

Ianua inferi o ianua coeli?

Ambivalenze e manipolazioni dell'archetipo dantesco
della «segreta porta» nei racconti di Dino Buzzati

SALVATORE FRANCESCO LATTARULO

Università "Aldo Moro" di Bari

salvatorefrancescolattarulo@gmail.com

RIASSUNTO:

Nei testi di Dino Buzzati l'elemento della "porta" consta di numerose ricorrenze, al punto da presentarsi come un vero e proprio espediente narrativo ampiamente sfruttato dall'autore. Questa componente architettonica, caratterizzata dal sistema di apertura/chiusura, allude simbolicamente, nelle opere dello scrittore bellunese, alla possibilità di accedere a un altrove separato dalla sfera del quotidiano, denso di un alone misterioso che genera nell'individuo talora angoscia talaltra speranza. Si tratta del collegamento con un aldilà dai tratti ambigui, poiché si manifesta sia come luogo infernale sia come spazio purgatoriale o paradisiaco. Sotto questo aspetto, Buzzati rielabora in forma originale il topos dantesco della famosa porta monumentale varcata dal pellegrino fiorentino all'inizio del suo viaggio ultraterreno nella *Commedia*, sovrapponendola a quella tangibile del regno intermedio della purificazione e a quella eterea dei cieli della bea-

titudine perpetua. Sulla scia del modello del grande poema allegorico medievale, la porta assume, nell'autore milanese di adozione, la funzione metaforica di marcare il confine sfuggente tra la vita e la morte, e dunque rappresenta una possibile chiave di ingresso alla problematica questione della verità che si nasconde oltre la realtà fenomenica. L'indagine si concentra prevalentemente sul genere letterario del racconto, il più vicino all'estro creativo di Buzzati e il più idoneo ad attivare questo tipico meccanismo retorico.

PAROLE CHIAVE: porta, confine, Dante, inferno, purgatorio, paradiso.

ABSTRACT:

In Dino Buzzati's writings, the element of the "door" is recurring, to the point of becoming a fully-fledged narrative device, extensively exploited by the author. This architectural component, characterized by its opening/closing mechanism, symbolically alludes, in the writer's works, to the possibility of accessing an elsewhere separated from the sphere of everyday life, filled with a mysterious aura that generates in the individual sometimes anguish, sometimes hope. It is a connection to an afterlife with ambiguous traits, manifesting itself both as a hellish place and as a purgatorial or paradisiacal space. In this respect, Buzzati reworks in an original form the Dantesque topos of the famous monumental door crossed by the Florentine pilgrim at the beginning of his otherworldly journey in the *Comedy*, superimposing it onto the tangible door of the intermediate realm of purification and the ethereal door of the heavens of perpetual bliss. Following the model of the great medieval allegorical poem, for the Milanese author by adoption, the door takes on the metaphorical function of marking the elusive boundary between life and death, and thus represents a possible key to understanding the problematic question of the truth that lies beyond phenomenal reality. The investigation focuses primarily on the literary genre of the short story, the closest to Buzzati's creative flair and the most suited to activating this typical rhetorical mechanism.

KEYWORDS: door, border, Dante, Hell, Purgatory, Paradise.

...né battesti mai alla porta del castello deserto...

D. Buzzati, *Inviti superflui*

...come una porta misteriosa
che inghiottiva a centinaia gli uomini;
e di là c'era il buio pesto.

D. Buzzati, *La corazzata Tod*

1. INTRODUZIONE

Dante personaggio attraversa nella *Commedia* due soglie estreme e opposte: la porta dell'inferno e quella del paradiso. Dopo il superamento materiale della *ianua inferi*,¹ declinazione cristiana della pagana *ianua*

¹ A beneficio del lettore si citano qui le memorabili quattro terzine che aprono il canto terzo della prima cantica: «“Per me si va ne la città dolente, / per me si va ne l'eterno dolore, / per me si va tra la perduta gente. // Giustizia mosse il mio alto fattore; / fecemi la divina podestate, / la somma sapienza e 'l primo amore. // Dinanzi a me non fuor cose create / se non etterne, e io eterno duro. / Lasciate ogni speranza, voi ch'intrate”. // Queste parole di colore oscuro / vid'io scritte al sommo d'una porta; / per ch'io: “Maestro, il senso lor m'è duro”». Come osserva Garavelli, la «solennità» di questi endecasillabi «ha il fine di indicare l'estrema importanza che la soglia, e il luogo che custodisce, rivestono per il viaggio del pellegrino Dante» (in Alighieri 1993a: 43). Una parte fondamentale, se non la stessa totalità, dell'itinerario oltremondano consisterà nel decifrare il mistero imperscrutabile enunciato al vertice del portale infero. L'immagine di quest'ultimo tornerà nelle parole pronunciate da Virgilio davanti alle mura della città di Dite, il cui passaggio è temporaneamente interdetto ai due viandanti dai diavoli prima che sopravvenga il soccorso del messo celeste: «Questa lor tracotanza non è nova; / ché già l'usaro a men segreta porta, / la qual senza serrame ancor si trova. // Sovr'essa vedestù la scritta morta: / e già di qua da lei discende l'erta, / passando per li cerchi senza scorta, // tal che per lui ne fia la terra aperta» (*If*VIII 124-130). Si consideri che l'espressione «segreta porta» di *If*VIII 125 è consentanea alla perifrasi «segrete cose» usata da Dante in *If* III 21 subito dopo aver varcato la soglia del regno maledetto.

Ditis di stampo virgiliano (*Eneide* VI 127), anche nella terza cantica il poeta oltrepassa, sia pure simbolicamente, come afferma Cacciaguida, l'incorporea *coeli ianua*,² che si rifà alla biblica *porta coeli* (*Genesi* 28,17).³ Nel poema trecentesco le due esperienze straordinarie restano se-

² «O sanguis meus, o superinfusa / gratia Dei, sicut tibi cui / bis unquam coeli ianua reclusa?» (*Pd* XV 28-30). È suggestivo che il pretto latinismo *sanguis meus* consuoni con l'analogia perifrasi «Sate sanguine divom» (*Eneide* VI 125) pronunciata all'indirizzo di Enea dalla sibilla prima che il figlio di Anchise scavalchi la soglia dell'Averno. L'interrogazione del trisavolo del pellegrino fiorentino ha il timbro di una domanda retorica: l'altro a cui è stata dischiusa due volte la porta paradisiaca è implicitamente San Paolo, rapito al terzo cielo (*raptus Pauli*), secondo quanto attesta lo stesso apostolo nella seconda *Lettera ai Corinzi* (12, 1-4). Questa porta simbolica citata da Cacciaguida è chiaramente in contrapposizione alla storica porta urbana di San Piero, che lo stesso antenato di Dante ricorderà più avanti come emblema del degrado civile e morale di Firenze. Tale porta era custodita dai Cerchi, la fazione cittadina cui il poeta, per bocca del suo consanguineo, destina parole amare per stigmatizzare la sua volubilità e rissosità politica: «Sovra la porta ch'al presente è carca / di nova fellonia di tanto peso / che tosto fia iattura della barca» (*Pd* XVI 94-96). È significativo che nei canti di Cacciaguida il sintomo del declino delle antiche famiglie del comune toscano passi attraverso una critica alle intestazioni delle sue porte. Così l'antenato del poeta deplora il fatto che Porta Peruzza (oggi sita in borgo dei greci) prendeva il suo nome da un casato di commercianti, i Della Pera o Peruzzi, andati in rovina: «Io dirò cosa incredibile e vera: / nel picciol cerchio s'entrava per porta / che si nomava da quei de la Pera» (*Pd* XVI 124-126). Sotto tale ottica Dante istituirebbe un'opposizione figurata tra le porte della *civitas Dei* e quelle della *civitas hominis*, di cui il suo natio municipio è il cronotopo negativo per eccellenza. Viceversa, vi sarebbero altre porte "terrene" cariche di significato salvifico, come la «Porta Sole» di Perugia (*Pd* XI 47), da cui è denominato l'odierno rione del capoluogo umbro benché la vecchia apertura non esista più; al di là che «Sole» si riferisca propriamente a un dato climatico (da questo punto la città «sente freddo e caldo», *Pd* XI 46), va da sé che per traslato allude alla nascita del poverello di Assisi quale luce dell'umanità («nacque al mondo un sole», *Pd* XI 50).

