



Italica

Buzzati e il Segno

Narrare il nuovo

A cura di
**Cristina Vignali,
Delphine Gachet,
Alessandro Scarsella**

6

Presses Universitaires Savoie Mont Blanc
Laboratoire LLSETI

BUZZATI E IL SEGNO
NARRARE IL NUOVO

A cura di
CRISTINA VIGNALI, DELPHINE GACHET,
ALESSANDRO SCARSELLA



**LABORATOIRE LANGAGES, LITTÉRATURES, SOCIÉTÉS,
ÉTUDES TRANSFRONTALIÈRES ET INTERNATIONALES**

COLLECTION ITALICA

N°6

© Université Savoie Mont Blanc
UFR Lettres, Langues, Sciences Humaines
Laboratoire Langages, Littératures, Sociétés,
Études Transfrontalières et Internationales – LLSETI
Rue du Sergent Revel
BP 1104
F – 73011 CHAMBÉRY CEDEX
www.llseti.univ-smb.fr

Réalisation : Presses Universitaires Savoie Mont Blanc,
Catherine Truchy Brun
Tél. 04 79 75 85 14
btk.univ-smb.fr/livres
Illustration de couverture : *L'incombere (morte che avanza sotto la pioggia)*,
par dorianbibi.

ISBN : 978-2-37741-086-6
ISSN : 1776-5838
Dépôt légal : juillet 2023

DIRECTRICE DU LABORATOIRE

Emma BELL

COMITÉ ÉDITORIAL DU LABORATOIRE

- Laurence AUDEOUD (Università degli Studi del Piemonte Orientale)
Nathan BADOUD (Université de Fribourg)
Alain BECCHIA (Université Savoie Mont Blanc)
Maria CANDEA (Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3)
Dario CECCHETTI (Università degli Studi di Torino)
Max DUPERRAY (Université Aix - Marseille)
Françoise GADET (Université Paris - Nanterre)
Stéphane GAL (Université Grenoble Alpes)
Dominique GLASMAN (Université Savoie Mont Blanc)
Christian GUILLERÉ (Université Savoie Mont Blanc)
Dominique JEANNEROD (Queen's University Belfast)
Jean KEMPF (Université Lumière - Lyon 2)
Sabine LARDON (Université Jean Moulin - Lyon 3)
Véronique LAURENS (Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3)
Sophie MARNETTE (Balliol College, University of Oxford)
Michele MASTROIANNI (Università degli Studi del Piemonte Orientale)
Barbara MEAZZI (Université Côte d'Azur)
Claudine MOISE (Université Grenoble Alpes)
Franck NEVEU (Université Paris - Sorbonne)
Geneviève PIGNARRE (Université Savoie Mont Blanc)
Daniel RAICHVARG (Université Bourgogne - Franche-Comté)
Françoise RIGAT (Università della Valle d'Aosta)
Paolo TORTONESE (Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3)

SOMMARIO

Introduzione

Cristina Vignali, Delphine Gachet,
Alessandro Scarsella 7

In memoriam Yves Panafieu *28/10/1940 – 06/10/2021*

Michelle Garnier-Panafieu 15

Parte prima – Tra produzione e ricezione.

A confronto con i linguaggi.....25

Buzzati intermediale: le strategie dell'ascolto

Paolo Giovannetti 27

Buzzati e il fumetto.

Questioni di lingua e stile nell'adattamento di

La giacca stregata di Benoît Marchon e Vittorio Giardino

Alberto Sebastiani 43

Una lettera d'amore, dalla carta alla pellicola

Silvia T. Zangrandi 63

Parte seconda – Il poema infinito..... 77

«Come noi infelici possiamo avere ancora

*il coraggio di parlare?»: un filo rosso che va da Marilina a Eura,
fino a Mazzafirra ed Eurydice*

Lorenzo Resio 79

Dino Buzzati poeta: su alcuni luoghi notevoli de

Il capitano Pic (o il trionfo del regolamento)

Giovanni Turra 89

Orfi: il percorso epifanico tra Cocteau e Savinio

Sara Teresa Russo 103

Il canto di Orfi.

Una lettura concordanziale e computazionale di Poema a fumetti

Christian D'Agata 117

<i>Omero, Dante, Shakespeare e Apollinaire in una tavola del Poema a fumetti (con nuove aggiunte al catalogo pittorico buzzatiano ed al suo metodo di metabolizzazione delle fonti)</i>	
Marco Perale	133
Parte terza – Illustrazione, disegno, pittura	143
<i>Il ruolo dell'ecfrasi nella scrittura d'arte e narrativa di Dino Buzzati: sguardi incrociati</i>	
Marcello Ciccuto	145
<i>«I palpiti, i languori, la carne dannata». Valori della nudità nel Poema a fumetti di Dino Buzzati</i>	
Diego Pellizzari	155
<i>Dino Buzzati illustratore: Il brevetto di Augusta Giannini (1967) e Le gambe di Saint Germain di Osvaldo Patani (1973)</i>	
Chiara Portesine.....	169
<i>Dal collezionismo alla ricerca. Esempi e appunti di bibliofilia buzzatiana</i>	
Alberto Brambilla	183
<i>Le immagini nelle parole. Influenze artistiche nella prosa di Dino Buzzati</i>	
Giacomo De Fusco.....	195
<i>Tra fiaba e tragedia: presenze metafisiche nel disegno e nel fumetto buzzatiano</i>	
Annalisa Carbone	209
<i>Fabula docet. La trasfigurazione del conflitto in Dino Buzzati e George Orwell</i>	
Virginia Benedetti.....	221
Indice dei nomi.....	235
Tavola degli autori.....	245

