

VINCENZO DE ROSA

«L'AMORE È UNA BRUTTA MALATTIA»
DONNE, ATTESE E ASSENZE NELL'OPERA DI BUZZATI

I. TRA REALISMO E SURREALISMO: L'INDECIFRABILITÀ DELL'OPERA BUZZATIANA

Durante il periodo di transizione tra la Prima e la Seconda guerra mondiale, in un'epoca in cui inizia a risvegliarsi nella stragrande maggioranza degli intellettuali italiani un profondo desiderio di rinnovamento non solo ideologico-culturale, ma anche e soprattutto letterario, il percorso evolutivo della letteratura italiana subisce un progressivo processo di particolarizzazione. Quattro strade si spalancano, parallele l'una all'altra: la strada del naturalismo, memore dell'esperienza verghiana e legata al desiderio di analizzare attraverso la letteratura il complesso mosaico sociale dell'Italia contemporanea; la strada dell'espressionismo, tendente in un primo momento alla riscoperta delle radici locali, poi alla frantumazione delle esperienze letterarie passate e alla sperimentazione linguistico-narrativa; la strada del classicismo, legata saldamente all'attività delle celebri riviste del Novecento italiano («La Ronda», «Solaria», «La Voce»), promotrici di un programma di *ritorno all'ordine* ben delineato; la strada del surrealismo, connessa alle sperimentazioni artistiche e letterarie che stavano in quell'epoca animando il panorama europeo. La produzione letteraria surrealista, così in Francia come in Italia, risente in primo luogo dell'esperienza artistica del gruppo avanguardistico il cui teorico e punto di riferimento era André Breton (1896-1966). Obiettivo programmaticamente dichiarato di questo gruppo di artisti volti alla sperimentazione era quello di

distuggere ogni forma di oppressione, fisica e psichica, materiale e culturale [e di] cercare una nuova comunicazione collettiva che traesse alla luce gli strati psichici profondi, solitamente esclusi dal pensiero razionale e dall'ambito stesso della comunicazione [rendendo noti] i segni di un mondo nascosto, latente sotto la superficie del linguaggio e della vita quotidiana¹.

I progressi del metodo psicoanalitico freudiano avevano permesso agli appartenenti al movimento surrealista di esplorare un mondo inconscio completamente sconosciuto, in ambito pittorico, scultorio, cinematografico, fotografico, poetico e prosastico. L'attenzione degli autori vicini al surrealismo si addensa intorno a *topoi* nuovi: il sogno, il desiderio, la follia, l'amore legato a figure

¹ GIULIO FERRONI, *Storia della letteratura italiana. Il Novecento e il nuovo millennio*, Milano, Mondadori, 2017, p. 202.

femminili «[esaltate] come [portatrici] di valori segreti e assoluti, opposti a quelli del potere e della falsa ragione»². Si sviluppa così, tra gli anni Venti e gli anni Trenta del Novecento, un filone letterario senza precedenti, le cui espressioni risultano caratterizzate da una rivoluzionaria originalità, con «[un'apertura verso] nuovi territori dell'immaginario [...], audacissimi accostamenti tra le realtà e le cose più diverse [...], nuove figure, nuovi linguaggi, nuove combinazioni, in un flusso continuo tra ambiti più diversi»³. In Italia, all'interno di questo variegato ed eterogeneo contesto culturale e ideologico-letterario, trovano spazio autori come Massimo Bontempelli, Aldo Palazzeschi, Alberto Savinio (pseudonimo di Andrea De Chirico), Tommaso Landolfi e Dino Buzzati. Autori di opere letterarie e, allo stesso tempo, anche pittori, drammaturghi, poeti, traduttori. Avanguardisti, sperimentatori, abili a muoversi costantemente in equilibrio sul sottile confine che separa il *meraviglioso* dal *normale*, lo *straordinario* dal *comune*.

In questi anni tanto frenetici e vivaci si colloca l'opera di Dino Buzzati Traverso: scrittore, giornalista, pittore, drammaturgo, poeta. Un'opera che si posiziona perfettamente all'interno delle dinamiche artistiche e letterarie della corrente surrealista, pur ramificandosi parallelamente lungo alternativi percorsi letterari di matrice puramente realista. Nasce in provincia di Belluno nel 1906 e già da bambino sviluppa una peculiare sensibilità nei confronti delle arti. In qualità di apprendista, nel 1928, entra a contatto con il mondo del giornalismo: scrive per il «Corriere della Sera», occupandosi inizialmente del supplemento mensile «La Lettura» e, successivamente, di corrispondenze di guerra e di cronaca nera. Infine, al culmine della sua carriera in ambito giornalistico, si occupa di arte e avanguardie artistiche. Intorno agli anni Trenta inizia a dedicarsi alla stesura di opere romanzesche: nel 1933 pubblica il suo primo romanzo, *Barnabo delle montagne*; nel 1935, *Il segreto del Bosco Vecchio*; nel 1940, *Il deserto dei Tartari*, romanzo della consacrazione tra i grandi autori del Novecento italiano, nonché sua opera più nota e apprezzata dalla critica. Inizia a pubblicare su diverse testate giornalistiche brevi racconti caratterizzati da orientamenti discordanti: alcuni si muovono verso il meraviglioso del surrealismo; altri verso il pungente del realismo. Questi testi confluiscono nelle raccolte *I sette messaggeri* (1942), *Paura alla Scala* (1949) e *Il crollo della Baliverna* (1954). Diversi racconti, scelti da queste tre opere, costituiscono il volume *Sessanta racconti* (1958), che vale a Buzzati la vittoria del Premio Strega. Dopo un lungo periodo nel quale si dedica all'attività di drammaturgo e librettista, si indirizza nuovamente verso la letteratura, con la pubblicazione dei romanzi *Il grande ritratto* (1960) e *Un amore* (1963), con le raccolte di racconti *Il colombre e altri cinquanta racconti* (1966) e *La boutique del mistero* (1968) e con opere di confine tra letteratura e pittura, quali *Poema a fumetti* (1969) e *I miracoli di Val Morel* (1971). Il mondo che si prospetta all'interno delle opere buzzatiane