³ Questo il passo completo nella versione italiana ufficiale della CEI: «Ebbe timore e disse: "Quanto è terribile questo luogo! Questa è proprio la casa di Dio, questa è la porta del cielo». La citazione fa parte dell'episodio della visione di Giacobbe cui in sogno appare una scala, attraversata da angeli, che collega la terra al cielo e al cui sommo il Dio di Abramo e di Isacco gli si rivela per assegnare a lui e alla sua discendenza la terra promessa. L'epifania della *domus Dei*, che spalanca il suo ingresso al prescelto, è l'annuncio profetico di una missione da compiere, un'investitura dall'alto di cui lo stesso Dante, per parte sua, è fatto destinatario. La *porta coeli* di *Genesi* 28,17 corrisponde alla *porta*

parate nello spazio e nel tempo benché collegate tra loro da un vincolo di continuità e complementarità. Forte di questo illustre precedente, Dino Buzzati recupera l'archetipo classico del *limen* oltremondano marcando la vischiosa doppiatezza di quel che si cela dietro una qualunque porta di una qualunque città del nostro tempo: il regno della dannazione o il luogo della salvezza?⁴ Le categorie indiscusse e ordinate dell'etica medievale, che distingue nettamente bene e male, si sono evidentemente incrinare e confuse nel secolo breve della crisi delle certezze.

Nei testi dello scrittore bellunese dove più scopertamente agisce la “funzione Dante”⁵ la catabasi nell'abisso della colpa eterna rischia così di diventare un'ascesi redentiva e viceversa.⁶ L'ambigua sospensione tra le

Domini da cui entreranno i giusti (*Salmo* 117, 20). Forse anche per inesperienza, l'esule fiorentino è convinto che vedrà materialmente «la porta di San Pietro» (*Ifi* 134). Infatti, «l'immagine di una vera e propria p[orta] del Paradiso era comune nella fantasia e nella letteratura medievali e veniva suggerita soprattutto dalle parole di Cristo all'apostolo: “Io ti darò le chiavi del regno dei cieli” (Matt. 16, 19)» (Consoli 1970: 601). Tuttavia, non è da escludere che qui si tratti della porta del secondo regno (per cui si veda *infra*). Cfr. *ad locum* Sapegno: «i più oggi intendono la porta del Purgatorio guardata dall'angelo, che è “vicario di Pietro” (*Purg.*, IX, 127; XXI, 54); perché muovono dal presupposto che Dante voglia alludere soltanto ai due regni per cui lo guiderà Virgilio; ma il poeta può benissimo avere avuto in mente anzitutto la meta ultima del viaggio, e la porta può essere, più naturalmente, quella del Paradiso» (in Alighieri 2005: 16-17).

⁴ Tale ambivalenza è, del resto, sottesa alla natura bifronte di Giano, il «dio “apritore”, come dimostra anche il suo nome: Giano, da *ianua*, “porta” o *ianus*, “passaggio”» (Gasperoni Panella e Cittadini Fulvi 2008: 8); sul «simbolismo della “porta”» nella cultura pagana e le successive rielaborazioni in ambito cristiano cfr. in part. Gasperoni Panella e Cittadini Fulvi 2008: 33-76.

⁵ Sulla “funzione Dante” nel Novecento si vedano per un approccio complessivo Casadei 2010 e Pegorari 2012. Per il caso specifico di Buzzati cfr. almeno Ioli 1988; Ferrari 1997; Lazzarin 2003; Russo 2013; Zangrandi 2014; Fabbri 2016; Tambasco 2016; Ayyildiz 2017; Lisciani Petri 2020; Lattarulo 2023. All'interno dell'«ultima fase della carriera letteraria di Buzzati, Dante – e sia pure un Dante modernizzato – sembra divenire una presenza fissa» (Lazzarin 2008: 145).

⁶ «Tutti i temi tradizionali dell'escatologia biblica legati alle realtà ultime dell'uomo (i cosiddetti *novissima*, ovvero la morte, il giudizio, la retribuzione, l'inferno, il paradiso) sono in Buzzati una presenza ricorrente» (Badas 2018: 14-15).

due realtà soprannaturali è il riflesso di quella poetica dell'attesa e del mistero a Buzzati tanto congeniale.⁷ Anche per questa ragione la partita decisiva del viaggio extra-terreno si gioca in lui principalmente *in limine*, cioè proprio sulla bilicante linea di confine con il piano del trascendente.⁸ Al fine di valorizzare tale specifica tematica, si analizzerà nel corso di questo saggio un rappresentativo ventaglio di occorrenze del topos dantesco della «segreta porta» (*If* VIII 125) nel *corpus* buzzatiano, stringendo il campo, per ragioni di spazio, al genere del racconto, la forma narrativa prediletta dallo scrittore bellunese. Ne verrà fuori la messa in chiaro di uno stratificato e quasi ossessivo dispositivo narrativo (talvolta persino eponimo)⁹ che riattiva e ibrida un punto chiave del codice dantesco.¹⁰

2. UNA CATABASI METROPOLITANA: LA «FAMOSA PORTICINA» E LA «MEN SEGRETA PORTA»

Il testo più rappresentativo del riutilizzo di questo topos è senz'altro *Viaggio agli inferni del secolo*, inserito nell'antologia *Il colombre*. Si tratta di un racconto lungo, quasi un romanzo breve, scandito in otto capitoletti

⁷ Parimenti il paradiso può infine rivelarsi un purgatorio: *Il primo giorno in Paradiso* (ne *In quel preciso momento*).

⁸ È interessante che in un passo del *Convivio*, Dante utilizzi una similitudine secondo cui l'accoglienza festosa ricevuta dai suoi concittadini all'ingresso della porta civica è equiparabile a quella che lo attende da morto una volta varcata la soglia dell'*urbs aeterna*. Il poeta fa evidentemente riferimento alla sua personale condizione di esule cui toccherà in sorte di rientrare soltanto nella spirituale patria di origine comune a tutti gli uomini, l'aldilà: «E si come a colui che viene di lungo cammino, anzi ch'entri nella porta della sua cittade, li si fanno incontro li cittadini di quella, così a la nobile anima si fanno incontro, e deono fare, quelli cittadini de la eterna vita» (IV xxviii 5).

⁹ «La luce che [Buzzati] getta sul lato oscuro della realtà è un fascio sottile, come quello che proviene da una porta socchiusa appena, per un attimo soltanto» (Gaiba 2001: 348).