FABULA DOCET.
**LA TRASFIGURAZIONE DEL CONFLITTO
IN DINO BUZZATI E GEORGE ORWELL**

VIRGINIA BENEDETTI
UNIVERSITÀ PER STRANIERI DI PERUGIA

Come gli altri grandi archetipi letterari, la narrazione favolistica conserva la sua natura esemplare attraverso i secoli, ed è prescelta da autori di ogni epoca per la sua forza figurativa¹. In Jean de La Fontaine costeggia i territori della satira e in Gotthold Ephraim Lessing, al quale si deve il primo studio sistematico sul genere, si piega ai modi del racconto filosofico. Tra Settecento e Novecento, le favole sono spesso assorbite dalla letteratura per l'infanzia e dai testi pedagogici, e nel complesso la sua fortuna secolare arretra di fronte alla crescente popolarità della fiaba e del romanzo, che l'assimila tuttavia in notevoli casi: Jonathan Swift ne recupera gli elementi costitutivi nell'ultima terra esplorata nei *Viaggi di Gulliver* (1726), popolata da cavalli parlanti e di fine intelletto e da creature brutali che camminano su due gambe, e nel capolavoro d'avventura *Il libro della giungla* (1894) Rudyard Kipling assegna a ogni bestia un tratto comportamentale umano. Una lunga tradizione qui appena rievocata approda al secolo breve, tempo privilegiato della ripresa e della rielaborazione di forme e generi espressivi – e della loro ibridazione. Nella prima metà del Novecento, molti scrittori si misurano con la narrazione favolistica come satira esistenziale e sociale, quando non espressamente politica: da Franz Kafka a Trilussa, da Antoine de Saint-Exupéry a Leonardo Sciascia, che con le *Favole della dittatura* (1950) recupera la *brevitas* e l'eleganza dei classici.

1 Il termine "favola" è stato non di rado usato come sinonimo di "fiaba" dagli autori e dalla critica. Si intende qui il genere di matrice classica, almeno in riferimento alle sue origini (distinte dal folclore fiabesco): nell'«apologo zoomorfico [...] divinità, uomini, bestie e cose vengono rappresentati da uno stesso punto di vista antropocentrico. I personaggi sono infatti stilizzazioni dei vizi e delle virtù, che semplificano la comprensione del messaggio morale». L. RODLER, *La favola*, Roma, Carocci, 2007, p. 7.

Nel 1945, per una contingenza che solo in parte possiamo considerare fortuita, due scrittori molto lontani tra loro geograficamente – ma soprattutto per formazione, idee e poetica – si servono della rappresentazione animalesca per veicolare ciascuno la propria “morale”: sul *Corriere dei Piccoli* appare a puntate la prima stesura della *Famosa invasione degli orsi* (seguita da *Vecchi orsi, addio!*) scritta e illustrata da Dino Buzzati; a distanza di pochi mesi, e dopo travagliate vicende editoriali, George Orwell riesce a pubblicare per Secker & Warburg *La fattoria degli animali*. L'occasione compositiva e la forte indipendenza dei due autori nel panorama letterario coevo contribuiscono alla percezione di una grande distanza tra le due allegorie, a partire dal fondo politico: se in Orwell è evidente e dichiarato, meno immediati risultano i rinvii storici dell'opera buzzatiana. Una dettagliata ricostruzione dei luoghi e degli eventi che appaiono nella *Famosa invasione* è stata proposta da Marco Perale, che ne ha notato l'analogia di fondo con *La fattoria degli animali*: «entrambe erano nate attraverso una lunga gestazione, maturata nella parabola finale del fascismo per Buzzati e nella sconfitta del fronte repubblicano nella guerra civile spagnola per Orwell. Ideali tramontati, comunità sconvolte e una pesante eredità di macerie morali e materiali²». Benché a quest'altezza cronologica Buzzati tenda a mascherare qualsiasi riferimento all'attualità, in filigrana non tutto è taciuto; oltre il velo del presunto disimpegno c'è un uomo che non può esimersi dal confronto con il suo tempo. D'altro canto, nonostante l'evidente sottotesto ideologico delle opere di Orwell, una lettura orientata solo in tal senso potrebbe risultare riduttiva: la celebre allegoria è ben più di un libello politico e il suo autore non solo un polemista scomodo all'*establishment*.

Nelle pagine seguenti si cercherà di rintracciare un possibile sentire comune che si manifesta nella trasfigurazione favolistica di un conflitto, pur declinato su orizzonti sensibilmente diversi. In entrambi i testi lo scontro tra bestie e uomini – e per Orwell maiali, cioè la stessa cosa – assume un valore sia esistenziale (prevalente in Buzzati) che storico (persistente in tutta l'opera dello scrittore inglese): in quest'ottica, si propone una lettura comparata dei due testi che possa far emergere il lato più riposto. Il tema della conflittualità è anzitutto legato anche a questioni private: un profondo senso di inquietudine, e talvolta di inadeguatezza, porta con sé un dissidio che pesa sul dato biografico di entrambi ed è trasferito incessantemente nella pagina letteraria. Prima di entrare nel dettaglio delle due favole, dunque, sarà utile uno sguardo preliminare alle singolari personalità di Orwell e

2 M. PERALE, «L'avventuroso viaggio degli Orsi tra geografia e storia. Alle fonti del metodo di Buzzati tra Italia ed Europa negli anni della Guerra», in *Viaggio e musica: due passioni buzzatiane*, D. GACHET et al. (dir.), Pisa-Roma, F. Serra, 2021, p. 24.

Buzzati e ad alcune circostanze in cui viene maturando il progetto delle rispettive favole.

