

IDA CRISPINO

*La struttura 'condominiale' della narrativa del secondo Novecento:
Carlo Emilio Gadda e Dino Buzzati*

In

Natura Società Letteratura, Atti del XXII Congresso
dell'ADI - Associazione degli Italianisti (Bologna, 13-15 settembre 2018),
a cura di A. Campana e F. Giunta,
Roma, Adi editore, 2020
Isbn: 9788890790560

Come citare:

<https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/natura-societa-letteratura>
[data consultazione: gg/mm/aaaa]

IDA CRISPINO

*La struttura 'condominiale' della narrativa del secondo Novecento:
Carlo Emilio Gadda e Dino Buzzati*

L'introduzione dello spazio condominio nella narrativa della seconda metà del XX secolo comporta una trasformazione profonda non solo delle vicende narrate, ma anche della struttura della narrazione. Il presente contributo intende analizzare le opere di due autori che, tra i primi in Italia, comprendono la portata innovativa di questo spazio 'artificiale': Carlo Emilio Gadda e Dino Buzzati.

Introduzione

Se è vero che «quel che succede dipende dal dove succede»,¹ è anche vero che 'il dove succede' condiziona la struttura narrativa sia nell'organizzazione della *fabula* che nella forma espressiva.

Questo vale per la letteratura di ogni tempo, ma è nella narrativa contemporanea, in particolare con l'irruzione in essa dello spazio 'artificiale' del *condominio*, che tale 'relazione a tre', spazio-intreccio-forma, mostra esiti dirompenti. Il *condominio*, infatti, è uno spazio *sui generis*, perché 'aperto', relativamente alla sua struttura geometrico-architettonica caratterizzata da un insieme ripetuto di unità autonome e identiche, ma anche 'chiuso', per l'impossibilità di una *reductio ad unum* di tali unità. La sua complessità impone agli scrittori, che ne introducono i «connotati»² nelle loro opere, di sperimentare tecniche compositive e forme espressive nuove.

Tra i primi scrittori italiani che affrontano questa sfida proponendo soluzioni originali vanno ricordati Carlo Emilio Gadda e Dino Buzzati, che si distinguono per l'interpretazione del *condominio* non solo come l'elemento spaziale caratterizzante la letteratura della modernità, ma anche come una visione del mondo.

1. Carlo Emilio Gadda: il condominio come «pasticcio»

Che lo spazio urbanistico sia al centro degli interessi di Gadda è cosa che non sorprende: il suo profilo professionale di ingegnere gli impone una tale attenzione.

Di fronte alla caotica realtà urbanistica del suo tempo, segnata dal boom edilizio, reagisce sconcertato, consapevole che solo restituendo alle superfici che caratterizzano lo spazio cittadino la leggibilità è possibile recuperare anche la «leggibilità del mondo».³ Il suo obiettivo non è, però, la realizzazione di una città 'ideale', perfettamente strutturata, ma che non consideri la presenza umana. A Gadda interessa uno spazio che risulti antropizzato nel senso più nobile del termine, uno spazio che sia l'esito dell'azione dell'uomo finalizzata a trasformare e ordinare il territorio, nella convinzione che il paesaggio esiste solo nella misura in cui lo sguardo umano lo percorre, lo conosce e lo modifica.

Se ciò vale per la città nel suo complesso, vale anche per le soluzioni architettoniche più innovative, quali il *condominio*. Lo spazio *condominiale*, che è presente nella produzione dello scrittore Gadda, è prima ancora oggetto della riflessione dell'ingegnere Gadda, in pagine forse meno note ai suoi lettori, ma che costituiscono degli «atolli» all'interno del «vasto arcipelago di isole

¹ F. MORETTI, *Atlante del romanzo europeo*, 1977.

² Il termine è utilizzato a proposito del cronotopo da M. BACHTIN, in *Estetica e romanzo*, 2001.

³ H. BLUMENBERG, *La leggibilità del mondo*, 1981.

vulcaniche»⁴ della produzione maggiore. In uno di questi «atolli», risalente al 1928, intitolato *Meditazione milanese*, così scrive:

La casa non è una casa (pacco postale): ma è grumo o convergenza di complessi di relazioni volute dall'abitare, dal riposare, dal ripararsi, dallo scrivere - dalla possibilità economica di costruirla (nodo di relazioni economiche) - dal non terremoto - dalle relazioni della calce che indurisce, dalle relazioni ferro, mattoni, tecnica, ecc. ecc. (Milioni di miliardi di relazioni convergenti.) Soltanto il cervello pleistocenico della borghesuccia pensa la casa come un oggetto (pacco postale), avulso dalla coesistenza infinita.⁵

Gadda, dunque, osserva con preoccupazione i «pasticciacci» dell'urbanistica e dell'architettura. Per lui la disarmonia degli interventi umani sul paesaggio non è solo una sciagurata traccia 'estetica' della modernità, ma assume anche una portata etico-morale. La toponomastica da lui inventata ne è una prova evidente: Milano è «Pastrufazio», la città di chi fa pastrocchi, Roma è addirittura «Babylon». Il tessuto urbano gli appare l'esito di piani edilizi elaborati da architetti che, in nome delle 'magnifiche sorti e progressive', spacciano per novità ogni bizzarria, come scrive nel *Gaddus*:

Non è architetto a Milano, o all'Ufficio del Comune, che paia conoscere li angoli di gradi 30, 45, 90 e 134, che sono li angoli di meglio misura, con simmetrie perfette, e de' poligoni migliori. Dovendo sistemar le vie o le case ne fanno pasticci così bislacchi, che uno uomo si domanda 'se io son desto o se sogno alcuno vituperio'.⁶

Dell'aspetto 'de-formato' delle città e dei palazzi viene offerta in quest'opera una sorta di giustificazione eziologica, che utilizza le strutture e i toni della *fabula* satirica: il re Cattivo Gusto e la sua consorte Uggia hanno deciso che nel loro regno gli alberi devono essere abbattuti per fare spazio a case dalla struttura sbilenca, accostate in modo così disarmonico da condizionare l'esistenza di chi vi abita:

L'Uggia disse un giorno al Cattivo Gusto: «Fabbrichiamo una città dove poter imperare senza contrasti: tu sarai re, ed io la regina».

[...] levarono moltissime case [...] a sei e sette piani: le quali case si riscontra che tengono alchunché della giraffa e alchunché del cammello: e un poco anche del dromedario.⁷

La letteratura comincia, dunque, a rivelarsi all'ingegnere Gadda «l'indefettibile strumento per la scoperta e l'enunciazione della verità»;⁸ d'altronde, «può [...] essere considerata una *topographia*: una forma di scrittura dello spazio».⁹ Ad essa sempre più spesso ricorrerà per riflettere sul rapporto tra soggetto e spazio, vero *leitmotiv* della sua vita e della sua produzione letteraria.