¹⁰ Registra il datato ma pur sempre utile Scartazzini alla voce *Porta* che essa è «adoperata nella *Div. Com.* (contando le varianti) 27 volte; 13 nell'*Inf.*, 8 nel *Purg.* e 6 nel *Par.*; ossia 19 volte nel sign[ificato] propr. [...] e 8 volte fig[urato] per Tutto ciò che dà adito [...]» (1899: 1544).

in cui l'autore si muove nelle vesti di inviato "specialissimo" per il suo giornale con l'incarico di esplorare una sotterranea città infernale che vive nelle viscere di Milano. La bizzarra scoperta è avvenuta durante i lavori di scavo di un tronco della metropolitana. Quando il direttore comunica al giornalista quale eccezionale servizio gli sta affidando mette subito in chiaro in cosa è consistito l'impensabile ritrovamento. Si tratta della «porta dell'inferno» (Buzzati 2016a: 253).¹¹ È notevole che soltanto que-

¹¹ Non sfuggirà che la funzionalità narrativa della "porta" è presente già prima che si avvii il discorso su quella infernale. Dopo il primo colloquio con il suo principale, il protagonista del racconto così si congeda: «Però nell'atto di richiudere la porta, voltandomi per un istante indietro, attraverso lo spiraglio dei battenti, intravidi ancora il direttore» (Buzzati 2016a: 251). Si noti, soprattutto, l'attenta descrizione dei particolari strutturali dell'uscio (gli stipiti) che vorrebbero come richiamare l'attenzione del lettore su un elemento che risulterà, in chiave figurata, topico nella trama. Inoltre, l'atto di girare le spalle per contemplare un pericolo da cui si è appena scampati (il misterioso compito che è in serbo per il giornalista) potrebbe rammemorare le terzine infernali in cui Dante, appena fuoriuscito dalla dolorosa selva, si guarda dietro per fissare lo sguardo sopra di essa: «E come quei che con lena affannata, / uscito fuor del pelago a la riva, / si volge a l'acqua perigliosa e guata, / così l'animo mio, ch'ancor fuggiva, / si volse a retro a rimirar lo passo / che non lasciò già mai persona viva» (*IfI* 22-27). Poco dopo il preliminare commiato del suo principale, questi si ripresenta al modo seguente: «Si aprì la porta del direttore il quale comparve sulla soglia e in silenzio ci guardò» (Buzzati 2016a: 251). Questo dettaglio narrativo ha l'aria sorniona di una *mise en abyme*: strizza proletticamente l'occhio a quel che accadrà a specchio di lì a poco, quando un'altra e ben più inquietante porta si spalancherà al cospetto del personaggio principale. Non a caso, al riaffacciarsi sull'uscio del suo capo il primo istinto del dipendente è quello di dileguarsi, presentendo per sé una minaccia imminente: «Affrettai il passo, discesi lo scalone» (2016a: 252). Sintomaticamente, l'azione del digradare lungo la rampa riconduce simbolicamente al tema della *descensus ad inferos*. Nella sua usuale rappresentazione il mondo dei dannati è un ipogeo. Non per niente Virgilio parla di «descensus Averno» (*Eneide* VI 126). Ma viene altresì in mente il noto vaticinio di Cacciaguida sull'esilio di Dante, che sulla sua pelle proverà «come è duro calle / lo scendere e 'l salir per l'altrui scale» (*Pd* XVII 59-60), e cioè, parafrasando un po' all'ingrosso, bussare alle porte dei potenti in terra straniera per chiedere ospitalità e protezione. Sul "salire" e "scendere" quali vettori distinti e complementari nella narrativa buzzatiana cfr. Caspar 1982: 123-125. Osserva Giannetto che in Buzzati si assiste alla «contrapposizione fra la positività del mondo *alto* della montagna e la negatività del mondo *basso* della pianura» (1996: 157). E si pensi al fatto che nel primo canto dell'*Inferno* Dante insiste sulla opposizione simbolica tra l'elevazione rassicurante del "colle" e

sto particolare architettonico basti di per sé ad abbracciare con la mente tutto quello che può nascondersi alle spalle di tale accesso. Vale a dire che nell'immaginario buzzatiano, che inserisce proprio siffatto dettaglio strutturale come prima nota del suo spartito infernale, la porta è il *medium* decisivo che stabilisce la relazione tra l'aldiquà e l'aldilà.¹² Insomma, non ci sarebbe inferno o altra sede extra-mondana se da una qualche parte non ci fosse un uscio che ne segnali la presenza, un segno tangibile insomma, che doni concretezza ed evidenza realistica all'orizzonte del fantastico. Se per il Pascoli di una poesia straordinariamente popolare come *L'assiuolo* quelle che immetterebbero all'oltretomba sono «(invisibili porte / che forse non si aprono più?...))» (dalla sezione *In campagna* di *Myricae* XI 21-22), per Buzzati esse si possono vedere e toccare fino al punto da essere presi dalla tentazione di aprirle.

Dinanzi allo sconcertante messaggio del suo capo, il giornalista non fa una grinza, ma chiede con aria distesa se sia possibile entrare. L'autore commenta così la sua inaspettata reazione: «Si narra che personaggi grossi e fortissimi, diversamente a ciò che massimamente avevano desiderato nella vita, quando si presentò tremarono, diventando macilenti, piccoli e meschini» (Buzzati 2016a: 253). Con buona probabilità il rinvio sottinteso è alla paura che si impadronisce di Dante¹³ alla vista delle «parole di colore oscuro» (*If* III 10) inscritte sulla sommità della porta infernale, con

la bassura sconcertante della “valle”.

¹² «A differenza dell'inferno dantesco, che presenta una collocazione puntuale e un ordinamento precisamente definito, l'oltretomba immaginato da Buzzati non sembra riconoscibile a livello topologico, dal momento che appare sprovvisto di connotati spaziali che potrebbero strutturarne in quanto luogo vero e proprio» (Mellarini 2006: 89). Fa eccezione, ovviamente la porta, che assume quasi una valenza metonimica per evocare l'intero scenario oltremondano.

¹³ La paura è il sentimento predominante di Dante a partire dal suo perdersi nella selva. Zangrandi 2014, che ha individuato nella «paura», declinata secondo diverse tipologie, uno dei temi portanti dell'opera buzzatiana (120-138), osserva in particolare che nei testi dello scrittore essa «diventa consapevolezza dell'abisso pronto ad aprirsi in qualsiasi momento sotto di noi, inghiottendo così i nostri assicuranti schemi» (Zangrandi 2014: 138). Per il *topos* della “paura” in Buzzati cfr. anche Giannetto 1996: 110-138.

cui sembra peraltro interferire la locuzione «parecchi punti oscuri» (2016a: 254) adoperata dal direttore a proposito dei numerosi interrogativi che la singolare questione suscita.¹⁴ Virgilio attribuisce lo stato d'animo del suo discepolo a «sospetto» e «viltà» (*If* 14-15) per rimarcare l'indecisione e il timore. Commenta Sermonetti che l'esitazione manifestata da Dante assume quasi i tratti di una malcelata rinuncia, glossata «con la formula mnemonica di “piccolo rifiuto”» (in Alighieri 1996: 35), per accostamento al «gran rifiuto» (*If* III 60) di cui è rea l'anima dell'anonimo pusillanime che il pellegrino fiorentino scorgerà di lì a poco. In buona sostanza, nel canto dove si descrive l'incontro con gli ignavi, Dante, per non correre il rischio di cadere nello stesso vizio, deve dimostrare a sé stesso e a chi lo accompagna di essere fatto di ben altra pasta. Anche Enea è in preda al dubbio dinanzi all'antro infernale, al punto che la Sibilla lo esorta a stare «pectore firmo» (*Eneide* VI 261); grazie all'invito della veggente, l'eroe troiano supera baldanzosamente la soglia dietro di lei: «Talia ecfata furens antro se immisit aperto; / ille ducem haud timidis vadentem passibus aequat» (*Eneide* VI 263), diversamente da Dante che è condotto all'interno da Virgilio mano nella mano.

Smarcandosi dai suoi illustri predecessori, Buzzati non si perde d'animo, non recede dall'incarico, ostentando semmai tranquillità e dissimulando che quanto gli è stato prospettato equivale a un evento imprevedibile. Meritevole d'attenzione è poi la perifrasi «ciò che avevano massimamente desiderato nella vita» (Buzzati 2016a: 253) usata dalla voce narrante.¹⁵

¹⁴ A questa memoria dantesca appartiene verisimilmente un passo del racconto *Il borghese stregato* (in *Paura alla Scala*): il personaggio principale, Giuseppe Gaspari, «dalla socchiusa porta coperta di oscuri segni [...] vide uscire uno stregone, incrostato di lebbra e di inferno» (2019: 45).