I tormenti dello scrittore inglese, come rileva Guido Bulla, sono motivati dall'«assillo di riscattare il proprio passato di agente dell'imperialismo» e dalla «ricerca di un'emancipazione morale³». La lotta che egli ingaggia è in primo luogo rivolta contro il sé borghese e assume le fattezze di un contraddittorio tra un personaggio e il suo doppio: la scelta di scrivere per tutta la vita sotto falso nome frantuma anche lo specchio dell'identità, e Orwell diventa così «la prima *fiction* di Blair⁴». Ne deriva un persistente attrito con il mondo, che coinvolge un ampio ventaglio di concretizzazioni ideologiche: un sostanziale disprezzo è rivolto alle derive politiche in atto nella società massificata di quei decenni, dai fascismi al comunismo stalinista; al contempo, i sistemi democratici sono aspramente criticati per il sostegno alla menzogna capitalista e per l'esercizio di un antifascismo di maniera⁵. La trasposizione di questo malessere nella pagina letteraria, ancor prima che nella *Fattoria degli animali*, è da ricercare nel romanzo *Una boccata d'aria*, composto tra la fine del 1938 e i primi mesi del 1939 durante un soggiorno curativo in Marocco. La voce narrante è quella del protagonista George Bowling, «il tipo da cinque a dieci sterline la settimana⁶», che si muove nei sobborghi di Londra circondato da un fitto campionario di piccolo-borghesi, disprezzati di per sé e soprattutto per l'amara consapevolezza di essere uno di loro. Perseguitato dal rombo degli aerei bombardieri e dai presagi del conflitto imminente, intraprende un viaggio nei luoghi dell'infanzia, nei quali spera di ritrovare l'ultima epoca felice dell'umanità: quella antecedente alla cesura storica della prima guerra mondiale, che egli stesso ha combattuto; tormentato da epifanie e premonizioni e terrorizzato dal falso progresso che divora anche i paesini più remoti d'Inghilterra, Bowling sprofonda in una spirale di solitudine e disagio, mentre l'inizio di una nuova guerra e la fine della civiltà sembrano sempre più vicine. Il personaggio, sicuro antecedente di Winston Smith di *1984*, è affidatario della sfiducia dell'autore nei confronti della storia, in un punto chiave che dà il titolo al romanzo: «Una cosa alla quale ho detto addio [...] è l'idea di rituffarmi nel passato. A che scopo cercare di rivedere lo scenario della propria infanzia? Non esiste più. E volere una boccata d'aria! Non ce n'è, di aria. L'immondezzaio nel quale siamo immersi raggiunge

3 G. BULLA, «L'ultima utopia», saggio introduttivo in G. ORWELL, *Romanzi e saggi*, Milano, Mondadori, 2000, p. XIII. Il Meridiano, abbreviato in *RS*, è l'edizione italiana delle opere di Orwell da cui si cita da ora in avanti.

4 *Ibid.*

5 Cf. R. CAMPA, «L'idea di socialismo nella filosofia politica di George Orwell», *Orbis Idearum*, Vol. 4, Issue 1 (2016), p. 27-47.

6 *RS*, p. 519.

la stratosfera⁷). Oltre alla nostalgia della vita nell'anteguerra, il sentimento prevalente nel romanzo è la paura: «ci nuotiamo in mezzo, noi. È il nostro elemento. Chi non ha terrore di perdere il posto, ha terrore della guerra, o del fascismo, o del comunismo⁸». E soprattutto la paura di un altro conflitto di scala mondiale, che già si prefigura peggiore del precedente.

Solitudine, nostalgia e paura sono motivi largamente presenti nella scrittura di Buzzati, a partire dal primo romanzo. Nel *Bàrnabo delle montagne* (1933), l'eponimo protagonista (che a differenza dei compagni guardiaboschi è designato solo dall'epiteto) non interviene per codardia nello scontro a fuoco con i briganti, «paralizzato dalla paura⁹» di fronte all'obbligo di agire. La sanzione imposta è l'esilio in pianura – grande *tabula rasa*, come il deserto e la città – dove la vita scorre nel rimpianto e nell'attesa di poter fare ritorno tra le amate crode. La parola “nostalgia” non compare nemmeno una volta nel testo, ma il sentimento è reso da perifrasi che ruotano attorno alla poetica dello sguardo, pervasiva in tutta l'opera buzzatiana: «nei primi tempi Bàrnabo cercava qualche cosa che ricordasse le montagne. Osservava persino i muri delle case confrontandole mentalmente con le grandi pareti. [...] Aveva visto una stampa colorata che rappresentava un piccolo paese con delle montagne. Per disegnare così le montagne, bisognava davvero non averle mai viste¹⁰». Tra le pagine del *Bàrnabo* emerge distintamente lo stato d'animo dell'autore: il lavoro al *Corriere* non allontana il timore della mediocrità, e apatia e impotenza procedono di pari passo con soggiorni sempre più brevi in terra bellunese, come testimonia il carteggio che Buzzati intrattiene con l'amico Brambilla. Così gli confida nella lettera del 17 luglio 1931, spedita da Milano:

Adesso non sono più capace di scrivere. Mi viene una rabbia infernale per tutta la mia vita, per la mia incapacità, per la mia inesistente volontà. Le montagne sono lontane, un aeroplano passa ora sulle luride case. Veder andare avanti tutto, la gente felice o infelice, ma per qualche cosa e invece essere qua a consumare il tempo, inerte, disperato per stupide immaginazioni. [...] La diffidenza che ti pareva non è che paura: che tu ti metta a vivere in un altro mondo del mio e non possa più trovarti con me bene¹¹.

Le angosce private non sembrano avere manifeste radici nel quadro dell'attualità, segnato negli anni Trenta dallo spettro di una nuova guerra e dal controllo capillare della società da parte del regime. Nel 1939 Buzzati

7 *Ibid.*, p. 754-755.

8 *Ibid.*, p. 524.

9 D. BUZZATI, *Bàrnabo delle montagne*, Milano, Mondadori, 1987 (1933), p. 49.

10 *Ibid.*, p. 62.

11 *Id.*, *Lettere a Brambilla*, Novara, De Agostini, 1985, p. 209.