Nel 1959 Gadda ritorna a scrivere di quella «rivoluzione [...] inutile o addirittura balorda» promossa «dal truculento guappismo dei novatori *coûte que coûtes*»:

La casa degli uomini si trasforma. La nostra casa, oggi, non è più quella di trent'anni fa. Le ragioni? Ragioni tecniche, ragioni economiche: escluderei affatto le ragioni morali. [...] Il riposo, il sonno, a chi opera, a chi lavora, è altrettanto necessario del cibo, e dell'aria da

⁴ P. CITATI, *La malattia dell'infinito. La Letteratura del Novecento*, 2008.

⁵ C. E. GADDA, *Meditazione milanese*, 1928.

⁶ ID., *Viaggi di Gulliver, cioè del Gaddus. Alcune battute per il progettato libro*, 1933.

⁷ ID., *Pianta di Milano. Decoro dei palazzj*, 1936.

⁸ La citazione è riportata in F. BERTONI, *La verità sospetta. Gadda e l'invenzione della realtà*, 2001.

⁹ G. ALFANO, *Paesaggi mappe tracciati. Cinque studi su letteratura e geografia*, 2010. Per questa interpretazione G. Alfano fa riferimento a G. IACOLI, *La percezione narrativa dello spazio. Teorie e rappresentazioni contemporanee*, 2008.

respirare: a chi nella fatica del vivere o nella rabbia del contender l'anima al Tartaro minuto per minuto impegna senza risparmio il suo sistema neuro-encefalico: midollo spinale e cervello. Or ecco: la casa di oggi, la casa riformata, la casa trasformata è impotente a preservare e a difendere, dall'oltraggioso logorio di cui sopra, gli abitatori e i lor nervi. [...] Gli sfiati delle canne di scarico sono stati omessi. Il progettista li ha ritenuti superflui. Cucine puzzolenti, con puzza inter-inquinale, ossia inter-domestica. [...] La stima che i più soglion fare degli abitanti di un borgo, d'una città, d'un quartiere, d'un casamento ovverossia falansterio, ovverocioè romanamente palazzo (128 famiglie), d'una palazzina (42 famiglie), d'un villino (28 famiglie), è una valutazione astratta, squallidamente numerica, tristemente anagrafica. [...] talvolta la ineducazione, il senso rovesciato del diritto proprio, lo spirito del sopruso e della frode, può raggiungere l'eremo sacro e consacrato del diritto altrui. Può salire o discendere le quattro scale, introdursi nei 128 appartamenti.¹⁰

Il taglio documentario di questo scritto contiene evidenti tracce, per così dire, letterarie. In particolare, lo spazio non è osservato da uno sguardo tecnico, 'neutro' e 'dominante', ma entra in relazione con il soggetto che in esso vive, condannato a scoprirsi un «dissociato noetico».¹¹

In questo 'sistema domestico' la rovina della abitazione esprime anche la rovina di coloro che vi abitano: il «pasticcio» è, dunque, manifestazione di una dis-funzione che coinvolge la sfera etica.

Da tale prospettiva va letto il racconto *L'incendio di via Keplero*, che prende spunto da un grave fatto di cronaca. Il racconto inizia con l'irruzione improvvisa del fuoco nello spazio condominiale, una modesta costruzione milanese, e nella vita dei suoi abitanti:

Se ne raccontavano di cotte e di crude sul fuoco del numero 14. Ma la verità è che neppur Sua Eccellenza Filippo Tommaso Marinetti avrebbe potuto simultaneamente quel che accadde, in tre minuti, dentro la ululante topaia, come subito invece gli riuscì fatto al fuoco: che ne disprigionò fuori a un tratto tutte le donne che ci abitavano seminude nel ferragosto e la lor prole globale, fuor dal tanfo e dallo spavento repentino della casa, poi diversi maschi, poi alcune signore povere e al dir d'ognuno alquanto malandate in gamba, che apparvero ossute e bianche e spettinate, in sottane bianche di pizzo, anzi che nere e composte come al solito verso la chiesa, poi alcuni signori un po' rattoppati pure loro, poi Anacarsi Rotunno, il poeta italo-americano, poi la domestica del garibaldino agonizzante del quinto piano, poi l'Achille con la bambina e il pappagallo, poi il Balossi in mutande con in braccio la Carpioni, anzi mi sbaglio, la Maldifassi, che pareva che il diavolo fosse dietro a spennarla, da tanto che la strillava anche lei. [...] nel nuovo terrore delle scarmigliate, alcune a piè nudi nella polvere della strada incompiuta, altre in ciabatte senza badare alla piscia e alle polpette di cavallo, fra gli stridi e i pianti dei loro mille nati. Sentivano già la testa, e i capegli, vanamente ondulati, avvampare in un'orrida, vivente face.¹²

Il testo si distingue per la descrizione 'carnealesca' del condominio, presentato come «la ululante topaia» al cui interno domina il «tanfo», mentre all'esterno è avvolto dalla «polvere della strada incompiuta», dove facilmente ci si imbatte nella «piscia» e nelle «polpette di cavallo». Al degrado dell'abitazione corrisponde il disordine estetico, ma spesso anche etico, di quanti vi abitano: non appena il fuoco divampa, 'appaiono' donne «seminude nel ferragosto e la lor prole globale» e

¹⁰ C. E. GADDA, *La nostra casa si trasforma: e l'inquilino la deve subire* (1959), in *Verso la Certosa*, 1961.

¹¹ Gadda utilizza, in *I viaggi la morte* (1958), questa espressione per definire se stesso: «L'io rappresentatore-creatore veduto nella sua saldezza, e nella fissità centrica che è propria di quel cavicchio ch'egli è, circonfuso d'un tempo stolido e inerte, a versar luce nella tenebra come riflettore nelle paure della notte, è idolo tarmato, per me. Codesto bambolotto della credulità tolemaica, in ogni modo non ha nulla di comune con la mia identità di ferito, di smarrito, di povero, di dissociato noetico. D'intorno a me, d'intorno a noi, il mareggiare degli eventi mortiferi, il dolore, il lento strazio degli anni. Il concetto di volere si abolisce, nel lento impossibile. L'oceano della stupidità».

¹² C. E. GADDA, *L'incendio di via Keplero* (1930-1935), in *Accoppiamenti giudiziari*, 1963.

vecchiette «ossute e bianche e spettinate, in sottane bianche di pizzo, anzi che nere e composte come al solito verso la chiesa», ma anche coppie paradossali, appunto «accoppiamenti giudiziari», come quella del pregiudicato che porta in salvo la bambina («l'Achille con la bambina e il pappagallo») o quella del garzone muratore che si carica in braccio una condomina snob che vanta un legame familiare con un noto baritono («il Balossi in mutande con in braccio la Carpioni, anzi mi sbaglio, la Maldifassi, che pareva che il diavolo fosse dietro a spennarla, da tanto che la strillava anche lei»). Il fuoco risulta, dunque, strumento epifanico della realtà nascosta all'interno del *condominio*.