² Ivi, p. 203.

³ *Ibidem*.

appare come un mondo «[carico] di mistero e di assurdo, [che] si sospende a una angoscia che invia a qualcosa di lontano, a un'assenza di motivazioni e di obiettivi, in cui si esprime il senso stesso del vivere»⁴, un mondo di confine tra (iper)realismo e surrealismo, all'interno del quale straordinario e quotidiano si fondono e «[oscillano] realtà concreta e quotidiana e le sottili screziature di inquietudine che vi si insinuano di nascosto [le quali riaffiorano] nelle situazioni più inaspettate»⁵. L'opera di Buzzati risulta, dunque, già dal suo esordio contraddistinta da forze centrifughe che spingono verso esiti letterari diametralmente opposti, nonostante restino saldi in tutta la produzione dell'autore alcuni motivi che ritornano in maniera quasi ossessiva: «il tempo visto come lento logorio, l'inarrestabile ruggine dell'esistenza, il senso di un'attesa tanto inutile quanto ineluttabile, la crudeltà disperata della solitudine [...], la nostalgia di una pienezza esistenziale [...] perduta»⁶. La prosa buzzatiana, nei romanzi quanto nei racconti, appare perennemente squarciata da un'attesa di qualcosa che mai si realizza. Proprio come il *taglio* nelle *Attese* di Lucio Fontana riproduce una pausa temporale che racchiude al suo interno contemporaneamente il concetto di annullamento e quello di creazione, così le fredde e pungenti parole di Buzzati descrivono un processo di disgregazione e ricreazione dei rapporti tra esseri umani, basati su una perpetua attesa di qualcosa che (forse, alla fine) non giunge mai ad una piena realizzazione.

2. ATTESE E ASSENZE: GLI INVITI SUPERFLUI

Nel 1958 viene conferito a Dino Buzzati il Premio Strega per i suoi *Sessanta racconti*, nello stesso anno in cui, in concorso, erano presenti anche Cibotto, Landolfi, Buzzi e Cassola. L'opera premiata riuniva trentasei racconti già pubblicati in raccolte precedenti, ai quali se ne aggiungevano ventiquattro già editi, ma apparsi tra il 1953 e il 1956 solo su riviste e quotidiani e mai confluite in altre raccolte. A lungo la critica ha giudicato l'opera buzzatiana e, in particolare, i *Sessanta racconti* come un'opera di facile approccio, non particolarmente complessa e articolata contenutisticamente, vicina alla letteratura di consumo e alla cultura *pop*. Il mondo fiabesco delle pagine di Buzzati, memore delle sperimentazioni letterarie di Poe e Carrol, appare talvolta cupo, talvolta allucinato. È un mondo meraviglioso, caratterizzato però da una peculiare leggerezza, assente nei due modelli di riferimento. Una leggerezza *figurale*, ma anche linguistica, che permette all'autore di descrivere anche con un'essenziale manciata di parole comuni sentimenti estremamente complessi da definire: gelosia, odio, nostalgia, risentimento, paura. Ed è proprio con tale leggerezza che spesso viene introdotto e affrontato nelle opere

⁴ Ivi, p. 218.

⁵ CARLA GAIBA, *La porta socchiusa. Il realismo di Dino Buzzati*, «Intersezioni», II, 2001, p. 348.

⁶ Ivi, p. 335.

buzzatiane il *leitmotiv* dell'attesa, che ribolle come magma al di sotto della sua intera produzione letteraria, dagli *Inviti superflui* fino a *Un amore*.