accetta di buon grado l'incarico di corrispondente dall'Africa, convinto di poter trovare nell'impresa bellica un riscatto dalla monotonia della vita milanese; e, almeno in questa fase, non emergono posizioni critiche nei confronti dell'ideologia borghese: a differenza di Orwell, lo scrittore veneto non rinnegherà mai la propria estrazione sociale¹². Ma nella lettera sopra citata sono già cristallizzate le fragilità di un carattere introverso, che male si adatta al vitalismo predicato dagli scrittori apertamente allineati all'autorità politica¹³. La retorica del fascismo, con inevitabili espressioni di colonialismo culturale, arriva a investire anche le amate cime dolomitiche, dove si consumano eroiche imprese e si allestiscono narrazioni da consacrare alla patria. In una lettera a Illa del 15 agosto 1930, Buzzati non nasconde il suo fastidio: «mi viene uno sdegno terribile quando vedo quanto gli altri profanano con la penna la montagna e la deturpano con ricche immagini retoriche e non ne capiscono niente; [...] gli alpinisti che scrivono sul bollettino del Club Alpino bellissime relazioni mi danno ai nervi terribilmente; e almeno questo sentimento sono sicuro che non è invidia; anche l'ascensionomania non è perfettamente in stile¹⁴». Non si registrano commenti così diretti in altri luoghi dell'epistolario, né tantomeno nella narrativa antecedente al 1945, e in piena epoca fascista le ragioni della reticenza nei confronti del dato storico sono facilmente intuibili. Tuttavia, come ha osservato Yves Panafieu, «il filone esistenzialista ci ha troppo spesso velato le implicazioni politiche e storiche della finzione fantastica e metaforica¹⁵». Dietro le insistenti dinamiche conflittuali rilevate dallo studioso nei primi due romanzi – e attribuite al “discorso sul potere” – si celerebbe una riflessione sul presente, pur confinata per necessità sotto il velo allegorico; di contro, il “discorso sull'impotenza” si configura nei personaggi di Buzzati (vale per Bàrnabo e Procolo, ma anche per la favola degli orsi) con la persistenza del motivo della rinuncia. Sottrarsi all'azione, rifiutando in ultima battuta il riscatto morale, equivale a una presa di posizione che si carica di notevoli significati: tanto più in una congiuntura

12 La derisione del perbenismo borghese prende avvio nelle pagine buzzatiane con la pubblicazione del racconto *Paura alla Scala* (1948). Cf. N. GIANNETTO, «Paure private, paure collettive, paure di classe», in *Id.*, *Il sudario delle caligini*, Firenze, Olschki, 1996, p. 129-132.

13 Cf. E. MATTIATO, «L'indispensabile nemico: Marinetti-Buzzati, due strutture polemologiche a confronto», in *Figures de la crise et crise de la figuration dans l'œuvre de Dino Buzzati*, C. VIGNALI (dir.), Chambéry, Université Savoie Mont Blanc, 2018, p. 128-130.

14 D. BUZZATI, *Lettere a Brambilla*, op. cit., p. 205.

15 Y. PANAFIEU, «Aspetti storici, morali e politici del discorso sull'impotenza», in A. FONTANELLA (dir.), *Dino Buzzati*, Atti del Convegno di Venezia (3-4 novembre 1980), Firenze, Olschki, 1982, p. 26-27.

politica in cui l'atto stesso di scegliere, in pubblico ma anche nel privato, non è spesso una strada percorribile.

Il confronto con la storia, oscurato in Buzzati e fin troppo in chiaro in Orwell, è un compito del quale entrambi devono farsi carico, in veste di giornalisti di professione e, in diverse fasi del conflitto, corrispondenti di guerra¹⁶. Questo dato, che rappresenta forse l'unico punto di convergenza tra i due profili biografici, non è da sottovalutare: sia per le ricadute sul registro linguistico¹⁷, sia per la consapevolezza del contesto politico e sociale (vissuto in prima persona e registrato per dovere di cronaca) e del modo in cui le informazioni vengono veicolate sulla stampa. Orwell e Buzzati, negli anni terribili che fanno da sfondo alla composizione delle rispettive favole, devono fare i conti con la censura per ragioni connesse all'attività giornalistica e alla scrittura narrativa. Nella prefazione pensata da Orwell per *La fattoria degli animali*, eloquentemente intitolata *La libertà di stampa*, emergono le difficoltà relative all'uscita del libro, «rifiutato da quattro editori, solo uno dei quali aveva motivazioni ideologiche¹⁸» e pubblicato infine dopo più di un anno dal termine della stesura, nell'agosto del 1945. Le cause non sarebbero da ricercare nella censura imposta dallo stato ma piuttosto in una sua forma occulta, che nasce spontaneamente per timore dell'opinione pubblica: «chiunque sfidi l'ortodossia dominante viene ridotto al silenzio con sorprendente efficacia. Le opinioni autenticamente anticonformiste non trovano quasi mai spazio sulla stampa popolare quanto sulle riviste intellettuali¹⁹». Anche l'insospettabile Buzzati incontra alcuni ostacoli: inviato in Africa come cronista, lo scrittore lamenta che i suoi articoli di colore vengono cassati con una certa frequenza. Così replica ad Aldo Borelli, caporedattore del *Corriere*, in una lettera dell'11 febbraio 1942: «desidero farvi presente come ben tre [...] servizi siano stati bocciati dalla censura [...] per motivi che sinceramente non mi hanno persuaso pienamente. In realtà i criteri adottati negli ultimi tempi da questi censori fanno sì che buona parte del mio lavoro vada sprecata²⁰». Nemmeno la storia a puntate degli orsi viene risparmiata, ed è noto l'aneddoto dell'illustrazione

16 Buzzati è inviato in Africa dall'aprile 1939 per circa un anno (Cf. D. BUZZATI, *L'Africa di Buzzati*, Caspar M-H. (dir.), Paris, Université Paris X, 1997); successivamente, fino al 1943, è imbarcato per lunghi periodi sugli incrociatori della Regia Marina che operano nel Mediterraneo. Orwell è per conto dell'*Observer* sul fronte franco-tedesco nelle ultime fasi della guerra, nei mesi di febbraio e marzo 1945.

17 Per il profilo linguistico buzzatiano cf. almeno F. ATZORI, *Alias in via Solferino. Studi e ricerche sulla lingua di Buzzati*, Pisa-Roma, F. Serra, 2012; per Orwell cf.: R. FOWLER, *The language of George Orwell*, London, Macmillan, 1995.

18 *RS*, p. 1447.

19 *Ibid.*, p. 1449.

20 Citato insieme ad altri frammenti dalle lettere a Borelli nel seguente saggio: F. SCHIAVON, «Fantasy and Censorship: Dino Buzzati's correspondence from Italian

modificata nottetempo per paura che ricordasse ai lettori (e alle autorità repubblicane che in questa fase controllano il giornale) l'assalto nemico a una città tedesca²¹.