È per questo motivo che il dato realistico viene deformato, per giungere alla conoscenza delle infinite relazioni celate dietro alle facciate, sia quelle murarie che quelle sociali. Per Gadda, infatti, soprattutto negli anni della sua svolta filosofica segnata dall'incontro con le opere di Leibniz, conoscere è «inserire alquanto nel reale, è, quindi, deformare il reale».¹³

Questa deformazione richiede che si rivolga un'attenzione scrupolosa anche alla selezione lessicale, in modo che lo scritto possa rappresentare precisamente le infinite relazioni di cui ogni aspetto della realtà è espressione. Ciò comporta l'utilizzo di «doppioni», «triploni», «quadruplioni», sfruttando tutto il potenziale semantico del vocabolario (p. es., «morularsi a globi e riglobi o intrefolarsi»), e il ricorso ai diversi registri stilistici (basso: «di cotte e di crude», «mutande», «il diavolo fosse dietro a spennarla», «piscia», «polpette di cavallo» .../alto: «simultanare», «barbagli», «un'orrida, vivente face»...). Per Gadda, infatti, «le frasi nostre, le nostre parole, sono dei momenti-pause (dei pianerottoli di sosta) d'una fluenza (o d'una ascensione) conoscitiva-espressiva».¹⁴

Sul piano sintattico, si notano soluzioni 'aggrovigliate' di periodi che nascono l'uno dall'altro, senza gerarchia e senza ordine, e costruzioni per accumulazione («e ... e ...», «poi ... poi ...»), finalizzate a riprodurre la rapidità confusa dei fatti narrati.

Per quanto riguarda l'organizzazione complessiva del testo, Gadda adotta un procedimento narrativo divagatorio, frammentistico, per cui «il disegno si perde, i dettagli crescono fino a coprire tutto il quadro».¹⁵ Il caos suscitato dall'incendio, percepito all'inizio sinteticamente, viene infatti frantumato in brevi storie, che raccontano in maniera 'parallela' i cinque tentativi di salvataggio messi in atto dai condòmini.

Questo bisogno di «simultanare», attraverso la costruzione paratattica della *fabula*, l'impressione suscitata dalla violenta diffusione del fuoco nel condominio comporta la rinuncia a un punto di vista unitario a favore di punti di vista parziali, di una pluralità di voci narranti, come risulta evidente fin dall'attacco iniziale, «Se ne raccontavano di cotte e di crude», o nell'uso di alcune espressioni quali «al dir d'ognuno» e «così parvero». L'impossibilità di una *reductio ad unum* dei vari punti di vista ad opera di un narratore-regista è suggerita dalla dichiarazione: «anzi mi sbaglio», che sembra quasi avvertire il lettore di quanto sia policentrica, e dunque sensibile ad errore di valutazione, la narrazione.

L'obiettivo della 'simultaneità' è conseguito anche attraverso la descrizione dell'incendio e dei suoi effetti secondo due direttrici di moto, che conferiscono all'insieme un movimento centrifugo: l'avanzata del fuoco e la fuga dei condòmini hanno una direzione verticale, ma la prima dal basso verso l'alto, mentre la seconda dall'alto verso il basso; inoltre, sul piano orizzontale, c'è lo spostamento dei personaggi da dentro a fuori l'edificio. Il condominio è animato, dunque, da un

¹³ C. E. GADDA, *Meditazione milanese*, 1928.

¹⁴ ID., *Come lavoro*, in *I viaggi la morte*, 1958.

¹⁵ I. CALVINO, *Lezioni americane*, 1988.

movimento che ricorda quello dei corpi celesti, studiato dall'astronomo tedesco che dà nome alla via: Keplero.

Il racconto si chiude senza che dell'incendio divampato si indichi la causa, e ciò risponde all'interesse dell'autore esclusivamente rivolto alla narrazione della 'squadernata' realtà rivelata dall'incendio.

Da questa analisi emerge un rapporto non solo di contiguità, ma anche di identità tra scrittura e costruzione architettonica, finalizzate entrambe a dare un ordine razionale al «groviglio» della realtà. Il «pasticcio» è, dunque, una categoria filosofica attraverso la quale Gadda esprime la sua visione del mondo come «un grumo di relazioni»:

Non è possibile pensare un grumo di relazioni come finito, come un gnocco distaccato da altri nella pentola. I filamenti di questo grumo ci portano ad altro, ad altro, infinitamente ad altro: ma ciò dico non nel senso, dibattuto e noto del regresso delle cause finite e progresso degli effetti finiti [...]. Ma dico invece ciò nel senso di una coestensione logica.¹⁶

Pertanto, è necessario «sostituire alla causa le cause», perché:

le inopinate catastrofi non sono mai la conseguenza o l'effetto che dir si voglia d'un unico motivo, d'una causa al singolare, ma sono come un vortice, un punto di depressione ciclonica nella coscienza del mondo, verso cui hanno cospirato tutta una molteplicità di causali convergenti.¹⁷

Se la realtà va considerata in questo modo, anche l'io, che entra in rapporto con essa, si configura come «nodo»:

La nostra individualità è il punto di incontro, è il nodo o groppo di innumerevoli rapporti con innumerevoli situazioni (fatti o esseri) a noi apparentemente esterne. [...] Se una libellula vola a Tokio, innesca una catena di reazioni che raggiungono me.¹⁸

Il condominio è una sorta di microcosmo in cui si riflette questa condizione universale e ontologica. È inevitabile, dunque, che la narrazione ambientata in tale spazio acquisti una struttura 'condominiale', caratterizzata, oltre che dagli aspetti sopra illustrati, anche da una rete di connessione con tutti gli altri testi dell'autore, come mostrano la ripresa di temi, di formulazioni e di situazioni, ma anche le allusioni e le citazioni interne.

Ritroviamo, infatti, molti degli aspetti sopra analizzati nel romanzo *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, pubblicato nel 1946 e sottoposto poi a revisione nel 1957, la cui vicenda è anch'essa ambientata in un condominio. In particolare, anche in quest'opera la realtà si configura come «nodo o groviglio, o garbuglio, o gnommero, che alla romana vuol dire gomitollo»,¹⁹ realtà che ha il suo 'doppio' umano nel commissario Francesco Ingravallo, «deposito di oggetti in disordine» secondo l'interpretazione che del suo nome si ricava dal dialetto natio.

Il capitolo I del romanzo è dedicato alla descrizione del palazzo:

Già in quer palazzo der ducentodiconove non ce staveno che signori grossi: quarche famijia der generone: ma soprattutto signori novi de commercio, quelli che un po' d'anni avanti li chiamaveno ancora pescicani.

¹⁶ C. E. GADDA, *Meditazione milanese*, 1928.

¹⁷ Vd. nota 16.

¹⁸ ID., *L'egoista*, 1953.

¹⁹ ID., *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, 1957.

E il palazzo, poi, la gente der popolo lo chiamaveno er palazzo dell'oro. Perché tutto er casamento insino ar tetto era come imbottito de quer metallo. Drento poi, c'ereno du scale, A e B, co sei piani e co dodici inquilini cadauna, due per piano. Ma il trionfo più granne era su la scala A, piano terzo, dove che ce staveno de qua li Balducci ch'ereno signori co li fiocchi pure loro, e in faccia a li Balducci ce steva na signora, na contessa, che teneva nu sacco 'e solde pure essa, na vedova: la signora Menecacci: che a cacciaje na mano in quarziasi posto ne veniva fori oro, perle, diamanti: tutta la robba più de valore che ce sia. E fogli da mille come farfalle: perché a tenelli a la banca nun se sa mai: quando meno te l'aspetti po pijà foco. Sicché, ciaveva er commò cor doppio fonno.