Inviti superflui è il titolo di un racconto apparso per la prima volta nel marzo 1946 sulla rivista «I libri del giorno», rassegna mensile pubblicata tra il 1918 e il 1954. Dopo la pubblicazione, il racconto appare nuovamente all'interno di raccolte diverse: *Paura alla Scala*, *Sessanta racconti* e *La boutique del mistero*. Si tratta di un breve e concitato monologo, piuttosto che di un vero e proprio racconto. Un *pièce de théâtre* malinconico, all'interno del quale in scena appare un narratore, uomo e amante, con i suoi pensieri, i suoi ricordi, le sue emozioni e i suoi desideri. Sullo sfondo, proiettate nella sua immaginazione, le immagini della donna che ha amato (e ama ancora). A lei rivolge direttamente la sua confessione: descrive con malinconia un amore impossibile (o meglio, non più possibile), a cui rende omaggio nonostante la distanza, attraverso il ricordo⁷. Il flusso di coscienza dell'autore-attore lo porta a rivolgere il suo sguardo «in parte al passato e in parte al futuro [inscenando] un monologo sulla – e con la – donna amata, tutto incentrato sul ricordo delle cose fatte insieme e sul desiderio di farne altre»⁸. Con una peculiare attenzione alle scelte semantiche, nello spazio brevissimo di sole quattro pagine, Buzzati concede al lettore la possibilità di percepire la lacerazione causata dal non essere adatti l'uno per l'altra. Il ritmo del racconto-monologo segue il corso ciclico delle stagioni: ci si muove dal freddo dell'inverno «[dei] sentieri fatati [e dei] passi timidi» (IS 172)⁹ alla primavera «[della] poesia [che congiunge] i cuori di quelli che si vogliono bene»; dall'estate «[delle] anime divenute fresche, come se fossero nate allora» (IS 173) all'autunno «[dei] fantasmi della vita [che] corrono sopra le cupole e sfiorano la gente nera, in fondo alla fossa delle strade [...] colme di inquietudini» (IS 174). Si noti che le stagioni si susseguono in modo non casuale: Buzzati utilizza la metafora naturalistica e, in particolare, la descrizione del processo di nascita e morte del paesaggio circostante per descrivere il susseguirsi dei momenti che, sommandosi, danno forma ad una storia d'amore. L'inverno costituisce il punto iniziale di questo percorso: è la stagione del freddo, in cui il bisogno fisiologico di calore spinge a cercarsi. La transizione verso la primavera avviene attraverso la descrizione di un cielo ancora grigio e di alcune foglie vecchie dell'anno precedente, del vento e della periferia: i pensieri malinconici dell'inverno iniziano a diradarsi come le nuvole, facendo spazio al sereno, alla felicità di due amanti. Nel passaggio seguente giunge l'estate: lo scenario fiorisce, si illumina di una luce nuova, si schiude agli occhi degli amanti, felici e liberi dal

⁷ ELISA MARTÍNEZ GARRIDO, *Variaciones sobre un mismo tema. El caso de «Inviti superflui»*, «Studi buzzatiani», XVI, 2011, pp. 47-48.

⁸ PAOLA BOTTINO, *Dino Buzzati e un amore fra tanti. Antefatti di un fantasma sessuale: ipotesi di lavoro*, «Mosaico Italiano», XIII, 2015, p. 35.

⁹ Si cita direttamente a testo in forma abbreviata e numeri di pagina DINO BUZZATI, *Inviti superflui* (= IS), in ID., *Sessanta racconti*, Milano, Mondadori, 2016 (1^a ed. 1958).

peso delle rigide stagioni precedenti. Ma proprio come accade ad una foglia al sole, anche l'amore arde e si consuma su se stesso: è questo il momento dell'inesorabile arrivo dell'autunno, con i suoi cieli di cristallo, chiari quanto crudeli. Il corso degli avvenimenti legati alla natura priva il paesaggio dei colori e dei profumi estivi, così come la sorte priva gli amanti del loro amore. Gli alberi perdono le foglie, le giornate diventano brevi. Aumentano le distanze, si tramutano inizialmente in attese, poi – purtroppo, definitivamente – in assenze. Le quattro sequenze principali, rispettivamente associate alle quattro stagioni, appaiono collegate da alcuni elementi ricorrenti. Tutte le sezioni, infatti, hanno inizio con un *vorrei*, con un condizionale che rimanda inevitabilmente ad un desiderio, ad una preghiera:

Vorrei che tu venissi de me in una sera d'inverno e, stretti insieme dietro i vetri, guardando la solitudine delle strade buie e gelate, ricordassimo gli inverni delle favole, dove si visse insieme senza saperlo [...]. *Vorrei* con te passeggiare, un giorno di primavera, col cielo di color grigio e ancora qualche vecchia foglia dell'anno prima trascinata per le strade dal vento [...]. *Vorrei* anche andare con te d'estate in una valle solitaria, continuamente ridendo per le cose più semplici, ad esplorare i segreti dei boschi, delle strade bianche, di certe case abbandonate [...]. *Vorrei* pure – lasciami dire – vorrei con te sottobraccio attraversare le grandi vie della città in un tramonto di novembre, quando il cielo è di puro cristallo [...]. (IS 172-74)