Poste queste minime premesse, volte ad accorciare la distanza percepita tra Buzzati e Orwell secondo il filo tematico del conflitto, si può entrare più dettagliatamente nel territorio delle due favole. Sia nella *Famosa invasione* che nella *Fattoria degli animali*, il fondo amaro della narrazione porta il lettore a riflettere sulla corruttibilità dell'uomo che si ritrovi nella facoltà di esercitare una qualche forma di potere; e in entrambi i casi l'adozione di una trasfigurazione favolistica, con le parole di Chiara Lepri, consente «l'assunzione di una prospettiva altra, rovesciata, capace di mettere a nudo le contraddizioni di una società e di un'epoca²²». Le trame, come ha già notato Perale, presentano notevoli consonanze. In un cronotopo indefinito, gli orsi e gli animali della fattoria, mossi dalla fame, occupano il territorio degli uomini: da un lato un'invasione, dall'altro una Ribellione – celebrate attraverso precisi rituali – sembrano porre le basi per una società più giusta. Progressivamente emergono due gruppi che minano la pacifica convivenza stabilita nel nuovo ordine e assumono le abitudini viziose degli umani: gli orsi guidati dal ciambellano Salnitro e i maiali capeggiati da Napoleone. Il finale è in entrambi i testi incerto e rassegnato: gli orsi si ritirano sulle montagne e di loro non si avranno più notizie, e nella fattoria gli animali si limitano a constatare che tra maiali e uomini non c'è più alcuna differenza fisionomica.

La favola orwelliana, com'è noto, è un'allegoria espressamente politica, e a ogni personaggio ed evento narrato corrispondono precisi attori e fatti afferenti al tradimento della rivoluzione bolscevica a opera del regime staliniano. La morale si rileva nella progressione del testo anche grazie al fitto contrappunto ironico, che culmina nella celebre rivisitazione del settimo Comandamento: «Tutti gli animali sono uguali, ma alcuni animali sono più uguali degli altri²³». Come messo in rilievo da Giulio Carnazzi, anche la *Famosa invasione* (pur ibridata con molti elementi fiabeschi:

colonies», in A. BIBBÒ, S. ERCOLINO, M. LINO (dir.), *Censura e auto-censura*, Between, 9(5), 2011, DOI: <https://doi.org/10.13125/2039-6597/1422>.

- 21 «Senza maligne intenzioni, disegnai l'ingresso dell'armata orsina vittoriosa in una città che, come tutte le città delle vecchie favole, aveva un'architettura nordica, insomma assomigliava maledettamente a una città tedesca. Come la portai a Radius mi disse: "Sei matto? Vuoi fare sequestrare il giornale? Proprio adesso che i russi hanno sfondato in Germania?"» (*Dino Buzzati: parole e colori*, L. CAVADINI (dir.), Cernobbio, Comune di Cernobbio, 2001, p. 28).
- 22 C. LEPRI, «Infanzia e linguaggi narrativi in Dino Buzzati», *Studi Sulla Formazione/ Open Journal of Education*, 16(2), 2014, p. 133, DOI: https://doi.org/10.13128/Studi_Formaz-14246.
- 23 *RS*, p. 870.

incantesimi, presenze fantasmatiche, creature mutuate dal folklore) esibisce la «moralità dell'apologo²⁴», esplicitata nell'ultimo capitolo dell'edizione in volume attraverso il discorso che Re Leonzio pronuncia in punto di morte, spingendo i suoi orsi alla ritirata: «Lasciate questa città dove avete trovato la ricchezza, ma non la pace dell'animo. Toglietevi di dosso quei ridicoli vestiti, buttate via l'oro. Gettate i cannoni, i fucili e tutte le altre diavolerie che gli uomini vi hanno insegnato. Tornate quelli che eravate prima²⁵». L'insegnamento suggerisce che la condizione umana è paradigma del male: imitarne il comportamento equivale ad assimilarne le nefandezze (esemplificate dal vizio e dalla dissolutezza), ma anche a entrare in una forma di temporalità che è prerogativa dell'uomo. Le due opere tematizzano il conflitto come spinta intrinseca che muove la storia collettiva, diversamente dalla favola classica che impartisce lezioni comportamentali individuali, per quanto irradiate su un piano universale. Questa prospettiva, a livello testuale, è direttamente verificabile: entrambe le narrazioni sono prive di un centro. Nella *Fattoria degli animali*, annota Stefano Manferlotti, «manca una figura nella quale Orwell si identifichi [...], sostituita da una proiezione collettiva: sono gli animali nel loro complesso, cioè gli uomini, a sperimentare questa volta la circolarità della rivolta, della temporanea speranza e della sconfitta²⁶». Una simile lettura può valere senza forzature anche per il testo buzzatiano, in particolare per l'edizione del *Corrierino*: il narratore è più attento a registrare la dimensione corale della storia che a prendere le parti – e ancor meno il punto di vista – dei singoli personaggi. Inoltre, anche nella *Famosa invasione* si può rinvenire un'idea ciclica della violenza, che assume i tratti di una fatale predestinazione: come il Granduca, al Teatro Excelsior, spara all'«orsatto» Tonio lasciandolo «privo di sensi nel sangue²⁷», così Salnitro ferisce mortalmente Re Leonzio con un colpo d'arma da fuoco, approfittando del trambusto causato dal Serpention dei mari²⁸.

La prima stesura della favola di Buzzati è irrorata di tinte nettamente più fosche e particolari esplicitamente più violenti rispetto all'edizione in

24 G. CARNAZZI, *Introduzione*, in D. BUZZATI, *Opere scelte*, Milano, Mondadori, 2009, p. XXIII.

25 *Id.*, *La famosa invasione degli orsi in Sicilia*, Lorenzo Viganò (dir.), Milano, Mondadori, 2019, p. 130. Si preferisce citare da quest'ultima riedizione Mondadori in grande formato, poiché essa ospita anche le riproduzioni delle puntate apparse in origine sul *Corriere dei Piccoli*. Ogni riferimento alle pagine del *Corrierino* sarà abbreviato in *CP*, con l'indicazione della data di uscita della puntata; per l'edizione in volume, che nella curatela di Viganò ripropone quella tratta dal Meridiano (pubblicata in origine per Aldo Martello Editore nel 1958) si abbrevia in *LFI*.

26 S. MANFERLOTTI, *George Orwell*, Firenze, La Nuova Italia, 1979, p. 86.

27 *CP*, 12 febbraio 1945.