¹⁵ E si veda anche il seguente passo: «qualcosa stava presentandosi (lievitando) per me, forse contro di me, e non era semplicemente un lavoro nuovo, un incarico nuovo, un lontano viaggio, non era neppure un provvedimento o un castigo, era, lo presentivo, una decisione che poteva coinvolgere la mia vita» (Buzzati 2016a: 251). L'ovvio rimando del finale del periodo è all'incipit del poema dantesco dove la perifrasi «nostra vita» è oltretutto enfatizzata dalla posizione in clausola. Non escluderei, inoltre, che l'iterazione a stretto giro di «per me», «contro di me» sia una sorta di *variatio* o *oppositio in imitando*

Trasferendo il discorso dal piano generale all'ottica personale dell'autore ne viene che Buzzati è giunto finalmente all'appuntamento con ciò che ha smaniato per tutta l'esistenza: trovarsi faccia a faccia con la porta dell'inferno. La tematica dell'attesa in lui notoriamente connaturata, perno concettuale del suo capolavoro consacrato, *Il deserto dei Tartari*, sembra scoprire qui la sua più autentica matrice: poter varcare una volta per tutte il mistero di una vita altra dopo questa.¹⁶ Perché lasciarsi sfuggire la grande occasione, dunque, ora che questa si è presentata? Io "non Dante, non Enea sono", sembrerebbe dire in filigrana lo scrittore bellunese, affrancandosi *e contrario* dalle ansie che in una circostanza simile avevano evidenziato i due viandanti dell'oltre-mondo. All'opposto dell'autore della *Commedia*, che al suo maestro protesta di non essere né Enea né Paolo,¹⁷ denunciando così di non poter reggere in altezza il confronto con gli antesignani dell'esplorazione dell'eternità e dunque di vestire i panni della persona meno adatta allo scopo, Buzzati vuol dare a intendere di essere l'unico in grado di raccogliere la sfida. Come gli fa notare il direttore, egli è «uno specialista» di casi del genere (Buzzati 2016a: 253).¹⁸ L'af-

della celeberrima triplice anafora «per me» del menzionato attacco del terzo dell'*Inferno*.

¹⁶ Nel *Deserto* sono peraltro numerose le occorrenze della porta come vettore narrativo. Mi limito a riferirne una delle tante esemplari nel romanzo — genere, come anticipato, che esula dai margini di questa trattazione —, collocata verso la fine del capitolo settimo: «Forse perché in qualche parte delle scale era stata aperta una porta, adesso si udivano, filtrate dai muri, lontane voci umane di indeterminabile origine; ogni tanto cessavano lasciando un vuoto, poco dopo raffioravano ancora, andavano e venivano, come lento respiro della Fortezza» (Buzzati 1998: 56). Viene in mente la ridda sonora che investe le orecchie di Dante dopo il superamento della porta infernale: «Diverse lingue, orribili favelle, / parole di dolore, accenti d'ira, / voci alte e fioche, e suon di man con elle // facevano un tumulto, il qual s'aggira / sempre in quell'aura senza tempo tinta, / come la rena quando turbo spira» (*If* III 25-30). Sulla poetica liminale nel *Deserto* cfr. Crotti 2002. Per l'immagine traslata della *descensus Averno* nel *Deserto* cfr. inoltre Biondi 1992: 45-46.

¹⁷ «Ma io perché venirmi? o chi 'l concede? / Io non Enëa, io non Paulo sono; / me degno a ciò né io né altri 'l crede» (*If* II 31-33).

¹⁸ Nonostante tutto, una certa esitazione, pallida eco delle perplessità contestate a Virgilio dal sommo poeta, risuona nella domanda sospesa «E io dovrei?..» (Buzzati 2016a:

fermazione è di certo pertinente con il *curriculum* letterario del narratore veneto che per vocazione usa calare il fenomenale nelle pieghe più trite del quotidiano.¹⁹ Ma dietro il riferimento autobiografico direi che si possa cogliere un significato di più largo respiro. L'uomo contemporaneo, sprofondato in un'età secolarizzata, ha per paradosso più familiarità con gli accessi infernali di quanto non ne abbia l'uomo medievale, incardinato in un cosmo teocentrico.²⁰ È, per questo, in fondo, che “andare all'inferno” oggi come oggi non fa quasi nemmeno notizia o, al massimo, il fatto è destinato a perdersi nel tritacarne dell'informazione tanto da lasciare inizialmente freddo e composto il reporter Buzzati.²¹

Vero è che il direttore non può esimersi dal rappresentare la cosa come uno *scoop* sensazionale – «Comunque lei ammetterà che giornalisticamente sarebbe un colpo formidabile» (Buzzati 2016a: 254) – sollevando questa volta le resistenze del suo dipendente che mette l'accento sulla necessità di procurarsi prove documentate per risultare credibili. Qui Buzzati fa leva sulla questione della attendibilità della notizia che deontologia professionale vuole sia attentamente verificata prima di essere pubblicata.²² Egli, cioè, non si mostra scettico sul piano individuale ma fa semplicemente appello al rispetto delle regole della comunicazione e al patto di lealtà con i lettori. In simili remore incorre più volte Dante, che apostrofa il destinatario nel tentativo preventivo di accattivarsene la fiducia al principio di un resoconto particolarmente stupefacente. Si prenda giusto una terzina come «Se tu se' or, lettore, a creder lento / ciò ch'io dirò,

253) con cui il giornalista cerca appena di schermirsi dalla mansione che gli sta per essere assegnata dal suo superiore.

¹⁹ Come osserva Orlando, «la mescolanza tra soprannaturale e quotidianità» è tipica del fantastico post-ottocentesco: «Il nuovo statuto novecentesco non solo mantiene la conquista del quotidiano ma ne estende la portata» (2017: 118).

²⁰ Sull'ottica demitizzante di *Viaggio agli inferni* cfr. Fekete 2002.

²¹ Di qui la funzione straniante del dantismo buzzatiano: «Dante è la spia della difformità e deformità di interno ed esterno [...]. Dante è il modo scelto da Buzzati per distogliere la cronaca dalla sua piattezza e impersonalità [...]» (Ioli 1988: 41).

²² Sul mestiere di giornalista praticato dallo scrittore cfr. in particolare Buzzati 2006a.

non sarà meraviglia / ché io che 'l vidi, a pena il mi consento», che precede la descrizione delle rapide trasformazioni dei ladri nella settima bolgia (*If* XXV 46-48). Gli scrupoli palesati da Buzzati all'annuncio che nella Milano *underground* si trova una porta che conduce all'inferno sono perlopiù riconducibili alle logiche e alle strategie dell'universo mediatico che impone a chi è del mestiere di adempiere a norme etiche di comportamento. Per il resto, che il "doloroso regno" si apra a pochi passi da casa nostra, Buzzati l'ha sempre saputo in cuor suo. «I tipi come te – gli farà a un certo punto una diavolessa – l'inferno se lo portano dentro sin da bambini...» (Buzzati 2016a: 266).²³ E, a conti fatti, lo sanno anche i suoi lettori. Persino l'uso al plurale nel titolo del lemma 'inferno' sta a indicare che nel nostro tempo non c'è più un solo inferno come all'epoca di Dante, ma una vasta e sconfinata molteplicità che ne rende inutile l'identificazione con un posto preciso all'insegna di una pervasiva ubiquità del male. Non c'è neanche bisogno di inscenarne la collocazione in una zona ai margini del consesso umano come l'insospitale selva, dal momento che se ne trovano tracce infinite pochi metri al di sotto delle vie che percorriamo abitualmente tutti i giorni.²⁴ Per osmosi, se si moltiplicano gli inferni,²⁵ aumentano anche le porte. Negli infernali sotterranei contemporanei se ne possono infatti trovare più d'una: «Pare anzi che ce ne siano parecchie di queste porticine, parecchie in ogni città, solo che nessuno le conosce... o nessuno ne parla...» (Buzzati 2016a: 254).²⁶

²³ «Ché naturalmente da bambino ci credevo. C'erano i soliti terrori per l'Inferno, e cose del genere... E queste cose rimangono dentro per sempre» (Panafieu 1973: 22).