Questo, o press'a poco, il mito.²⁰

La descrizione è organizzata secondo un ritmo binario, che conferisce al «palazzo dell'oro» un'apparente rigore strutturale, che dovrebbe essere garanzia di ordine e armonia. Ogni suo dettaglio, infatti, si richiama al numero due e ai suoi multipli: due sono le scale, sei i piani, dodici gli inquilini, due per piano.²¹

Questo è, però, per dirla con le stesse parole di Gadda, «il mito». Se si legge con attenzione la descrizione del palazzo dopo l'episodio della rapina ai danni della signora Menegazzi, si comprende, infatti, che la duplicazione più che rispondere a un disegno razionale e rigoroso è spia di una impossibilità di conoscere davvero la realtà, di ridurne i molteplici e contrastanti aspetti a unità. Ecco, allora, che il sesto piano si scopre essere un mezzanino, la sistemazione dei condomini due per piano un'allusione ai due diversi tipi di persone che abitano il palazzo, i «signori co li fiocchi» e i «pescecani». In particolare, al terzo piano, dunque proprio a metà del palazzo, abitano i protagonisti della vicenda, i Balducci e la Menecacci, che appartengono alle due categorie. Lo stesso «palazzo dell'oro» acquisisce un nome ben altrimenti allusivo, «palazzo dei pescicani», mostra segni di fatiscenza e suscita «un senso d'uggia e di canarinizzata contrizione»:

Il palazzo dell'Oro, o dei pescicani che fusse, era là: cinque piani, più il mezzanino. Intignazzato e grigio. A giudicare da quel tetro alloggio, e dalla coorte delle finestre, gli squali dovevano essere una miriade: pescecanuoli di stomaco ardente, quest'è certo, ma di facile contentatura estetica. Vivendo sott'acqua d'appetito e di sensazioni fagiche in genere, il grigiore o certa opalescenza superna del giorno era luce, per loro: quel po' di luce di cui avevano necessità. Quanto all'oro, be', sì, poteva darsi benissimo ciavesse l'oro e l'argento. Una di quelle grandi case dei primi del secolo che t'infondono, solo a vederle, un senso d'uggia e di canarinizzata contrizione: be', il contrapposto netto del color di Roma, del cielo e del fulgido sole di Roma. Ingravallo, si può dire, la conosceva col cuore: e difatti un lieve batticuore lo prese, ad avvicinare coi due agenti la ben nota architettura, investito di tanta e tanto risolutiva autorità. Davanti al casermone color pidocchio, una folla: circondata d'una rete protettiva di biciclette.²²

L'edificio, disordinato al suo interno e disarmonico rispetto al contesto urbano circostante, rappresenta il fallimento estetico ed etico dei suoi abitanti.

²⁰ Vd. nota 19.

²¹ Questa duplicità è esplicitata nel romanzo: «Sono due le scale di via Merulana 219, due i fattacci e gli appartamenti interessati, due le indagini, due le storie - quella scritta dalla polizia e quella scritta dai carabinieri -, due gli elenchi di gioielli, due i ragazzi del furto, due gli agenti collaboratori di Ingravallo (il Biondo e lo Sgranfia), due i carabinieri di Marino, due i Lanciani, due le Mattonari, due i santi dell'affresco del Manieron, due i San Benedetto del cap. 10, due anche i mondi - romano e alban».

²² Vd. nota 19.

A questo punto, se il condominio va considerato come un microcosmo, la sua descrizione può essere estesa all'intera città, che nel 1927, anno in cui si svolgono le vicende narrate, è sotto il regime fascista, interpretato come il nuovo sacco di Roma.²³

Le indagini sui «fattacci» avvenuti nel palazzo sono condotte da Ingravallo lungo due direttrici: quella orizzontale, tesa a inseguire e catturare i colpevoli, e quella verticale, che punta invece alla ricerca delle cause profonde. La «non-conclusione»,²⁴ con la conseguente assenza della struttura chiusa del romanzo giallo tradizionale, esprime la consapevolezza di vivere in una realtà incompiuta, in cui la causa è inghiottita nelle cause:

Il pasticciaccio l'ho troncato apposta a metà perché il «giallo» non deve essere trascinato come certi gialli artificiali che vengono portati avanti fino alla nausea e finiscono con lo stancare la mente del lettore. Ma io lo considero finito. [...] Letterariamente concluso. Il poliziotto capisce chi è l'assassino e questo basta.²⁵

2. Dino Buzzati: il «dorso» e il «sotto» dei condomini

Lo spazio *condominio* suscita in Buzzati un interesse enorme, diviene quasi un'ossessione: è l'ambientazione di molte sue opere, letterarie e artistiche, e in diversi casi addirittura compare (con le sue varianti) nel titolo delle stesse.

A Buzzati questo spazio non interessa come «oggetto» architettonico, ma come dimensione allegorica della condizione esistenziale dell'uomo contemporaneo. Del condominio, infatti, indaga il «dorso» e il «sotto», per dirla con E. Bloch,²⁶ «sdoppiando» il piano del reale:

E poi pensate allo schieramento grandissimo di case, oltre alle quali ce n'erano migliaia e migliaia d'altre in successione senza fila. Capii allora che dietro le facciate si nascondevano i misteri che nessuno mai al mondo avrebbe conosciuto. Nelle stanze interne, dove lo sguardo non arrivava, che cosa si faceva? Ognuno ha le sue abitudini di vita, uno ronfa, uno si inginocchia davanti al Crocifisso e si batte il petto gemendo, uno sguscia nel letto della sorella, uno va a rubare lo zucchero nella propria dispensa di cui tiene lui le chiavi, uno legge il giornale due tre volte senza capirlo, uno, anche d'estate, brucia in una stufetta di ferro certe carte compromettenti, e non è mai finita. Che cosa c'è dentro a tanti sbarramenti di muri? Lo sapremo mai? I più autentici motivi dell'uomo sono lì, irraggiungibili, [...]. Poi gli scrittori scrivono i romanzi raccontando solo quello che si vede; presumono, ecco il fatto. Il più importante è là dietro, nel fondo delle case dove ristagna l'odore dei corpi nudi. Di là escono le grandi scoperte, i vizi, i figli, le idee che fanno andare avanti il mondo, la morte. Misteriosi nascondigli dell'uomo: sono la grande meraviglia della vita, ciò che rende la gente sopportabile.²⁷

²³ M. BERTONE, *Mirabilia Urbis Romae. Gadda e il culto di Roma*, 2004: «Se scaviamo nella storia per cercare una data significativa riferibile al 1927, senza nemmeno cercare tanto lontano, incappiamo nel 1527, anno del sacco di Roma. E ci accorgiamo che nel *Pasticciaccio*, non solo Gadda smette di celebrare la ricorrenza felice della nascita di Roma, ma, per la precisione quattrocento anni dopo, rielabora quella funesta del suo saccheggio».