28 *LFI*, p. 122-124.

volume, oltre a presentare un apparato verbale più compatto e non ancora alleggerito dalle parti in versi aggiunte successivamente. Si è già ipotizzato che i toni più cupi e aspri si potrebbero imputare al contesto degli ultimi mesi della guerra, molto presente nel testo anche nei riferimenti alla sua forma novecentesca, nonostante la vicenda sia ambientata «parecchi secoli» prima delle imprese del barone di Münchhausen²⁹. Nel primo episodio, mentre gli orsi combattono con armi bianche («lance, frecce, qualche balestra; che altro potevano avere mai gli orsi vissuti lontani dalla civiltà nella solitudine delle rupi^{30?}»), gli uomini possono avvalersi di tecniche più avanzate: le armi da fuoco (schioppi, colubrine e cannoni) assurgono a simbolo di una lotta impari, come quelle che si consumano nelle imprese coloniali. La prosa asciutta delle puntate apparse sul *Corrierino* è in generale più avvicinata al testo di Orwell, nella misura in cui l'azione lascia ben poco spazio alla descrizione. Questo è evidente negli episodi più cruenti e concitati della *Famosa invasione*, in cui l'estetizzazione dell'esperienza bellica – rilevata trasversalmente al corpus buzzatiano da Bruno Mellarini³¹ – sembra cedere in più punti. Ad esempio, nelle due battaglie che gli orsi ingaggiano con l'esercito del Granduca: appena scesi dalle montagne, «moltissimi cad[ono] nel sangue tra i lamenti degli orsacchiotti³²» e nell'assalto alla fortezza muoiono «decine e decine di belve³³». Nelle medesime pagine, tuttavia, convivono tratti farseschi: i soldati granducali sono messi in fuga prima da un bombardamento di palle di neve, poi perché ebbri del vino distribuito come incoraggiamento; similmente alla *Fattoria degli animali*, laddove lo scontro con gli uomini che dà avvio alla Ribellione assume tratti fortemente caricaturali: «Tutt'a un tratto Jones e gli altri si trovarono a prender calci e cornate da ogni parte. Avevano completamente perso il controllo della situazione. [...] Abbandonarono praticamente subito ogni tentativo di difesa e si dettero alla fuga. Un minuto dopo, inseguiti dagli animali in trionfo, i cinque uomini scappavano a gambe levate³⁴». Le reali efferatezze sono quelle commesse dai maiali nella trasfigurazione delle purghe staliniane: «Si snodò una sequela di confessioni e di esecuzioni, finché ai piedi di Napoleone giacque una catasta di cadaveri e l'aria fu impregnata di un odore di sangue come non si era più sentito dai tempi della cacciata di Jones³⁵».

29 CP, 5 febbraio 1945

30 CP, 7 gennaio 1945.

31 B. MELLARINI, «Dinamiche conflittuali e ideologia della guerra in Dino Buzzati», in *Id., Il mito e l'altrove*, Pisa-Roma, F. Serra, 2017, p. 121.

32 CP, 7 gennaio 1945.

33 *Ibid.*, 5 febbraio 1945.

34 RS, p. 789.

35 *Ibid.*, p. 836.

Nell'età delle masse e dei totalitarismi la favola viene recuperata come strumento propagandistico di regime e, di contro, come possibilità allusiva per aggirare le imposizioni della censura – con la quale, come si è visto, entrambi gli autori fanno i conti³⁶. Il doppio filo che lega la favola alla satira politica, fortemente leggibile in Orwell, non può sfuggire nemmeno all'irrepreensibile Buzzati. L'epilogo della *Famosa invasione*, con la definitiva ritirata degli orsi dalla città, sembra suggerire una riprova del già menzionato “discorso sull'impotenza” proposto da Panafieu. La presenza di elementi riconducibili al “discorso sul potere”, che abbonda nelle due favole con riferimenti alla retorica bellica e alle autorappresentazioni del gruppo dominante, presta il fianco alla lettura di intenti parodistici. Non c'è dubbio che l'intero impianto della *Fattoria degli animali* sia caricaturale, dato il taglio specificamente satirico dell'allegoria. Nel testo si assiste a un progressivo incremento di simbologie e rituali che alludono al culto del potere totalitario, dal ritratto del tiranno dipinto sul muro (accanto alla sacralità dei Comandamenti che regolano la vita comune) alle cerimonie pubbliche: «C'erano più canti, più discorsi, più sfilate. Napoleone aveva ordinato che una volta alla settimana, per celebrare le lotte e i trionfi della Fattoria degli Animali, si desse vita a una cosa chiamata Manifestazione Spontanea³⁷». Nel testo buzzatiano non manca l'esibizione di una ritualità strettamente legata alla conquista bellica, arricchita di raffigurazioni e simulacri: una marcia trionfale riprodotta in un'illustrazione (aggiunta nel capitolo settimo dell'edizione in volume) celebra la conquista della Sicilia³⁸; per commemorare la vittoria, al re viene dedicato un busto in marmo³⁹; e un «gigantesco monumento» che si sarebbe visto «a decine di chilometri⁴⁰» viene eretto per ordine del cospiratore Salnitro. La retorica del potere affiora più sottilmente rispetto alla favola orwelliana, ma anche nella *Famosa invasione* si intravede un contrappunto satirico nella solennità di alcune formule riferite agli animali invasori: gli orsi marciano «intonando gli inni patrii⁴¹»; e nello scontro con i cinghiali Leonzio sentenza: «Adesso ci tocca morire. [...] E moriremo da bravi soldati⁴²».

36 Per una rassegna sul tema, incentrata soprattutto (ma non solo) sugli anni della guerra fredda: cf. S. PIVATO, *Favole e politica*, Bologna, Il Mulino, 2015.

37 *RS*, p. 857.

38 *LFI*, p. 85.

39 *CP*, 5 febbraio 1945. Il busto in marmo di Leonzio è raffigurato solo nell'episodio del *Corriere dei Piccoli*.

40 *LFI*, p. 116-117.

41 *CP*, 7 gennaio 1945.