²⁴ In Buzzati è ricorrente un'«idea, che consiste nel rappresentare l'Inferno nella vita stessa che stiamo facendo tutti quanti» (Panafieu 1973: 44).

²⁵ E si veda il serrato botta e risposta tra il giornalista e il direttore: «L'inferno?» «L'inferno»; «Gli inferni?» «Gli inferni» (Buzzati 2016a: 253).

²⁶ Qui Buzzati può aver ibridato «l'intrata» alla città di Dite dove Dante scorge «più di mille in su le porte / da ciel piovuti» (*If* VIII 81-83). E «sette» sono le «porte» — «la cui interpretazione allegorica è discussa» (Consoli 1970: 602) — che si aprono nella cinta muraria del maniero che ospita gli spiriti magni del limbo (*If* IV 110).

Il cronista, come Dante che incalza Virgilio con le sue interrogazioni continue, pone un sacco di domande al suo direttore. Queste richieste non sono però il frutto delle perplessità che attanagliano la mente ancora ingenua dell'esule fiorentino, bensì il prodotto dell'opportunità di assumere più informazioni possibili propria di un provetto addetto alla carta stampata. Tra i dati acquisiti in via preliminare ce n'è tuttavia uno che mette in apprensione il redattore: prima di lui un «altro è entrato a curiosare» e «non ha fatto più ritorno» (Buzzati 2016a: 253). Risuona qui il celeberrimo endecasillabo finale dell'epigrafe infernale: «Lasciate ogni speranza, voi ch'intrate» (*If* III 9). Come si sa, Dante ha presente l'ammonimento della sacerdotessa cumana a Enea che scendere all'Averno è facile, risalirne è difficile: «noctes atque dies patet atri ianua Ditis; / sed revocare gradum superasque evadere ad auras, / hoc opus, hic labor est» (*Eneide* VI 127-129).²⁷ Solo a pochi eletti di stirpe divina è toccato il privilegio di non fare un viaggio di sola andata nel regno delle ombre (*Eneide* VI 129-131). Cionondimeno, Buzzati avverte il rischio di poter fare la stessa fine del malcapitato predecessore che è scomparso nel nulla. Sicché adesso la disinvoltura iniziale con cui ha accolto la novità cede il posto a un moto d'angoscia che lo riavvicina al Dante confuso e incerto dinanzi alla rivelazione dell'«altro viaggio» (*If* I 91) cui deve prepararsi: «Annaspavo. Mi rendevo conto che la famosa porta stava aprendosi. Non potevo decentemente rifiutare, sarebbe stata una diserzione ignobile. Ma mi faceva paura» (Buzzati 2016a: 254).²⁸

²⁷ Facendo sua una interpretazione di Eduard Norden, Paratore commenta *ad locum*: «la persuasione del fatto che la porta dell'Averno è aperta a tutti corrisponde alla concezione popolare del destino di morte che incombe su tutti gli uomini, mentre Enea, che è un mortale, che intraprende il viaggio da vivo e intende tornare sulla terra, deve sottostare per forza a particolari condizioni» (1979: 228-229). È notevole che nel terzo capitolo del racconto novecentesco una diavolessa così ammonirà il nuovo inquilino del posto: «Chi entra da noi deve subire tutte le conseguenze fino in fondo, sarebbe troppo comodo altrimenti...» (Buzzati 2016a: 264).

²⁸ Ammettendo la propria "paura", Buzzati segue le orme del suo illustre predecessore («che nel pensier rinnova la paura!», *If* I 6). Soltanto quando uno si illude di esserci scampato, l'inferno non spaventa più: «Niente ci fa più paura, non c'è più neanche la

Tocca al direttore minimizzare e ricondurre il discorso infernale entro le paratie dell'ordinario: «Chissà... potrebbe essersi smarrito... potrebbe non aver trovato più il passaggio per rientrare... potrebbe anche averci trovato gusto...» (2016a: 254). Il participio «smarrito» ammicca all'incipit del poema dantesco ove il protagonista narra il suo ritrovarsi a metà della vita in una buia foresta «ché la diritta via era smarrita» (*If* I 3). L'attacco riprende *Isaia XXXVIII* 10: «Ego dixi: in dimidio dierum meorum vadam ad portas Inferi». Buzzati ha circa sessant'anni quando si accinge a fare idealmente la stessa esperienza, cioè circa il doppio degli anni del poeta toscano. Ma è appena il caso di ricordare che nell'evo contemporaneo la maturità anagrafica giunge più tardi rispetto all'epoca antica e medievale. Sulla scia del versetto del profeta biblico lo scrittore bellunese stabilisce un rapporto a tu per tu con l'apertura dell'inferno, saltando, come si accennava, il preambolo dantesco del disorientamento silvestre poiché la voragine del peccato eterno si spalanca nel ventre stesso del caos metropolitano. «L'inferno a Milano? La porta dell'Ade nella capitale del miracolo economico?» (2016a: 256) è precisamente la stupita replica del cronista all'inaudita nuova. E se Dante supera la frontiera tra il mondo dei vivi e dei morti con l'aiuto decisivo di Virgilio che nell'istante cruciale, come si è già accennato, lo prende con «la sua mano» e lo spinge «dentro a le segrete cose» (*If* III 16 e 21), Buzzati deve industriarsi a intraprendere il «lontano viaggio» (2016a: 251) senz'altro ausilio che la sua ostinata determinazione ad assecondare la stretta della «mano pelosa del destino» (2016a: 252): e vien in mente il «pelo» di Lucifero a cui il poeta toscano e la sua scorta si aggrappano come a una «scala» nell'ultimo canto per fuoriuscire alla luce (*If* XXXIV 119). «Niente Virgilio?» (Buzzati 2016a: 254), chiede infatti il giornalista al suo datore di lavoro prima di ricevere da lui un secco diniego nel merito.

È sintomatico che in casa dell'operaio Furio Torriani, cui si deve il rinvenimento del fantomatico uscio infernale, l'autore squaderni davanti a noi una pagina del divino poema:

paura dell'inferno» (da *Nuovi strani amici*, in Buzzati 2019: 86).

In quel momento, girando gli sguardi, notai su di un tavolino, una vecchia edizione della *Divina Commedia* illustrata dal Doré. Era aperta là dove si vedono da lontano Dante e Virgilio i quali, tra roccioni sinistri si avviano alla bocca nera dell'abisso.

Fu come un rintocco, come un uncino. Alle mie spalle la gradevole voce del Torriani che mi accompagnava alla porta [...] (Buzzati, 2016a: 256).²⁹

L'occhio di Buzzati cade proprio sul disegno che ritrae l'attimo fatale dell'*ingressus ad inferos* immortalato in effigie dal celebre pittore e incisore francese, segno del rilievo che nell'opera dello scrittore bellunese assume il nesso tra linguaggio figurativo e linguaggio verbale. In questo caso, oltretutto, il salto da poema "visionario" a poema "visivo" è, se si vuole, assai breve.³⁰ Spicca poi nel contesto la similitudine dell'«uncino» che richiama alla memoria «li uncin» (*If XXI 57*) con cui i diavoli della quinta bolgia arpionano i barattieri per rituffarli nella pozza di pece bollente; il nome stesso di questi custodi infernali, Malebranche, allude verisimilmente ai rampini di cui sono muniti per artigliare i dannati. Anche Virgilio e Dante stanno lì lì per essere afferrati dai demoniaci ganci che diventano verso di loro innocui solo grazie all'arringa del poeta mantovano. È quindi uno dei passi *clou* della prima cantica che si starà stampato

²⁹ Si noterà che in questo caso il Torriani è assimilabile a un anti-Virgilio, cioè al facsimile di uno psicopompo che però non precede, come nell'originale, il suo discepolo («Allor si mosse, e io li tenni retro», *If I 136*), bensì lo segue.