Questa melanconica *canzone dell'amor perduto* ruota intorno ad una serie di desideri rimasti inespressi. Il *non detto* è elemento portante dell'intero monologo: colui che parla, non parla in realtà alla donna che ha amato e che ama, perché ciò non cambierebbe ciò che è accaduto già. L'uomo parla alla sua assenza, al vuoto da lei lasciato, alla distanza creatasi tra i due. Le sue parole, che sembrano dirette ad una donna, cadono nel nulla e diventano monologo interiore, all'interno del quale diventa chiave di volta non il ricordo, bensì il rimpianto. Si oppone al desiderio la constatazione del fatto che la realtà sia radicalmente diversa da come la si vorrebbe. Al condizionale *vorrei*, infatti, viene contrapposta una lunga e amara serie di gelidi *ma*, che lo stesso parlante utilizza per dimostrare come la distanza con l'amata sia ormai incolmabile, sul piano fisico così come sul piano mentale:

Ma tu – ora mi ricordo – non conosci le favole antiche dei re senza nome, degli orchii e dei giardini stregati [...]. Io ti chiederei “Ti ricordi?”, *ma* tu non ricorderesti [...]. *Ma* tu – adesso mi ricordo – mai mi dicesti cose insensate, stupide e care. Né puoi quindi amare quelle domeniche che dico, né l'anima tua sa parlare alla mia in silenzio [...]. *Ma* tu – ora che ci penso – ti guarderesti attorno senza capire, ho paura, e ti fermeresti preoccupata a esaminare una calza, mi chiederesti un'altra sigaretta, impaziente di fare ritorno [...]. *Ma* tu – lo capisco bene – invece di guardare il cielo di cristallo e gli aerei colonnati battuti dall'estremo sole, vorrai fermarti a guardare le vetrine, gli ori, le ricchezze, le sete, quelle cose meschine [...]. (*ibidem*)

L'ultima sezione degli *Inviti superflui* si allontana per tono e tema dalle sezioni precedenti, fungendo da lapidaria conclusione di una riflessione esistenziale che verte sull'ineluttabile e fatale frustrazione causata dall'impossibilità di condividere per l'eternità un comune percorso con la persona amata. Nella chiosa, infatti, si intensifica l'emotività legata all'irrealizzabilità del rapporto amoroso, destinato sin dal suo inizio ad una fine catastrofica: si tratta di un'ultima, disperata, confessione d'amore. Non c'è più alcuna speranza. Permane solo la consapevolezza di una abissale distanza che separa i due amanti, destinati dal fato a seguire due strade opposte. Da un lato, quella della contemplazione, della sensibilità, dell'arte, della poesia; dall'altro, quella della frivolezza, dei piaceri istantanei e passeggeri, delle cose leggere. Chi parla è, dunque, consapevole di farlo ad una persona lontana fisicamente («sei troppo lontana, centinaia e centinaia di chilometri difficili da valicare») ma anche e soprattutto per caratteristiche, per desideri, per scelte di vita («Tu sei dentro a una vita che ignoro»), che non presume tanto dalla vita e per cui sarebbe inutile tentare. Una persona che *ignora*. E la cui prerogativa sono ormai «le luci, la folla, gli uomini [...], le vie dove dicono si possa incontrar la fortuna» (IS 173). Una persona diversa, con la quale chi parla non riuscirebbe mai a realizzare il proprio ideale di felicità. Ma il nesso problematico consiste nel fatto che, proprio allo stesso modo, anche l'assenza, foriera di irrimediabile sofferenza, non gli permetterebbe mai di essere felice. Questo specifico e tremendamente infelice binomio (distanza-assenza) conduce, infine, ad ammettere persino l'inutilità degli stessi vagheggiamenti. Quasi si giunge, infatti, al punto di rinnegare quanto detto poco prima:

Sia quel che sia, noi staremo insieme in qualche modo, e troveremo la gioia. Non importa se di giorno o di notte, d'estate o d'autunno, in un paese sconosciuto, in una casa disadorna, in una squallida locanda. Mi basterà averti vicina [...]. Rinuncerò a queste cose inutili, che pure io amo. Avrò pazienza se non capirai ciò che ti dico, se parlerai di fatti a me strani, se ti lamenterai dei vestiti vecchi e dei soldi. Non ci saranno la cosiddetta poesia, le comuni speranze, le mestizie così amiche all'amore. Ma io ti avrò vicina. E riusciremo, vedrai, a essere abbastanza felici [...]. (IS 174-75)

E, nelle ultime battute, la voce ormai tremolante, rotta, ricade inesorabilmente nello sconforto causato dalla lontananza e, consequenzialmente, dalla mancanza. La perdita della donna amata a lungo, nonostante le difficoltà derivanti dall'assenza di *affinità elettive*, diventa insostenibile, in quanto va di pari passo con una presa di coscienza del fatto che tali pensieri malinconici non affollano affatto la mente dell'altra. Lei, infatti, è ormai già lontana, sorride ormai ad altri uomini. Lei ha già dimenticato. E per quanto possa essere complicato elaborarlo e accettarlo, ciò diventa quasi necessario. Sebbene colui che parla non riesca a porre fine al suo fluire di parole d'amore senza speranza, il suo monologo termina con una mesta constatazione, una resa finale: «io sono ormai uscito da te, confuso fra le

innumerevoli ombre. Eppure non so pensare che a te, e mi piace dirti queste cose» (*ibidem*). Il legame che un tempo era saldo non esiste più. Ciò che era, non è più e probabilmente mai più sarà. E i tanti desideri accumulati nel tempo – solo ormai piccoli e insignificanti granelli di polvere – si tramutano in *inviti superflui* indirizzati a qualcuno che ormai ha intrapreso una strada nuova, lungo la quale non si volterà più indietro.