42 *Ibid.*, 14 gennaio 1945; con l'aggiunta sdrammatizzante «Cerchiamo almeno di morire decentemente» in *LFI*, p. 38.

Nelle due narrazioni emerge in definitiva un ritratto pessimistico dell'animale sociale, anche a prescindere da considerazioni di carattere storico. Nell'allegoria della *Fattoria degli animali*, pur costruita su precise corrispondenze con fatti realmente accaduti, la voce narrante lascia discreto margine per una riflessione di natura esistenziale sulla condizione umana. Come osserva Manferlotti, Orwell capovolge la prospettiva della favola classica, in cui è ribadita la superiorità dell'uomo: «gli uomini non sono come gli animali né vi è una riduzione allo stato ferino per colpa individuale come avveniva nelle metamorfosi del mito classico. In *Animal farm* la colpa è collettiva e gli uomini sono effettivamente delle bestie». La scelta del narratore onnisciente consente «di aggiungere, all'ironia e al disprezzo a cui Swift [il più diretto antecedente] si era fermato, il sentimento della pietà: gli uomini sono bestie ma meritano commiserazione perché, proprio come le bestie, non sanno quello che fanno⁴³». La sovrapposizione identitaria tra bestia e uomo si rileva naturalmente anche in Buzzati, quando gli orsi mostrano il volto corrotto delle abitudini umane; ma nel complesso, diversamente che in Orwell, è assegnata loro una funzione di segno positivo, di allegoria di un tempo mitico e favoloso che la modernità cerca di estirpare, soprattutto dopo la forte cesura storica della guerra totale: il racconto *L'uccisione del drago* (1939) ne è in tal senso una diretta espressione, laddove la pietà del mostro per i suoi figli funge da contrappeso all'inarrestabile disumanizzazione della società⁴⁴. In entrambi gli autori si può percepire nettamente una peculiare declinazione della nostalgia: non solo il rimpianto di un passato chiuso per sempre, di cui si è discusso precedentemente nella rilettura del *Barnabo* e di *Una boccata d'aria*; ma soprattutto la nostalgia per la sfera del mito, per la perdita di armonia tra uomo e mondo accelerata dalla deriva tardo-ottocentesca dell'individualismo di matrice illuminista. Beatrice Battaglia individua a tal proposito in Orwell il recupero dell'«istinto come memoria, come voce ancestrale, e quindi il rapporto con il passato, con l'origine, con il mito. [...] La sofferenza che pervade queste distopie non è quella della disperazione, ma è il dolore della nostalgia». La «condizione disumana dell'esilio dalla dimensione mitica⁴⁵» è raffigurata nell'unica pausa contemplativa dell'intero testo orwelliano, che segue il massacro dei presunti traditori ordinato da Napoleone:

Gli animali si strinsero intorno a Trifoglio senza dir parola. Dalla collinetta dov'erano sdraiati godevano di un'ampia vista sulla campagna.

43 S. MANFERLOTTI, *George Orwell, op. cit.*, p. 83-84.

44 Cf. E. MARTÍNEZ GARRIDO, «Riflessioni critiche sul dolore, sulla pietà e sugli animali in Dino Buzzati», in *Testo*, 63 (1), 2012, p. 93-107.

45 B. BATTAGLIA, *Nostalgia e mito nella distopia inglese*, Ravenna, Longo Editore, 1998, p. 8-9.

Abbracciavano con lo sguardo gran parte della fattoria: il pascolo lungo che si estendeva fino alla strada principale, il campo di fieno, il boschetto, lo stagno, i campi arati dove il grano giovane era folto e verde, i tetti rossi degli edifici, col fumo che si avvolgeva in spirali dai camini. Era una limpida serata di primavera. L'erba e le siepi cariche di germogli erano indorate dai raggi obliqui del sole. Mai la fattoria – e il ricordo che quella era la loro fattoria, che ogni palmo apparteneva a loro, li colse quasi di sorpresa – era sembrata agli animali un luogo così desiderabile. Trifoglio abbassò lo sguardo lungo il fianco della collina e gli occhi le si riempirono di lacrime⁴⁶.

Se per gli animali della fattoria il paesaggio utopico può essere recuperato solo attraverso la nostalgia del ricordo (e l'esilio è irreversibile), nell'epilogo della favola buzzatiana è concesso agli orsi di fare ritorno alla montagna – una delle sedi privilegiate, per lo scrittore veneto, della dimensione mitica: «Adagio adagio la lunghissima schiera diventava più piccola e sottile. Verso il tramonto non era più che una esile striscia nera sul dorso di un lontano colle. (Ma ancora più remote, a una distanza incalcolabile, rifulgevano le altissime cime, recinte di ghiacciai e di solitudine)⁴⁷». Come rivela la dolorosa parentesi, agli uomini non è concesso spingersi oltre, e il luogo del mito si può soltanto contemplare da una lontananza siderale; del passaggio degli orsi in Sicilia non rimangono che «poche pietre, corrose e irriconoscibili⁴⁸» della statua di Salnitro, e gli abitanti più anziani non possono che ricominciare – se interrogati – a raccontare la favola. L'esilio dalla dimensione mitica rintracciato in Orwell è anche una delle venature che percorrono tanta parte dell'opera buzzatiana: dal primo romanzo, con l'allontanamento di Bàrnabo dalle montagne (che, come si è visto, designano la sua stessa identità), alla penultima tavola del *Poema a fumetti*, la cui didascalia recita che «gli ultimi re delle favole si incamminavano all'esilio⁴⁹». Secondo Mellarini, l'emblematico passo va inteso come la «scoperta della distanza invalicabile che separa il mito arcaico dall'uomo moderno, il quale può rapportarsi all'esperienza mitica solo a partire da un atteggiamento critico-dubitativo, irridendola. [...] L'esilio al quale sono condannati i re delle favole andrà letto, di conseguenza, come allusione al decadere dell'immaginario⁵⁰». Per Buzzati, così profondamente sensibile