²⁴ Per un approfondimento di questo aspetto, cfr. M. PALUMBO, *La riscrittura di un imbroglio. Da Gadda a Germi e Ronconi*, 2012.

²⁵ D. MARAINI, *E tu chi eri?*, 1973.

²⁶ In *Tracce* (1930) E. Bloch scrive: «Il davanti è chiaro e rischiarato, ma nessun uomo sa ancora di che cosa è fatto il dorso delle cose, che noi ci limitiamo a vedere, né sa di cosa è fatto il sotto delle cose in cui tutto fluttua. Si conosce solo il davanti delle cose e il lato superiore della loro compiacenza tecnica, della loro amichevole incorporazione nel nostro mondo».

²⁷ D. BUZZATI, *La casa dell'abate Bic*, 1950.

La casa, dunque, è interessante per i «misteri» che nasconde dentro, al di là di «quello che si vede», per quel ‘secondo piano’ profondo autentico celato da un ‘primo piano’ esteriore inautentico.

Alla ricerca di questi «misteri» Buzzati dedica la sua produzione letteraria e pittorica, utilizzando spesso insieme le due forme di espressione, perché per lui «scrivere e dipingere [...] sono la stessa faccenda. È sempre letteratura».²⁸

Una delle sue ‘storie dipinte’, risalente al 1967, si intitola proprio *I misteri dei condomini*:

Nei grandi palazzi condominiali delle metropoli succedono tante cose, nella terzultima stanza a destra per esempio, in questo momento è entrato un vampiro. In quanto alla donna in primo piano, che nasconde purtroppo alcune abitazioni interessanti, è Consuelo Fabian, zingara, che non abita nella casa e fa la donna bersaglio nei baracconi.²⁹



La lettura comparata del testo e dell'immagine rivela l'attenzione rivolta da Buzzati alla narrazione delle 'vite parallele' che sono celate nel/dal condominio. La struttura geometrico-architettonica, caratterizzata come insieme ripetuto di unità autonome e identiche, nasconde l'alienazione e la solitudine di quanti vi abitano, le cui vicende si incrociano senza incontrarsi, sono sovrapponibili per la loro quotidianità irrilevante, eppure irriducibili ad un'essenza comune.

Buzzati sa, però, che l'occhio di chi osserva il reale si ferma alle superfici, a ciò che è davanti, ignorando la duplicità del reale. La bella Consuelo Fabian, così come la facciata del condominio, ha la funzione di una quinta teatrale, che nasconde il retroscena. Spesso proprio sulla quinta si appunta, per pigrizia o per paura, lo sguardo dell'osservatore, che così si perde l'occasione di vedere il reale. Forse è questo il significato degli occhi 'doppi' che Consuelo rivolge verso l'osservatore: un invito a non sbagliare 'bersaglio'.

La tensione conoscitiva che anima Buzzati si affida a soluzioni di grande novità, e forse proprio per questo non sempre comprese dal suo pubblico, restio ad accettare la contaminazione del linguaggio letterario con quello artistico, benché l'autore sappia giustificare tale scelta:

La pittura per me non è un hobby, ma il mestiere; hobby per me è scrivere. Ma dipingere e scrivere per me sono in fondo la stessa cosa. Che dipinga o scriva, io perseguo il medesimo scopo, che è quello di raccontare delle storie.³⁰

²⁸ *Incontro con Dino Buzzati*, a cura di L. di Schiena, Rai, 8 dicembre 1962.

²⁹ *Le storie dipinte di Dino Buzzati*, a cura di L. Viganò, 2013.

³⁰ D. BUZZATI, *Vecchia auto*, 1968.

La necessità di raccontare spinge Buzzati a rendere essenziale lo stile, perché non catturi su di sé l'attenzione del pubblico, ma la veicoli attraverso dettagli simbolici allusivi verso il 'secondo piano'. La nitidezza sintattica e la semplicità lessicale del racconto, così come l'impianto compositivo essenziale e i colori elementari della pittura, servono appunto a questo.

Nell'opera *Gli ingrandimenti*, realizzata nel 1964, ancora una volta Buzzati sceglie il *condominio* come spazio 'ideale' per rappresentare la duplicità della realtà, che può essere colta, come suggerisce il titolo, soltanto spingendo lo sguardo oltre, dal paesaggio cittadino al condominio e poi alle finestre degli appartamenti:

Vedi, la moltiplicazione delle finestre esprime - o per lo meno sembra che possa esprimere - la miriade e la varietà delle vite concentrate in breve spazio.³¹

Ciò che si scopre *zoomando* è una varietà irriducibile ad un'essenza comune; nel caso specifico, in uno dei due appartamenti illuminati un corpo femminile abbandonato dall'assassino, mentre nell'altro un gruppo di persone riunite intorno a un tavolo sul quale giace un neonato:



L'elemento architettonico della finestra assume, dunque, una funzione gnoseologica, perché permette di conoscere ciò che è celato al di là dei muri.

In *Ragazza che precipita*, sia nel racconto che nell'omonimo dipinto, la finestra svolge la stessa funzione. Il racconto inizia con il volo verso il basso della giovane Marta:

A diciannove anni, Marta si affacciò dalla sommità del grattacielo e, vedendo di sotto la città risplendere nella sera, fu presa dalle vertigini. Il grattacielo era d'argento, supremo e felice in quella sera bellissima e pura, mentre il vento stirava sottili filamenti di nubi, qua e là, sullo sfondo di un azzurro assolutamente incredibile. [...] Dall'aereo culmine la ragazza vedeva le strade e le masse dei palazzi contorcersi nel lungo spasimo del tramonto e là dove il bianco delle case finiva, cominciava il blu del mare che visto dall'alto sembrava in salita. E siccome dall'oriente avanzavano i velari della notte, la città divenne un dolce abisso brulicante di luci, che palpitava. C'erano dentro gli uomini potenti e le donne ancora di più, le pellicce e i violini, le macchine smaltate d'onice, le insegne fosforescenti dei tabarins, gli androni delle spente regge, le fontane, i diamanti, gli antichi giardini taciturni, le feste, i desideri, gli amori e, sopra tutto, quello struggente incantesimo della sera per cui si fantastica di grandezza e di gloria.

³¹ Dino Buzzati: *un autoritratto. Dialoghi con Yves Panafeu*, 1971.

Queste cose vedendo, Marta si sporse perdutamente oltre la balaustra e si lasciò andare. Le parve di librarsi nell'aria, ma precipitava.³²

Mentre precipita, Marta scambia battute con coloro che abitano nel grattacielo, i quali, chiusi nella loro egoistica dimensione privata, sembrano abituati ad assistere a 'voli' di questo tipo. Il piano del reale, dunque, anche qui è 'sdoppiato', perché osservato da due punti di vista inconciliabili.