³⁰ Il lemma «abisso» è un prezioso dantismo infernale (cfr., per es., la «valle d'abisso dolorosa» di *If IV 8*). Ma quel che più conta è che la pagina visibile allo stupito osservatore della copia del poema, arricchito dalle stampe del pittore ottocentesco Gustave Doré, coincida appunto, nemmeno a farlo apposta, con la tavola effigiante l'adito infernale. È in fondo qui, su questo fatidico varco, al discrimine tra la vita e la morte, che tutto davvero comincia. «Questa porta – fa notare inoltre Chiavacci Leonardi – segna anche un confine nella struttura, nel linguaggio, nei modi stessi di questa poesia infernale, che va costituendosi e creandosi via via che procede» (in Alighieri 1991: 75). Per il disegno dell'artista francese, fedelmente descritto da Buzzati, si rinvia alla riproduzione contenuta nel commento di Mattalia 1960: 58. Sui «famosi disegni di Doré» si veda anche la storiella *Il primo girone in Paradiso* (Buzzati 2006: 39).

nella mente di Buzzati, il quale sembra metaforicamente rivivere lo stesso incubo: quello di essere mentalmente catturato dai ramponi degli angeli ribelli per inabissarsi nelle cavità infuocate della terra.

Rispetto al capitale modello dantesco, la riscrittura buzzatiana attua giocoforza una riduzione di scala, che spoglia l'originale della sua aura di gravità e maestosità. Di qui l'uso di un registro ironico e feriale che abbassa e degrada volutamente il prototipo illustre. L'emblema iconico della porta sottostà al medesimo proposito di mettere su carta un inferno *in minore*. Quanto il portale infernale che irrompe *ex abrupto* allo schiudersi del terzo canto come protagonista che parla al visitatore attraverso un'austera iscrizione appare monumentale, tanto il passaggio segreto della ferrovia sotterranea milanese è sobrio e angusto. Torriani ha identificato «una piccola porta che immetteva all'Inferno» (Buzzati 2016a: 255),³¹ tutto qua. «Questa famosa porticina» (2016a: 258) è ancora il commento del giornalista, che adopera icasticamente un ossimoro per associarne l'alone leggendario alla modestia delle proporzioni, correggendo per difetto un'espressione precedentemente adoperata, come s'è visto, dalla voce narrante con toni ben più squillanti («la famosa porta», 2016a: 254). Si tratta di una *diminutio* “desacralizzante” esperita anche nell'«attraversamento della soglia della morte» (Scarsella 2023: 17) in *Poema a fùmetti*, un *retelling* contemporaneo in parole e disegni della catabasi di Orfeo (Orfi) all'Ade per riottenere l'amata Euridice (Eura):

IN FONDO ALLA SCALA	ERA UNA PORTA DI NIENTE
UNA PORTA. E ANCORA LEI	EPPURE DI LÀ C'ERA LEI
QUELLA PRIMA CHE GUARDA	E SI STENDEVA LA TERRA
DALLO SPIRAGLIO DELLA PORTA.	MISTERIOSA DEI MORTI.

(Buzzati 2017: 65).³²

³¹ Secondo il *Talmud* «l'inferno ha tre porte, una nel deserto, una nel mare e una a Gerusalemme. [...] Non è un caso che Dante immagini l'ingresso degli inferi presso la città santa» (Lelli 2011: 134).

³² E poco prima: «(ORFI) DISPERATO / ALLA SERA / PENSAVA / ALLA / MISTERIOSA / PORTICINA / DA DOVE / AVEVA / VISTO / SPARIRE / EURA» (Buz-

In *Viaggio agli inferni del secolo* spicca, peraltro, la supposizione che l'entrata «sarà stata murata» (Buzzati 2016a: 258), evenienza che rovescerebbe l'archetipo dantesco del varco spalancato. Difronte a questa *impasse*, Torriani suggerisce un'alternativa che non fa che svilire il prototipo dantesco: «In basso è stato sistemato uno sportello metallico, a carponi ci si può passare» (2016a: 258); e a seguire: non è che uno «sportellino», «un banalissimo dotto di controllo per le cloache» (2016a: 259). La feritoia, «uno sportello di ferro al filo del pavimento», ha tutta l'aria di essere un tombino della fognatura. Buzzati lo descrive minuziosamente così: «Era rotondo con cerniera in alto e tre forchette sporgenti in cui si innestavano tre bulloni snodati, come negli oblò delle navi» (2016a: 259). Tutto cospira allora a declassare per l'appunto la solennità e l'imponenza dell'*exemplum* dantesco che è stato voluto ed edificato dalla divina trinità dal principio dei tempi per l'eternità. Nulla di più meschinamente effimera e costruita da servili mani umane è invece la botola misteriosa che immagina Buzzati. Non si può escludere che lo scrittore sovrapponga, scambiandole di posto e di segno, la larghezza dell'adito infernale con la strettezza di quello paradisiaco, secondo quanto si legge nel *Vangelo secondo Matteo* VII 13-14, credibile fonte dantesca: «intrate per angustam portam quia lata porta et spatiosa via quae ducit ad perditionem et multi sunt qui intrant per eam. Quam angusta porta et arcta via quae ducit ad vitam et pauci sunt qui inveniunt eam».

Le misure delle due porte sono inversamente proporzionali al grado di difficoltà che comporta l'imbocco che conduce alla dannazione o alla salvezza. Aver mutato questo canonico ordine di grandezza è quasi una riprova che Buzzati mescolerebbe, proprio a partire dal motivo centrale della *ianua mystica*, i due opposti destini ultraterreni dell'umanità che nella relativistica e permeabile visuale attuale si confondono rispetto alle rigide e distinte gerarchie del passato. Tant'è che una volta dentro, il gior-

zati 2017, 46). Studiando quest'opera visiva dello scrittore bellunese, Coglitore si è soffermata, «sulla differenza/somiglianza tra i due spazi, il quotidiano urbano e gli Inferi, e in particolare sulla presenza di alcune soglie, elementi di passaggio tra i due mondi» (2018: 4).

nalista, accorgendosi che non c'è né fetore di zolfo né guizzare di fiamme, sospetta per un po' di stare al purgatorio. L'abbassamento retorico del tono complessivo della narrazione rispetto all'ingombrante ipo-testo dantesco è plasticamente reso dal gesto del chinarsi fino a rasentare come una serpe il suolo per passare dall'altra parte, donde proviene un vociare sgangherato e minaccioso, avvisaglie sonore del paesaggio infero: «Infilai la testa nel pertugio, avanzai strisciando. Il lontano coro divenne un rombo. Laggiù in fondo una punta di luce» (2016a: 260). Tutti ricordano che Dante deve infilarsi per lungo nella «natural burella» (*If* XXXIV 98), un cunicolo disagiata e poco illuminato, per riemergere definitivamente in superficie dopo essersi rialzato: così insieme a Virgilio, segue il corso di un piccolo rivo che sbocca in «un pertugio tondo» (*If* XXXIV 138), donde sguscia fuori dalla voragine maledetta.³³ Ancora una volta Buzzati sembra mescolare i piani e gli snodi narrativi del testo madre: nel suo rifacimento la fase dell'entrata all'inferno coincide per certi versi con quella dell'uscita. *Autrement dit*, l'autore veneto scambia l'inizio dell'inferno, che nel suo racconto è luminoso, con quella che nella prima cantica del poema medievale è la sua fine («e quindi uscimmo a riveder le stelle», *If* XXXIV 139).

