audio, e Dorigo può solo *vedere* Laide, o più esattamente il suo corpo che balla.

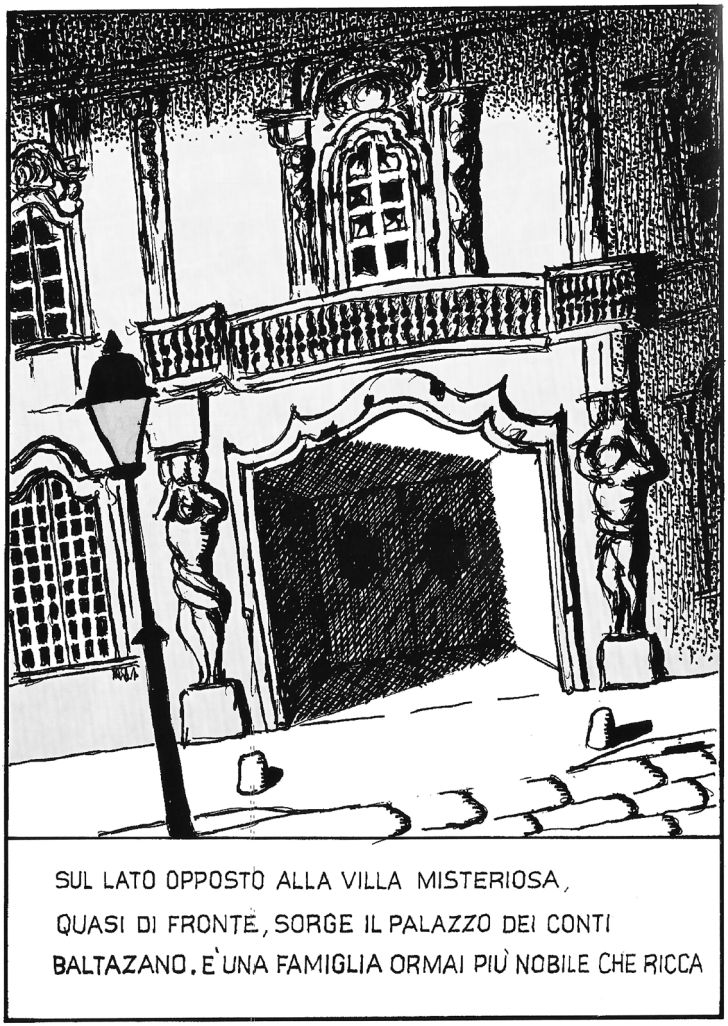
Gli ascolti cittadini buzzatiani sono spesso realizzati all'insegna della rimozione e dei cortocircuiti ossimorici. In una città come Milano, troppo si ode, e troppo è mescolato fino all'indistinzione.

book kindle; la cit. successiva alla pos. 2001.

Il filtro letterario coopera a selezionare suoni, voci e intonazioni, al limite – come abbiamo visto – della censura, al limite dell'omissione laterale, della parallissi. Tra le non molte rappresentazioni frontali, ascolti pieni di sonorità contraddittoriamente cittadine, ce n'è una di origine solo giornalistica (e certo autobiografica: l'appartamento di Buzzati in viale Vittorio Veneto si trova di fronte ai giardini di Porta Venezia e quindi all'area di quello che fino al 1991 è stato lo zoo di Milano). Il 29 giugno 1965 Buzzati pubblica sul "Corriere" una *Petizione al signor sindaco*[31], in cui commenta l'esperienza sensoria di "*u*na sciocchezza, una inezia delle notti, una voce lontana", qualcosa di simile a "un ansito, un affanno, un gemito profondo su e giù, uno stanco ululo, un lento e feroce singhiozzo, un disperato richiamo". A lamentarsi così è una foca dello zoo. Il disturbo notturno ("Io mi risveglio, odo, tendo le orecchie, il cuore mi comincia a battere, crudele stantuffo") si configura come lo stigma di una colpa cittadina. Certo, Buzzati lo amplifica secondo le sue note procedure sinonimiche e cumulative; ma l'operazione non è priva di effetti icastici e arriva a coinvolgere le "limacciose acque del Redefossi" da cui "come vapori scaturiscono le anime degli antichi milanesi, patrizi e plebe, i quali avendo lungamente peccato, hanno ancora molto da scontare".

L'ascolto urbano, proprio nel suo radicamento esistenziale estremo, nella nuda vita cioè di chi come l'animale in gabbia non ha alcun diritto, induce lo scatto della memoria. E che cosa è più nitido nel ricordo, a Milano, delle malefatte perpetrate da generazioni di cittadini? Buzzati – ripeto – si compiace di estremizzare uno spunto di cronaca per spremerne qualcosa di arguto e moralistico. Ma alla maniera di Umberto Saba (la *Capra*!), in questa capacità di pensare i mali di Milano attraverso la voce di un essere recluso, per un attimo intravvediamo un senso che va molto al di là dell'occasione.

[31] L'articolo, presente nella raccolta delle *Cronache terrestri*, cit., compare anche nell'edizione 2015 del *Bestiario*, cit.; traggo le parole di Buzzati dalle pp. 166 e 167 delle *Cronache terrestri*.



3. Il palazzo dei conti Baltazano nel *Poema a fumetti*, la cui facciata ricorda quello di Palazzo Litta in corso Magenta (da D. Buzzati, *Poema a fumetti*, cit.).

4. Facciata del Palazzo Litta in corso Magenta (foto di pubblico dominio).