3. DEFINIZIONE DI *UN AMORE* IMPOSSIBILE

Gli *Inviti* costituiscono, in un certo senso, un prodromo di quello che sarà successivamente *Un amore*, romanzo che inizia a sedimentarsi a partire dal 1959, tredici anni dopo la pubblicazione del racconto-monologo, e stampato per la prima volta da Mondadori nel 1963. In una lettera datata 23 settembre 1962, Buzzati chiede a Franco Mandelli, amico fedele conosciuto cinque anni prima, di essere il primo a leggere l'opera di cui egli stesso non era completamente soddisfatto. L'epistola documenta «le riflessioni e preoccupazioni [dell'autore] sul significato del libro, sul come [sarebbe stato] interpretato, [sui] legami troppo stretti che la storia [intratteneva] con la sua autobiografia»¹⁰. Molti biografi e critici dell'opera buzzatiana hanno riconosciuto nei protagonisti del romanzo un'immagine speculare dello stesso Buzzati e di una donna in particolare, la S. C. di cui si era innamorato, al punto da sviluppare una sorta di vera e propria ossessione, un «bisogno folle di lei che non gli [impediva] di vedere come [stavano] veramente le cose, ma [che condizionava] ogni istante della sua vita, somministrandogli attimi di felicità e lunghissime ore di tormenti»¹¹. Si tratta, dunque, di un'opera che si intreccia con l'esperienza biografica dell'autore: il romanzo diventa in questo modo un'autobiografia dai tratti deformati e il suo protagonista si identifica in maniera rischiosa con l'autore¹². Inevitabilmente, l'opera si intreccia anche con le sue precedenti prove letterarie e, in particolare, si avvicina per stile e per temi agli *Inviti*. Mantiene la forma di monologo interiore del protagonista, Antonio Dorigo, architetto di quarantanove anni, il quale racconta la turbolenta relazione che lo lega alla giovane prostituta e ballerina Adelaide Anfossi, il cui nome viene abbreviato in Laide: nome parlante che richiama semanticamente l'idea di osceno e immorale contenuta nell'aggettivo italiano *laido*, ma che si ricollega anche all'idea di cattivo e spiacevole del gotico *laiths* e all'idea di sofferenza legata alla passione contenuta

¹⁰ NELLA GIANNETTO, «Sono arrivato all'ultimo capitolo...»: una preziosa lettera di Buzzati a Franco Mandelli a proposito di «Un amore», «Studi Buzzatiani», VI, 2001, p. 97.

¹¹ Ivi, p. 96.

¹² Cfr. ANTONIA VERONESE ARSLAN, *Invito alla lettura di Dino Buzzati*, Milano, Mursia, 1974, p. 102.

nel tedesco *leide/leiden*¹³. L'opera, che si allontana per tematiche, ambientazione e ritmo dal precedente *Il deserto dei tartari*, attirò su di sé l'attenzione della critica dell'epoca: si trattava, infatti, di un romanzo all'intero del quale veniva descritto in maniera nuova – e molto più esplicita di quanto fosse in uso all'epoca – il tema della sessualità. Innegabile è la continuità tematica con la *Lolita* di Nabokov: potrebbe essere sufficiente segnalare come venga spesso utilizzato da Buzzati, esplicitamente, il termine *ninfetta*, corrispondente all'inglese *nymphet*, celebre epiteto di Dolores Haze («ed ecco già la ninfetta stava togliendosi il reggipetto, sorridendo» [UA 10]¹⁴, «un giorno era venuta al suo studio con un vestitino da ninfetta con la gonna a pallone cortissima» [UA 21]). La figura di Laide condivide non poche caratteristiche con la giovane americana: sono entrambe due giovani donne ribelli, promiscue, capricciose e, soprattutto, abili nella manipolazione. Ciononostante, le opinioni della critica sul riconoscere o meno tale continuità non sono mai state unanimi: Eugenio Montale, ad esempio, riconosce in Laide e Lolita solo l'influenza di un personaggio archetipico comune, in quanto sono presenti numerosi elementi di diversità (in primo luogo distingue le due figure sulla base della presenza, nel carattere della prima, di una forte componente legata al vizio, assente totalmente nella seconda¹⁵); Romano Luperini, invece, pone sullo stesso piano le due giovani donne, definendo l'opera buzzatiana come una pura conseguenza del progressivo sviluppo del fenomeno del "lolitismo"¹⁶.