3. DANTE QUOTIDIANO E LE ALTRE INFINITE PORTE OLTREMONDANE DI BUZZATI NOVELLIERE

In *Viaggio agli inferni del secolo*, lo «sportello metallico» è l'unica via di comunicazione con l'oltre-mondo giacché il resto della porta è «stata murata» per la lunghezza di «tre quarti» (Buzzati 2016a: 258). C'è un altro racconto di Buzzati ispirato a una circostanza simile: *La questione della porta murata*, tratto dalla raccolta *In quel preciso momento*. Il testo così attacca: «Ogni tanto si torna a discutere – pare impossibile – della cosiddetta Porta Murata» (Buzzati 2020: 89). Stavolta l'ambientazione è ex-

³³ «La sua vita nuova comincia da quel punto», dalla «soglia che lo separa dall'Inferno» (Ioli 2012: 20).

traurbana. In Val del coro, nel Canton Ticino, a pochi chilometri dal centro abitato, tra sperduti dirupi, un secolo addietro si cercò di «aprire un varco» con delle cariche esplosive, ma la resistenza delle pareti rocciose, «insieme col fermento superstizioso del popolino che la giudicava presoché una profanazione, dissuasero dall’insistere» (2020: 90). La collocazione in una sperduta boscaglia esige un confronto con la «selva selvaggia e aspra e forte» (*Ifi 5*).³⁴ Ora questo varco è occluso da un muro geometricamente ordinato al punto che non si comprende «se sia opera della natura o dell’uomo» e, a dire il vero, non è neanche certo «se sia murata o meno» (2020: 90). In tempi più recenti, i residenti della zona hanno ricominciato a discutere timidamente intorno a questo enigma, «soffermandosi piuttosto a indagare se al di là ci sia qualche cosa oppure niente» (2020: 91). Tuttavia, una cappa di generale omertà è calata intorno allo scomodo dibattito. Non solo i più non vogliono sentirne parlare, ma c’è anche chi lamenta che «questa è una volgare allegoria, qui si accenna nientemeno che all’oltretomba col pretesto della Porta Murata!» (2020: 92).³⁵ E nelle more questa «se ne sta immobile e taciturna, chiudendo più

³⁴ L’accostamento con l’habitat “silvestre” che domina l’avvio del grande poema è particolarmente evidente in questa sequenza descrittiva: «L’aspetto alquanto rupestre del sito, la relativa solitudine, sebbene di là si scorga benissimo la sottostante città, la fitta vegetazione *selvatica*, formano uno scenario abbastanza bello» (Buzzati 2020: 90; corsivo aggiunto). Vale la pena sottolineare che i dirupi fanno il paio con i «roccioni sinistri» che orlano l’ingresso al mondo dei morti di cui si narra, come s’è visto, in *Viaggio agli inferni del secolo* (Buzzati 2016a: 256). E si veda inoltre questa accuratissima esposizione relativa all’antro roccioso: «Ma soprattutto gli sguardi indugiano sopra una specie di rientranza, nel centro e alla base della parete; immaginate l’entrata notevolmente regolare di una grotta che sia stata poi chiusa da un muro» (Buzzati 2020: 90). Quello della *Questione della porta murata* appare a tutti gli effetti come un *locus horridus*, tuttavia percepito quasi come *amoenus* («abbastanza bello») dallo scrittore novecentesco sulla scia della protocollare contrapposizione tra campagna e città. Per giunta l’iniziale ambientazione temporale della storia coincide con un’ora tarda («verso sera», 2020: 89) che ricorda l’atmosfera “oscura” in cui si acclimata il cominciamento dell’esperienza dantesca.

³⁵ Del resto, anche la *porta inferi* in cui si imbatte Dante personaggio era «nota alla fantasia popolare» (Chiavacci Leonardi in Alighieri 1991: 77).

che mai il suo segreto» (2020: 92).³⁶ Si capisce, per di più, che «allegoria» è formula che mutua una consolidata categoria esegetica medievale e, nella fattispecie, dantesca. Capovolta è invece la trovata dantesca della *ianua loquens* poiché quella di Buzzati è afona, sigillata nel mutismo.

Nella vattelapesca città di Anagoor, toponimo fittizio che dà il titolo a una *short story* contenuta nella medesima antologia, la gente vive serrata tra cinta di mura che nessuno avrebbe mai violato. Davanti all'io narrante che si avventura nel deserto assolato si stagliano in lontananza «le mura della città per chilometri e chilometri [...], alte dai venti ai trenta metri, di colore giallastro, ininterrotte, qua e là sovrastate da torrette» (Buzzati 2020: 200).³⁷ Si tengano a mente le «mura» ferrigne della «città c'ha nome Dite», con «le sue meschite» (*If* VIII 68, 70 e 78) sveltanti nell'aria, vietate tanto all'avanzata di Dante che di Virgilio, che deve ricorrere alla provvidenziale intercessione di un messo celeste. Il dialogo tra Buzzati e l'accompagnatore indigeno Magalon (un altro redivivo e strampalato poeta mantovano) verte sulle porte della città nei cui pressi stanno attendati gruppi di carovanieri nella speranza di entrare. «Ah, ci sono delle porte?», domanda stupito il protagonista alla sua guida. «Ce ne sono moltissime – dice Magalon di rimando –, di grandi e di piccole, forse più di cento, ma è tanto vasto il perimetro della città che tra l'una e l'altra corre una notevole distanza» (Buzzati 2020: 200). Si osservi che la barca di Flegiàs nell'ottavo canto dell'*Inferno* deve «prima far grande aggirata» (v. 79) per depositare a riva Dante e Virgilio davanti all'«in-trata» (v. 81) della cittadella infuocata. Le porte di Anagoor sono inaccessibili come quelle di Dite, perché «non vengono aperte quasi mai», benché si vociferi «che alcune si apriranno»: sta «appunto qui il grande segreto della città di Anagoor» (Buzzati 2020: 200). L'attenzione del protagonista è attratta in particolare da una porta «che sembrava di ferro

³⁶ Ancora una volta «segreto» potrebbe fare cenno alle già note «segrete cose» (*If* III 21).

³⁷ Di per sé il «deserto» è una proiezione infernale (cfr. il «gran diserto» di *If* I 64). Nota Giannetto che lo scenario desertico del racconto buzzatiano *Il re a Horm el-Hagar* ha chiare risonanze dantesche (1996: 206).

massiccio» (2020: 201) difronte a cui si accalcano in molti illudendosi di entrare. Qui il parallelo con *If VIII 78* è piuttosto stringente: «le mura mi parean che ferro fosse». Anche gli unici cenni di vita che provengono dall'interno di Anagoor stimolano a un analogo confronto: «Certe sere, in condizioni favorevoli di luce, si possono scorrere i fumi della città che salgono dritti al cielo come tanti incensieri. Segni che uomini vivono là dentro e accendon fuochi» (Buzzati 2020: 201). Parimenti la vista di Dante e Virgilio è attratta da «fiammette» (*If VIII 4*), segnalazioni luminose che i diavoli si scambiano a distanza per notificare l'arrivo dei due visitatori e che tradiscono il fatto che Dite sia abitata.³⁸ Ma il corollario di questa storiella di Buzzati è che una voce comune voglia che una volta sola si sia aperta una porta, «una delle più piccole e trascurate dai pellegrini» (Buzzati 2020: 202), a favore di un vagabondo che, all'oscuro di tutto, cercava soltanto un ricovero per passare una notte. Ecco il nodo che separa Dante da Buzzati: per l'uno la visione dell'eterno è stabilita da un preciso disegno consacrato dall'alto, per l'altro essa è affidata a un «puro caso» (2020: 202), magari a un disguido, a una svista, a un contrattempo della sorte. Dopo aver sospirato per quasi un quarto di secolo che gli aprano i battenti di Aganoor, il protagonista del racconto fa i bagagli e torna a casa duramente provato dall'estenuante attesa.³⁹ Egli somiglia così al campagnolo che nel racconto kafkiano *Davanti alla legge* (1914) aspetta invano tutta la vita che il custode gli permetta di

³⁸ E cfr. *If VIII 73-75*: «Il foco eterno / ch'entro l'affoca le dimostra rosse, / come tu vedi in questo basso inferno».