Questa chiave interpretativa è presente anche nel racconto *Gli alias in via Sesostri n. 5*. Qui, in una palazzina accuratamente descritta come elegante e sobria, vivono inquilini rispettabili per condizioni socio-economiche e per caratteristiche morali, i quali costituiscono una «piccola omogenea società»:

Costruita negli anni venti in uno stile sobrio che vagamente ricorda il barocchetto viennese, la casa di via Sesostri 5 è la rispettabilità fatta pietra. Prima di tutto il quartiere, oggi passato un po' di moda ma sempre di ottima reputazione. Poi l'aspetto esterno, la dignità severa dell'ingresso, la pronta e rispettosa sollecitudine del portiere e di sua moglie, l'ariosità della scala, l'estrema pulizia di tutto, le stesse targhe d'ottone alle porte dei vari appartamenti, targhe esprimenti, per i nomi e per i caratteri grafici, sicurezza economica e alto tenore di moralità. Ma soprattutto gli inquilini, uno migliore dell'altro, se si può dire così: professionisti reputati, mogli incensurabili anche quando giovani e belle, figli sani, affezionati ai genitori e dediti agli studi. Relativamente estraneo a questo mondo borghese, uno solo: il pittore Bruno Lampa, scapolo, che ha lo studio in un'ampia mansarda: però è nobile, dei Lampa di Campochiaro, di Modena. Innegabilmente il più illustre, di questa piccola omogenea società insediata nella casa, era il proprietario stesso, Tullio Larosi. Studioso di fama internazionale, operatore dalle mani d'oro, anche nella persona esprimeva un superiore livello umano e intellettuale.³³

Il condominio «è la rispettabilità fatta pietra»; una pietra fragile, però, pronta a sbriciolarsi nel momento in cui la morte del proprietario, Tullio Larosi, uno studioso di fama internazionale, rivela un inatteso «dietro»: egli è stato un medico complice dei nazisti. Le indagini sulla falsa identità del proprietario si allargano ai condòmini, rivelando alla fine una sconcertante verità: tutti i personaggi coinvolti, compreso il commissario, nascondono «gli alias».

Lo 'sdoppiamento' del reale non può che lasciare 'aperta' la vicenda, e quindi la *fabula*, risultando impossibile qualsiasi soluzione. Nella conclusione, infatti, dopo essersi rinfacciati la loro duplice identità, il commissario e l'inquilino interrogato si salutano con un: «E amici come prima».

La dialettica tra i due piani del reale, perfettamente espressa dalla relazione tra la facciata e il «dorso» del condominio, dunque, non può essere risolta, ma solo conosciuta. In altri casi il 'secondo piano' è rappresentato dal «sotto», come nell'opera *La custode dei condomini*, realizzata nel 1964:



³² D. BUZZATI, *Ragazza che precipita*, 1966. Questa vicenda è rappresentata da Buzzati in un dipinto del 1962.

³³ ID., *Gli alias in via Sesostri n. 5*, 1955.

Dietro alla surreale figura della custode, la ragazza con la bombetta, sono rappresentate in una visione simultanea e moltiplicata le stanze condominiali, all'interno delle quali gli inquilini dormono.

Rispetto a *I misteri dei condomini*, a cui può essere accostato per l'organizzazione compositiva, questo dipinto propone un capovolgimento di prospettiva: qui il 'secondo livello' emerge dal fondo ed occupa il 'primo piano'. La ragazza con la bombetta, infatti, rivela attraverso i suoi tratti surreali, non ultimi gli occhi 'doppi', che non appartiene al piano della realtà, ma a quello onirico: è protagonista del sogno di tutti quelli che dormono nel condominio. Buzzati stesso suggerisce nella didascalia questa interpretazione: la ragazza è Enrichetta, la figlia del custode, che rivolge il suo cenno ai coinquilini addormentati «invitandoli freudianamente all'amore».

Il «sotto» rivela, dunque, la sua connessione con il concetto di *unheimlich*, che si richiama nell'etimologia a *heim*, «casa», indicando quel sentimento di disagio suscitato da ciò che è familiare. La centralità della casa nella produzione di Buzzati e di tanti altri autori del '900 si spiega anche alla luce della diffusione delle teorie freudiane, che fanno di questo spazio familiare il luogo principale della minaccia, che giace dentro la casa, sotto la casa, sepolto dalla sua pesante architettura di abitudini e credenze. La casa è, del resto, ciò che regola la topica della psicoanalisi freudiana, dove Es, Io e Super-io formano i piani dell'anima come i piani di un condominio.³⁴

Questa è la chiave di lettura del racconto *Una goccia*:

Una goccia d'acqua sale i gradini della scala. La senti? Disteso in letto nel buio, ascolto il suo arcano cammino. Come fa? Saltella? Tic, tic, si ode ad intermittenza. Poi la goccia si ferma e magari per tutta la rimanente notte non si fa più viva. Tuttavia sale. Di gradino in gradino viene su, a differenza delle altre gocce che cascano perpendicolarmente, in ottemperanza alla legge di gravità, e alla fine fanno un piccolo schiocco, ben noto in tutto il mondo. Questa no: piano piano si innalza lungo la tromba delle scale lettera E dello sterminato casamento.³⁵

Il racconto è strutturato secondo l'asse spaziale su-giù, suggerito dalla presenza delle scale: quando la notte scende, si sente la goccia salire da sotto. Il movimento della goccia sovverte i principi dell'ordine naturale, generando inevitabilmente in chi ne ascolta il ticchettio la paura e, di conseguenza, la ricerca di un riparo nell'egoismo e nella solitudine:

Battono i cuori allorché il tenero passo sembra toccare la soglia. Meno male, non si è fermata. Eccola che si allontana, tic, tic, avviandosi al piano di sopra.

So di positivo che gli inquilini dell'ammezzato pensano di essere ormai al sicuro. La goccia - essi credono - è già passata davanti alla loro porta, né avrà più occasione di disturbarli; altri, ad esempio io che sto al sesto piano, hanno adesso motivi di inquietudine, non più loro.³⁶

Un racconto molto simile a questo è *All'idrogeno*,³⁷ dove la minaccia che di notte getta nel terrore un intero condominio è un'atomica che qualcuno sta trasportando nel palazzo. Anche qui l'asse spaziale è rigoroso e simbolico, prediligendo la traiettoria basso-alto per produrre un effetto perturbante. Questa volta, però, la minaccia non sale dal fondo, ma è introdotta dall'esterno.

Lo stesso può dirsi per *Toc toc*, in cui il fattore esterno scatenante la paura è riconducibile al mondo ancestrale: un lupo che bussa all'uscio:

³⁴ Il legame condominio-psiche è rappresentato nel recente romanzo *Tre Piani* di Eshkol Nevo (2017), dove le tre vicende narrate si svolgono ciascuna in un piano dello stesso condominio, che rappresenta le tre istanze freudiane – Es, Io, Super-io – della personalità.

³⁵ D. BUZZATI, *Una goccia*, 1949.

³⁶ Vd. nota 35.

³⁷ D. BUZZATI, *All'idrogeno*, 1958.