Come abbiamo già potuto notare, il romanzo buzzatiano non è in continuità con la sola opera del romanziere russo-americano. Possiamo, infatti, evidenziare un percorso di continuità che unisce il romanzo ad una particella letteraria minima dell'ampia produzione buzzatiana: gli *Inviti superflui*. La figura di Laide è, infatti, molto vicina per caratteristiche alla sagoma femminile delineata all'interno del monologo: quasi si sovrappongono i tratti di due donne prive di ogni sensibilità nei confronti della natura, dell'arte, della poesia; entrambe sono legate al mondo borghese, all'ambiente cittadino, ai vizi che ne derivano. Sono donne frivole e indifferenti nei confronti dei rispettivi uomini e dei rispettivi sentimenti, desideri, dolori. Sono entrambe donne estremamente lontane. Ed è questa distanza a generare nei protagonisti maschili un bisogno sempre maggiore, il quale si configura in forma di una serie di desideri inespressi, una sofferenza senza eguali dovuta alla mancanza, alla privazione.

¹³ ANNA POZZI, «Un amore» di Buzzati: la negazione dell'amore in una quasi tragedia, «Sinestesiaonline», I, 2, 2012, p. 192.

¹⁴ Si cita direttamente a testo in forma abbreviata e numeri di pagina DINO BUZZATI, *Un amore* (= UA), Milano, Mondadori, 2019 (1ª ed. 1963).

¹⁵ AGNESE DE PETRILLO, GIULIA EUSEBI, MARGHERITA MACRÌ, *Buzzati, «Un amore»*. *Epopea del romanzo scandalo di un «sogno sbagliato»*, «Oblique Studio», 2013, pp. 16-17.

¹⁶ Ivi, p. 17.

Potremmo definire a tratti patologico l'attaccamento che Dorigo/Buzzati – così come il protagonista di *Inviti superflui* – manifesta per la donna quanto più lei è assente e distante. L'amore buzzatiano si estende ad un'unica figura modellata su più donne: è votato alla negazione, tanto più grande quanto più è impossibile raggiungere i pensieri, le abitudini, la vita privata dell'amate¹⁷.

All'interno del romanzo, Buzzati descrive brillantemente il meccanismo – allo stesso tempo estremamente semplice ed estremamente complesso – che spinge Antonio al bisogno di avere accanto la donna di cui si è invaghito: egli ama Laide non per ciò che è ma per «quello che [rappresenta] di femmina, di capriccio, di giovinezza, di genuinità popolana, di malizia, di inverecondia, di sfrontatezza, di libertà, di mistero» (UA 81). Laide diventa il simbolo di un mondo diverso, lontano: non è parte del mondo monotono della metropoli milanese, ma di un «mondo notturno, gaio, vizioso, scelleratamente intrepido e sicuro di sé che [fermenta] di insaziabile vita intorno alla noia e alla rispettabilità dei borghesi» (*ibidem*). Non è più solo una donna, una prostituta senza identità: è «l'ignoto, l'avventura, il fiore dell'antica città spuntato nel cortile di una vecchia casa malfamata fra i ricordi, le leggende, le miserie, i peccati, le ombre e i segreti di Milano. [Un fiore] ancora fresco, gentile e profumato» (*ibidem*). Caratteristiche che non appartengono ad Antonio, uomo rigido, eccessivamente riflessivo, pragmatico, in grado di ribaltare totalmente il suo modo di guardare la realtà circostante.

Purtroppo, però, non è possibile parlare di amore senza parlare anche di mancanza: questo binomio è il perno centrale sul quale sono costruiti i due scritti buzzatiani. In entrambi, infatti, la figura femminile appare caratterizzata per natura da una tendenza alla privazione: priva l'uomo della sua immagine e questo ha come conseguenza lo sviluppo di una forma di bisogno, di ricerca ossessiva, di dipendenza. *Un amore* ruota intorno al continuo sottrarsi di Laide ai tentativi di avvicinamento di Antonio. Laide sfugge, scappa, scompare. Non lascia quasi mai tracce di sé. Non racconta niente del suo passato, nasconde dietro un enorme cumulo di bugie le identità di tutti gli altri uomini della sua vita. E questa lontananza – imposta da lei stessa – non fa che spingere sempre di più il suo amante verso di lei. Antonio, inizialmente, forse per un inconscio meccanismo di autodifesa, tenta immediatamente di prendere le distanze dalla giovane donna, dopo averla conosciuta ed essersene invaghito: «La Laide era una delle tante. Graziosa, certo, genuina, fisicamente spiritosa. Ma vuota. Fra lui e lei non ci sarebbe stato mai niente [...]. Laide non era mai esistita» (UA 38). Questa bugia, raccontata da Antonio a se stesso come tentativo di auto-inganno, si rivela immediatamente fallace. Si sviluppa, infatti, nel protagonista un forte senso di gelosia nei confronti di quella che reputa la sua amante. Proprio come il protagonista degli *Inviti*, anche quello di *Un amore* patisce il peso insostenibile del non essere *uno tra gli altri uomini*:

¹⁷ P. BOTTINO, *Dino Buzzati e un amore fra tanti. Antefatti di un fantasma sessuale: ipotesi di lavoro*, cit., p. 36.