46 RS, p. 837.

47 LFI, p. 134.

48 *Ibid.*

49 D. BUZZATI, *Poema a fumetti*, Lorenzo Viganò (dir.), Milano, Mondadori, 2014 (1969), p. 221.

50 B. MELLARINI, «Buzzati e le figure del mito», in *Id., Il mito e l'altrove, op. cit.*, p. 45. Cf. J. LACROIX, «Utopie buzzatiane: il racconto dell'altrove», in N. GIANNETTO (dir.), *Il pianeta Buzzati*. Atti del Convegno internazionale, Feltre e Belluno, 12-15 ottobre 1989, Milano, Mondadori, 1992, p. 199-218.

al recupero e alla risignificazione della cultura classica, mito e favola sono equivalenti e intercambiabili, secondo l'indistinzione originaria che risiede nell'etimologia del termine greco *mythos*. Il sentimento nostalgico di esclusione spiegherebbe la scelta stessa del racconto favolistico, che in entrambi gli autori si profila come un tentativo di ritorno al mito in quanto principio ordinatore della realtà: tanto più in un quadro storico caratterizzato dalla crisi dell'individuo, che si acuisce drammaticamente con l'emersione di narrazioni collettive legate alla legittimazione del potere totalitario. Sembra lecito ritenere che la prospettiva "altra" della favola sia adottata come presa di distanza dagli usi propagandistici della letteratura; in altre parole, come contronarrazione che nasce dal rifiuto dell'ideologia dominante e dalla reazione ai lati più inquietanti della sua "macchina mitologica", nel modo in cui è stata magistralmente definita da Furio Jesi: una macchina che «è memoria, rapporto con il passato», ma anche «violenza, mito del potere⁵¹», poiché la memoria non è mai neutra e incolore.

Le dinamiche di potere, così accorte in ogni epoca a svuotare e risignificare le narrazioni, hanno pesantemente condizionato l'immediata fortuna della *Fattoria degli animali*, che a guerra fredda ormai inoltrata è oggetto di appropriazione culturale in funzione antisovietica: una sorte ingrata, per quanto prevedibile, se si tiene a mente che il messaggio ultimo del testo è orientato a instillare nel lettore un senso di sfiducia nelle favole raccontate dalla politica. Nel 1950 l'Information Research Department, organo di propaganda del governo inglese, commissiona una trasposizione fumettistica che viene tradotta e pubblicata su quotidiani di vari paesi del blocco occidentale⁵². Nel 1954 Halas e Batchelor, finanziati dalla CIA, ne traggono un celebre film d'animazione dallo stile grafico di marcata derivazione disneyana, adottato con ogni probabilità per la facile riconoscibilità e per suscitare una forte empatia nello spettatore dell'epoca. La divergenza più eclatante dalla narrazione orwelliana riguarda il finale, manomesso e riscritto in chiave propagandistica: in un sinistro *happy ending*, mutuato dai cliché del cinema "hollywoodiano", gli animali della fattoria si ribellano alla dittatura dei maiali. Se la favola orwelliana è dotata di una figurabilità virtuale, che si è espressa pienamente nelle trasposizioni successive, il testo di Buzzati possiede dalla sua prima apparizione un legame

51 F. JESI, *Esoterismo e linguaggio mitologico: studi su Rainer Maria Rilke*, Macerata, Quodlibet, 2002 (1976), p. 23. Sui nessi tra mito e potere cf. R. BARTHES, *Mythologies*, Paris, Seuil, 1957.

52 Cf. M. DUNTON, «Animal Farm: The cartoon strip and the Cold War», *The National Archives*, 17 agosto 2020, URL: <https://blog.nationalarchives.gov.uk/animal-farm-the-cartoon-strip-and-the-cold-war/#return-note-52030-4> (data di ultima consultazione: 19 settembre 2022).

fattuale con il visivo, e anzi i disegni preparatori precedono cronologicamente la scrittura. Nelle puntate apparse sul *Corrierino*, lo spazio concesso alle immagini è nettamente predominante; le illustrazioni sono plurinarrative e il tessuto verbale cerca con esse un continuo dialogo, che viene meno nell'edizione in volume: muta l'intera fruizione degli episodi, non più contenuti dallo spazio di una sola pagina di giornale. Come nella ricezione della *Fattoria degli animali* si è mantenuta l'attenzione sul fondo politico dell'allegoria, così il testo buzzatiano è transitato nei decenni successivi con una significativa coerenza riguardo alla sua originale collocazione, e la categoria privilegiata di destinatari rimane un pubblico di giovanissimi: dalla *Famosa invasione* è stato tratto uno spettacolo di marionette a cura del Teatro Colla di Milano, andato in scena dagli anni Sessanta fino al 1991, e numerose sono state le riedizioni scolastiche; nel 2019 è uscita nelle sale la trasposizione cinematografica di Lorenzo Mattotti, che rappresenta l'ultima di una lunga serie di rivisitazioni del Buzzati pittore e illustratore. Pur introducendo consistenti novità a livello narrativo e reinterpretando l'essenzialità del tratto buzzatiano con il suo inconfondibile segno grafico, l'artista bresciano si mantiene costantemente vicino alla poetica dell'ipotesto, soprattutto nella misura in cui l'immaginario visivo infantile non viene mai banalizzato o ridotto a stereotipo⁵³. Per un singolare caso, anche la favola di Orwell è stata rivitalizzata nel 2019 per opera di un fumettista: scegliendo per le sue tavole un evocativo e drammatico stile pittorico, il brasiliano Odyr firma la prima trasposizione di *Animal Farm* definita esplicitamente "graphic novel". Come molti testi esemplari della tradizione favolistica, le due storie di orsi e di altri animali (uomini compresi) esercitano ancora una profonda fascinazione che valica il tempo, con le molte riflessioni che continuano a esigere dai lettori di oggi.

53 Per le riscritture del testo buzzatiano cf. A. SEBASTIANI, «Buzzati ri-mediato e riscritto. La famosa invasione degli orsi in Sicilia e i suoi adattamenti», in C. VIGNALI (dir.) *Figures de la crise et crise de la figuration dans l'oeuvre de Dino Buzzati*, op. cit., p. 149-162; *Id.*, «Variantistica e intermedialità nella *Famosa invasione degli orsi in Sicilia* di Lorenzo Mattotti», in D. GACHET et al. (dir.), *Viaggio e musica: due passioni buzzatiane*, op. cit., p. 26-36.