Sul più bello, quando meno ci pensavamo. E non ci fu rimedio.
 TOC TOC TOC. CHI SARÀ? IL VENTO? CHI SARÀ? UN LADRO? CHI SARÀ? UN
 TELEGRAMMA? CHI SARÀ? LA POLIZIA? UHI POVERA GENTE!³⁸

Lo sperimentalismo si esprime con soluzioni semplici nello stile e nel lessico, affidate all'uso accorto di maiuscole e minuscole, alle ripetizioni e alle onomatopee. Questo breve racconto-didascalia accompagna un dipinto, in cui possiamo vedere al di là della facciata le diverse reazioni al rumore perturbante causato da un lupo:



Le opere letterarie di Buzzati fin qui analizzate hanno mostrato che il *condominio* è lo spazio 'ideale' della narrazione breve, in cui i particolari prevalgono sul tutto e il finale risulta 'aperto'.

Il *condominio* è, però, presente anche in opere dal respiro più ampio, come il romanzo *Un amore*,³⁹ ambientato nel paesaggio metropolitano di Milano:

[le case sono] una attaccata all'altra, verticalmente grigie, rigide, sature di vite umane [...] sipari tremendi, uno sull'altro asserragliati.⁴⁰

Qui il protagonista, l'architetto Antonio Dorigo, «un borghese nel pieno della vita, intelligente, corrotto, ricco e fortunato», trascorre, come tutti gli altri cittadini della classe media, una vita scandita soltanto dagli impegni di lavoro:

[...] lavorava in pieno la città, a quell'ora, sopra, sotto e intorno a lui, nella medesima casa uomini come lui lavoravano, e nella casa di fronte lavoravano e nella casa vecchissima di via Foppa che si intravedeva in uno squarcio tra le case, e dietro ancora, nelle case invisibili e più in là, più in là, nella caligine, per chilometri e chilometri lavoravano.⁴¹

³⁸ D. BUZZATI, *Toc toc*, 1957.

³⁹ Nel 1967 Buzzati realizza un dipinto intitolato *Un amore*, ispirato a questo romanzo.

⁴⁰ D. BUZZATI, *Un amore*, 1963.

⁴¹ Vd. nota 40.

A questa Milano borghese dalle tinte plumbee si contrappone la Milano popolare, con «vecchissime case addossate le une alle altre, in un groviglio di muri, di balconi, di tetti, di comignoli». Qui vive Laide, la ballerina prostituta di cui si innamora Antonio:

[Laide è] il simbolo di un mondo plebeo, notturno, gaio, vizioso, scelleratamente intrepido e sicuro di sé che fermentava di insaziabile vita intorno alla noia e alla rispettabilità dei borghesi. Era l'ignoto, l'avventura, il fiore di un'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.⁴²

In questo romanzo, dunque, lo spazio *condominio* diviene simbolo della realtà metropolitana moderna, che sacrifica ogni cosa al mito del progresso economico e sociale.

L'idea che la dimensione cittadina sia alienante ritorna in *Viaggio agli inferni del secolo*, dove si racconta che a Milano, durante alcuni scavi, viene scoperta una porta che conduce agli «Inferni». Il protagonista, un giornalista che si chiama Buzzati, vorrebbe realizzare uno *scoop*, ma il progetto fallisce quando, superata la porta dell'Inferno, scopre che l'aldilà è un 'doppio' della sua città: «è tutto come qui da noi, e gli uomini sono di carne ed ossa, mica come quelli di Dante»:

Non c'era niente, a prima vista, di infernale e diabolico. Tutto anzi assomigliava alle nostre esperienze quotidiane, più ancora: non c'era nessuna differenza.

Il cielo era il cielo grigio e bituminoso, che conosciamo fin troppo bene, fatto di fumo e di caligini, e di là dal funesto strato si sarebbe detto non ci fosse il sole bensì una lampada smisurata, una squallida lampada come le nostre, un gigantesco tubo al neon, tanto le facce degli uomini risultavano livide e stanche.

Anche le case erano come le nostre, ne vedevo di vecchie e di modernissime, dai sette ai quindici piani in media, né belle né brutte, come le nostre molto abitate, con quasi tutte le finestre accese, dietro le quali si scorgevano uomini e donne seduti al lavoro.⁴³

Il *condominio* è spazio degno dell'Inferno, perché condanna chi lo abita all'alienazione, all'egoismo, all'esclusione da ogni rapporto di presenza o vicinanza altrui. Non è un caso, dunque, che proprio nel girone «Le solitudini» troviamo il più efficace ritratto dell'inquilino:

Riconobbi una quantità di persone, i compagni di lavoro coi quali viviamo gomito a gomito per decine d'anni e non sappiamo non sapremo mai cosa sono, i coinquilini che da decine d'anni dormono ogni notte di là del muro a una cinquantina di centimetri e ne udiamo perfino il respiro ma non sappiamo non sapremo mai cosa sono [...].

Adesso erano compressi nella folla gli uni contro gli altri, si fissavano con occhi atoni, nessuno si riconosceva. [...] nessuno era capace di uscire dalla casa di ferro in cui si trovava chiuso fin dalla nascita, dall'orgogliosa cretina scatola della vita.⁴⁴

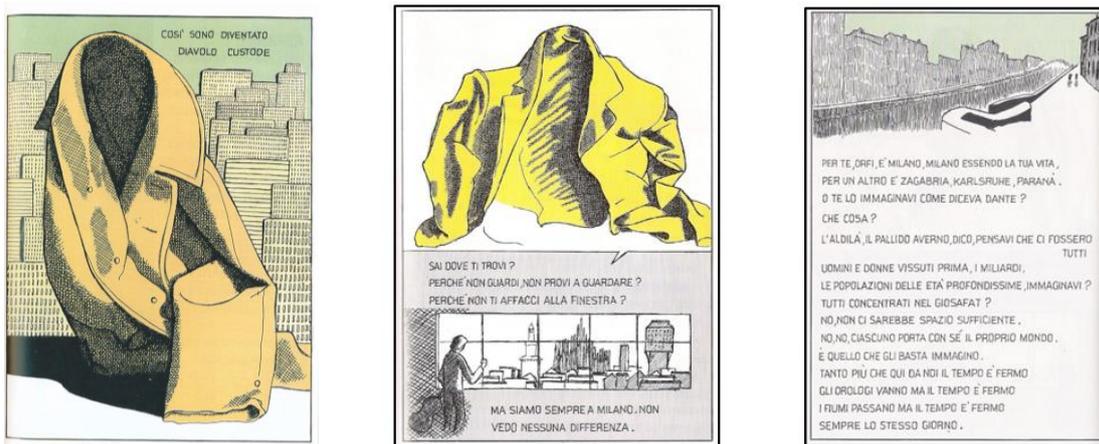
L'immagine di Milano come città infernale è riproposta in *Poema a fumetti*,⁴⁵ considerato da alcuni critici il prototipo del genere *graphic novel*. La vicenda, ambientata nella città lombarda, prende spunto dal mito di Orfeo e Euridice per la costruzione dei personaggi e per la *fabula*. Il protagonista, a cui è concessa la discesa agli Inferi per raggiungere la sua amata Eura, resta sconcertato nello scoprire l'aspetto dell'Inferno:

⁴² Vd. nota 40.