Mentre così parlava vide la Laide che stava scherzando con un ballerino, un magnifico fusto più alto di lei [...] e a un certo punto, ridendo, gli menò un pugno in pieno petto [...]. Come uno spillo, una punta dolorosa. Quel pugno [...] implicava un lungo retroscena di intimità, o per lo meno un rapporto libero e sciolto da pari a pari, con una quantità di comuni ricordi, lavoro, speranze, scherzi, matte serate in giro per Milano, pettegolezzi di mestiere, barzellette sporche, confidenze, notti d'amore forse, e un rapporto simile fra lui Antonio e Laide mai ci sarà, lo capisce benissimo. (UA 46)

Altro nucleo tematico intorno al quale vengono costruiti sia il racconto che il romanzo è quello della disillusione. Così come il protagonista degli *Inviti* si illude, desiderando invano che le cose possano, in un giorno lontano, volgere al meglio, così, allo stesso modo, anche Antonio crea un intero universo fatto di illusioni, all'interno del quale è costante e viva la speranza che un giorno Laide possa amarlo, che possa riconoscere la purezza dei sentimenti dell'uomo, apprezzando il fatto che nessuno prima di lui ne ha avuti di simili. Sia nel racconto che nel romanzo, dunque, il motivo della disillusione si evolve di pari passo con quello dell'illusione. La voce narrante degli *Inviti*, nella quasi totalità del suo monologo, tenta invano di illudersi che ciò che esisteva una volta possa tornare ad essere. Il racconto in sé è – in tutte le sue sezioni, eccetto l'ultima – composto da una serie di vani desideri, completamente illusori e senza un fine pratico. Tutto resta esattamente così, sospeso, nell'immaginazione di un amante che non è in grado di dimenticare. Negli ultimi righe, l'illusione, però, crolla: il castello di carte e di sogni cede e le sue fondamenta si sgretolano. È tutto diverso da come lo si è immaginato e non c'è nessuna possibilità che le cose possano mutare. Nel romanzo, la disillusione segue di pari passo le continue illusioni che lo stesso Antonio cerca di creare per se stesso. Ad ogni inganno corrisponde una delusione, ma ci sarà sempre una successiva, più forte, illusione che porterà alla ricostruzione del castello di carte e della fiducia di Antonio in Laide. Fiducia che mai verrà ripagata, portando al crollo e alla ripetizione eterna del ciclo. Questo continuo ripetersi degli avvenimenti conduce il protagonista ad un punto della sua esperienza amorosa in cui l'amore che prova per Laide si sviluppa quale una malattia, un orribile malessere:

Viene il momento che, per la violenza del dolore, egli si arrende e la verità gli appare dinanzi limpida e atroce e allora tutto della vita repentinamente cambia senso e le cose più care si allontanano diventando straniere, vacue e repulsive, e inutilmente l'uomo cerca intorno qualcosa a cui attaccarsi per sperare, egli è completamente disarmato e solo, nulla esiste oltre la malattia che lo divora, è qui se mai l'unico suo scampo, di riuscire a liberarsi, oppure di sopportarla almeno, di tenerla a bada, di resistere fino a che l'infezione col tempo esaurisca il suo furore. Ma dall'istante della rivelazione egli si sente trascinare giù verso un buio mai immaginato se non per gli altri e d'ora in ora va precipitando. (UA 77)

L'amore che dà il titolo al romanzo viene a configurarsi, dunque, come un amore mancato, come «un'attesa, non tanto dell'evento di cronaca (di un realizzarsi del tempo), quanto di un evento del cuore (di una realizzazione nel tempo). Un'attesa, come sempre, delusa»¹⁸ e lo stesso relazionarsi dei due personaggi si sviluppa unicamente come pura esperienza tragica, senza alcuna speranza di risoluzione. Antonio, uomo comune senza alcuna qualità specifica, si trasforma in eroe tragico, destinato ininterrottamente a soccombere ai colpi di un destino avverso, il quale ha scelto per lui una donna crudele, astuta, bugiarda. La sua è una tragedia non unica: è la tragedia dell'uomo innamorato, che trova la sua espressione in quest'opera, la quale può essere vista come una «descrizione dettagliata e senza riserve dell'intima fragilità dell'uomo, meglio, del maschio di successo, ormai maturo per anni, ma immaturo nell'animo»¹⁹, una tragedia che è anche quella del narratore degli *Inviti*. È la tragedia di chiunque abbia mai amato invano. Riprendendo Montale, potremmo definire *Un amore*, come una reale, crudele, dolorosa «dissezione quasi anatomica di un sentimento amoroso che molti diranno patologico ma che in realtà tutti gli uomini [...] hanno almeno virtualmente provato»²⁰. Amore e dolore si fondono, diventano sinonimi: la vicenda di Antonio e Laide, così come quella descritta in *Inviti superflui*, è costruita sulla sofferenza causata dall'impossibilità di amare. Il concetto stesso di *amore* (che appare esplicitamente poche volte all'interno del romanzo) non è mai descritto nella sua accezione positiva: il sentimento che lega due amanti non è mai armonico e limpido, ma sempre malato, torbido, sbagliato, al limite dell'ossessione:

E allora il cuore prende a battere, il cervello si riempie di quel pensiero ossessivo, fisso, profondo, che invade tutta la coscienza e la chiude senza lasciare scampo. A qualsiasi cosa pensi, o meglio cerchi di pensare, c'è sempre lei di mezzo, che sbarra la strada. Egli si dice: è assurdo, non vale la pena, non merita, sì, sì, tutti ottimi argomenti. Ma il giorno che rinunciaste, che non insisteste più, che trasformaste l'ansia in dolore cocente, quel giorno che cosa gli resterebbe? Il vuoto, la solitudine, la prospettiva di un futuro sempre più squallido e morto. Dio, aiutami!
(UA 173)

La progressiva evoluzione di sentimenti di questo tipo ha, inevitabilmente, come conseguenza una degradazione dell'animo. Antonio ne è ben consapevole. Ma l'idea di perdere Laide, la giovane che – pur con la sua crudeltà – ha permesso che si aprisse uno squarcio nel grigiore e nella monotonia di una vita qualunque, è insostenibile, a tal punto che giunge ad accettare lo svilimento, la

¹⁸ CLAUDIO TOSCANI, *Guida alla lettura di Buzzati*, Milano, Mondadori, 1987, p. 84.

¹⁹ A. POZZI, «Un amore» di Buzzati: la negazione dell'amore in una quasi tragedia, cit., p. 190.

²⁰ EUGENIO MONTALE, «Un amore», «Corriere della Sera», 18 aprile 1963, ora in *Il secondo mestiere. Prose 1920-1979*, a cura di G. ZAMPA, Milano, Mondadori, 1996, p. 2566.

frammentazione del suo stesso animo, l'umiliazione, la sofferenza. Laide non è in grado di cambiare, così come non lo è la donna degli *Inviti*. Antonio non è in grado di cambiare, così come non lo è l'uomo degli *Inviti*. Ciò che ormai è accaduto non può essere cancellato, il taglio non può essere rimarginato. Le due strade, incrociatesi per caso, hanno dato il via ad una serie di tragici eventi uniti tra loro da un due fili rossi paralleli: quello dell'incompatibilità e quello dell'illusione. Amare, nel racconto come nel romanzo, equivale, necessariamente, ad illudersi: vuol dire desiderare ciò che non può accadere, sperare pur avendo la consapevolezza che lo si sta facendo invano. Diventa, dunque, sinonimo di attendere: «il tempo dell'attesa [...] prende tutto il romanzo, poiché tutto il romanzo non è che una continua, spasmodica rincorsa di giorni e di ore, un rosario di appuntamenti, di proroghe, di appostamenti, ripulse e rabberciamenti»²¹. Ma la potenza del sentimento amoroso è tale da permettere di sopportare tutto: il dolore, l'illusione, l'attesa, la consapevolezza della futilità dei propri sforzi. Ed è proprio questa potenza che permette ad Antonio di accogliere nuovamente Laide, dopo il suo allontanamento. Laide ritorna, incinta e con sulle spalle ancora il suo pesante carico di bugie. Dietro di lei, un percorso fatto di misteriosi tasselli di cui Antonio non sa nulla. Perché è ormai completamente perso: ha perso tutte le certezze, i suoi punti cardinali: «la quiete del reale [gli appare] irraggiungibile, la realtà è scissa, frantumata, moltiplicata in punti di vista che si rifrangono l'uno nell'altro e dai quali manca il bene al quale si tende inutilmente: una serena autenticità»²². È proprio questo il motivo per cui il romanzo viene lasciato quasi in bilico: Buzzati nella lettera inviata a Mandelli afferma che la *storia finisce bene*, che per quanto cruda *si risolve in una favola morale e piena di bontà*. Ma noi questo, purtroppo, non lo sappiamo. Non sappiamo, infatti, cosa Antonio abbia detto a Laide, né cosa Laide abbia detto ad Antonio. Restano immobili, in silenzio. Sullo sfondo, la gelida Milano si muove freneticamente, ma senza far rumore. E tutti i desideri di un tempo si frantumano sull'asfalto, perdendo di senso. Diventano *inviti superflui*, condannati a cadere nel baratro di un amore svuotato, nel quale rimbomba l'eco di ciò che era e non è più.

²¹ C. TOSCANI, *Guida alla lettura di Buzzati*, cit., p. 90.

²² PATRIZIA ZAMBON, *Presentare Buzzati (in tema di comunicazione letteraria)*, «Quaderni Veneti», VIII, 2019, p. 142.