⁴³ D. BUZZATI, *Viaggio agli inferni del secolo*, 1966.

⁴⁴ ID., vd. nota 43.

⁴⁵ ID., *Poema a fumetti*, 1969.



L'aldilà non è un luogo 'altro', ma è un 'doppio' di Milano. La continuità e insieme la discontinuità tra la dimensione terrena e quella ultraterrena spingono l'autore a sperimentare un 'poema a fumetti', un genere nuovo, ibrido, che supera le forme tradizionali sia della narrativa che del fumetto, consegnando alla letteratura contemporanea un'innovazione foriera di grandi sviluppi:

Io l'ho intitolato *Poema a fumetti* perché questa parola «poema» faceva un vivo contrasto con la deprecata parola «fumetti» e mi sembrava un titolo abbastanza spiritoso. Ma in realtà non è che il mio sia proprio il fumetto classico, è un fumetto piuttosto irregolare, eterodosso: intanto perché in ogni pagina c'è un'immagine sola - tranne eccezioni - e l'uso dei fumetti che vengono fuori dalla bocca è ridotto al minimo.⁴⁶

Conclusioni

Nella propria produzione 'condominiale' i due autori analizzati, pur giungendo a esiti differenti, sono mossi dalla stessa consapevolezza: che il *condominio* non è solo un elemento spaziale caratterizzante la letteratura della modernità, ma è anche una visione del mondo che impone una coraggiosa sperimentazione formale. L'impianto architettonico delle nuove abitazioni, che modificano in maniera veloce e radicale il paesaggio urbano, non può non condizionare la narrativa, che diventa, infatti, 'scrittura spaziale', nel senso che esprime la portata dirompente dello spazio *condominio* nella scelta delle tematiche e nell'elaborazione di forme nuove.

Per quanto riguarda le tematiche, il *condominio* è lo spazio che meglio esprime la condizione infernale vissuta dall'individuo a causa della sua relazione conflittuale con il paesaggio antropizzato senza scrupoli ecologici e senza gusto estetico, della sua consapevolezza di trovarsi di fronte a una realtà incompiuta e inconoscibile, della sua condizione di paura, solitudine e marginalità che si manifesta nel rapporto con gli altri. All'interno di questo spazio le vicende si offrono come un inventario della realtà, dove l'io occupa una posizione marginale rispetto al tutto multiforme e insieme informe a cui appartiene.

L'*ars combinatoria* che governa l'architettura del *condominio* condiziona anche la costruzione testuale. Il tratto più evidente della struttura 'condominiale' è, infatti, la misura 'monadica' della narrazione, che si esprime nella forma per lo più breve, quella del racconto, o attraverso un romanzo 'episodico', centrifugo, in quanto caratterizzato dal predominio dei particolari sul disegno complessivo, con il finale 'aperto', perché intenzione dell'autore è indagare il mistero e l'imbroglione

⁴⁶ C. FARINA, *Intervista a D. Buzzati*, 1971, ora in <http://corradofarina.altervista.org/pagine/buzzati.htm>.

del reale più che risolverli. Altro dato significativo è il fatto che ogni testo intrattiene legami con tutti gli altri testi dell'autore, e quindi viene a costituire una potenzialità infinita di rielaborazioni.

Innovativa è anche l'organizzazione spaziale della narrazione, che segue direttrici rigorose e caricate di valenze simboliche, che ripercorrono l'impianto architettonico del condominio.

Lo stile, poi, è per lo più plasmato mimeticamente sul disegno narrativo, e il linguaggio è il frutto dello sforzo di utilizzare tutto il potenziale semantico e fonetico delle parole, superando le separazioni tradizionali dei registri linguistici o dei linguaggi specifici.

Gadda e Buzzati hanno il merito di essere stati tra i primi a comprendere e ad interpretare la portata innovativa del nuovo *topos* spaziale, che negli anni più recenti ha dato vita a un 'genere condominiale', diffuso tanto in letteratura quanto nel cinema.

BIBLIOGRAFIA:

- ALFANO G., *Paesaggi mappe tracciati. Cinque studi su letteratura e geografia*, Liguori editore, 2010.
- ANSELMINI G. M.-RUOZZI G. (a cura di), *Luoghi della letteratura italiana*, B. Mondadori, 2003.
- BALTHUS M., *Estetica e romanzo*, Einaudi, 1977.
- BAGNOLI V., *Lo spazio del testo. Paesaggio e conoscenza nella modernità letteraria*, Ed. Pendragon, 2003.
- BERTONE G., *Lo sguardo escluso. L'idea di paesaggio nella letteratura occidentale*, Interlinea, 2000.
- BERTONE M., «*Mirabilia Urbis Romae*». *Gadda e il culto di Roma*, EJGS, 2004.
- BERTONI F., *La verità sospetta. Gadda e l'invenzione della realtà*, Einaudi, 2001.
- BLUMENBERG H., *La leggibilità del mondo. Il libro come metafora della natura*, Il Mulino, 1981.
- BUZZATI D., *Opere scelte*, a cura di G. Carnazzi, Mondadori, "I Meridiani", 1998.
- BUZZATI D., *Poema a fumetti*, a c. di Viganò L., Mondadori, 2017.
- BUZZATI D., *Romanzi e racconti*, a cura di G. Gramigna, Mondadori, "I Meridiani", 1975.
- CALVINO I., *Lezioni americane*, Mondadori, 1988.
- CICALA R., *Inchiostri indelebili. Itinerari di carta tra bibliografie, archivi ed editoria*, Educatt, 2012.
- CITATI P., *La malattia dell'infinito. La Letteratura del Novecento*, Mondadori, 2008.
- GADDA C. E., *Opere*, 5 voll., a cura di Dante Isella, Garzanti, 2007-2009.
- IACOLI G., *La percezione narrativa dello spazio. Teorie e rappresentazioni contemporanee*, Carocci, 2008.
- MARAINI D., *E tu chi eri?*, Rizzoli, 1973.
- MORETTI F., *Atlante del romanzo europeo*, Einaudi, 1997.
- PALUMBO M., *La riscrittura di un imbroglio. Da Gadda a Germi e Ronconi*, Cahiers d'études romanes, 2012.
- PAPOTTI D.-TOMASI F., *La geografia del racconto*, P. I. E., 2014.
- PEREC G., *Specie di spazi*, Bollati Boringhieri, 1989.
- ROSCIONI G. C., *La disarmonia prestabilita. Studi su Gadda (1960)*, Einaudi, 1995.
- VIGANÒ L. (a cura di), *Album Buzzati*, Mondadori, 2006.
- VIGANÒ L. (a cura di), *Le storie dipinte di Dino Buzzati*, Mondadori, 2013.

SITOGRAFIA:

Associazione internazionale Dino Buzzati, su buzzati.it.

Sito ufficiale di Dino Buzzati, su dinobuzzati.it.

La bibliografia completa e molte altre informazioni su Carlo Emilio Gadda, su carloemiliogadda.it.

The Edinburgh Journal of Gadda Studies (EJGS), su gadda.ed.ac.uk.