³⁹ Il motivo della porta chiusa si ritrova in *Poema a fumetti*. Qui il protagonista, Orfi, accompagnandosi con la chitarra, intona una canzone affinché l'uscio infernale, dietro il quale staziona la bella Eura, si spalanchi: «APRITI PORTA GRAZIOSA / COSÌ PICCOLA COSÌ SEVERA / APRITI MISTERIOSA / APRITI PORTA DIVINA / APRITI PORTICINA NERA» (Buzzati 2017: 53). Lazzarin vi scorge opportunamente una ripresa in chiave infernale del παρακλαυσίθρον (il canto dell'*exclusus amator* davanti alla porta della donna) della poesia elegiaca greco-latina, arrivato fino al Dante della *Commedia* attraverso il riuso medievale: «L'ultimo dei versi del *paraklausithuron* dantesco recita infatti: "Lasciate ogni speranza, voi ch'intrate"; il contesto è analogo a quello buzzatiano: nell'*Inferno* la porta avverte il viandante che non è possibile riportare indietro il passo dalla "città dolente"» (2008: 144).

sorpassare la porta a lui interdetta e che sarà definitivamente sprangata al sopraggiungere della sua morte per sfinimento.⁴⁰

Tra i questuanti del racconto *Le mura di Anagoor* capita che talvolta «qualcuno batteva con una mazza sulla porta, che rintonava» per far sentire la propria presenza. «È infatti generale persuasione – spiega Magalon – che se non si bussa nessuno mai aprirà» (Buzzati 2020: 201). Picchiare sull'uscio è l'innesco della *short story* intitolata *Eppure battono alla porta*, contenuto nella *Boutique del mistero*. In casi come questi, l'epifania dell'altro mondo si radica nello spazio domestico. La casa della benestante famiglia Gron è lentamente invasa dalle acque del fiume ingrossato da una tempesta che trascina nel suo gorgo tutti gli inquilini. Quando ognuno di loro è travolto dalla rovina si ode bussare: «Pure battono alla porta, questo è positivo. Un messaggero forse, uno spirito, un'anima venuta ad avvertire. È una casa di signori, questa. Ci usano dei riguardi, alle volte, quelli dell'altro mondo» (Buzzati 2015: 51). Bastano alcuni colpi sulla porta, pochi squilli di campanello nel cuore della notte o sul far dell'alba per mettere in allarme la coscienza ignara dell'identità dell'inaspettato visitatore a istigare l'interrogativo «chi va ad aprire?» (Buzzati 2020: 165), come nella novella *Il campanello*.⁴¹ Nel racconto

⁴⁰ «Nessun altro – sentenza l'inflessibile portinaio nella caustica conclusione della storia – poteva entrare qui perché questo ingresso era destinato soltanto a te. Ora vado a chiuderlo» (Kafka 1970: 225). A proposito dell'influenza esercitata da questo racconto sull'idea di destino in Buzzati cfr. Savelli 1993, 125-126. L'ammonimento del guardiano circa la molteplicità delle porte che immettono oltre il fenomenico somiglia alla spiegazione del custode dell'ingresso nell'Ade in *Poema a fumetti* «ORFI: ALLORA [EURA] È PROPRIO PASSA-/TA DI QUI? QUESTA È LA PORTA? / L'UOMO RISPOSE: UNA DELLE / TANTE, CE NE SONO MILIONI NEL / MONDO SI APRONO QUANDO / CANTA LA CIVETTA SI APRONO / NELLA NOTTE DEL MORITURO» (Buzzati 2017: 49).

⁴¹ L'azione di suonare alla porta si ripete ossessivamente più volte nel corso della breve storia. Di volta in volta si presenta dietro la soglia una trafia di strani tipi. Alla fine, dopo l'ennesimo trillo, riecheggia tale e quale un interrogativo senza risposta: «chi va ad aprire?». Risultato: «Non suonano più» (2020: 165). Un identico panico dissimulato assale gli inquilini dell'abitazione di *Eppure battono alla porta*: «Fino a che Messinger disse: "C'è qualcuno che batte alla porta". "Qualcuno che batte alla porta?" chiese il Mar-

Gli amici, a ora tarda, in casa dei coniugi Torti «il campanello della porta» emette un suono «lungo, perentorio» che scuote con «un sussulto» la coppia: «Chi sarà a quest'ora?» (Buzzati 2016b: 218). Un identico sconcerto assale il protagonista di *All'idrogeno* quando squilla «il campanello della porta» con insistenza: «Il rumore mi entrò proprio nella schiena, su per la colonna vertebrale. Qualcosa era dunque successo, o stava per succedermi, e doveva essere un fatto infausto per compiersi a un'ora così estrema, un fatto doloroso o turpe, senza dubbio» (Buzzati 2016b: 229-230). Se uno sconosciuto bussa alla nostra porta può annunciarsi il nostro castigo ultimo, come accade al protagonista del *Processo* di Franz Kafka,⁴² l'autore che non per niente, nonostante le riserve del diretto interessato, è usualmente ritenuto tra i contemporanei il maggiore *influenzer* di Buzzati.⁴³ All'inverso, non farsi trovare in casa quando suonano alla porta può essere un errore imperdonabile se per «una stupidissima coincidenza siete mancati al destino – sentenza Buzzati nell'apologo *Venuto a cercarci* –. Questo forse perché certe scampanellate alla porta, esat-

tora? “Chi volete che sia?”» (Buzzati 2015: 51). E si veda la lunga sequenza choc di *Poema a fumetti*: «CHI BATTE GIÙ ALLA PORTA / IN QUESTA NOTTE DI TORMENTA? / [...] QUELLO AVANZA. SI AVVICINA, / È FUORI DELLA PORTA, / BATTE ALLA PORTA, APRE / [...] ANCÒRA. BATTONO ANCÒRA. HAI SENTITO? / CHI SARÀ A QUEST'ORA, HO PAURA» (Buzzati 2017: 166-167). Il tema seduce Buzzati anche in sede poetica, come nel poemetto satirico *Tre colpi alla porta, ovvero Precaria situazione di mio fratello postino* («Il postino andò verso la porta / qualcuno aveva bussato», Buzzati 1982: 53).

⁴² «La cuoca della signora Grubach, la sua padrona di casa, che verso le otto gli portava ogni giorno la colazione, quella volta non arrivò. La cosa non era mai successa prima. K. aspettò ancora un poco, guardò dal suo cuscino la vecchia che abitava di fronte a lui e che l'osservava con una curiosità in lei del tutto insolita, ma poi, insieme stupito e affamato, suonò il campanello. Qualcuno subito bussò e un uomo che K. non aveva ancora mai visto nell'appartamento si fece avanti» (Kafka 1973: 3).

⁴³ Cfr. Arslan, che parla di lui come del «Kafka italiano» (1974: 38). E si veda Borelli: «Come in Kafka il processo artistico si pone [in Buzzati] su due piani distinti: quello reale, numerico, della vita, grigio, monotono, freddo, e quello magico dell'assurdo, dove si esalta l'immaginazione, generando l'ansia, l'orrore, la paura» (1956: 96).

tamente identiche alle altre ci fanno battere il cuore» (2020: 16).⁴⁴

La porta del destino può assumere così anche le fattezze della «porta sacrata» di *Pg IX 130*, la cui «apertura» è «di importanza cruciale» (Garavelli in Alighieri 1993b: 149) e la cui accurata descrizione comporta che la «matera» della seconda cantica s'«innalzi» e che «con più arte» il poeta «la rincalzi» (*Pg IX 71-72*). Occorre nobilitare l'estro perché Dante è giunto al discrimine della sua salvezza. Ad aspettarlo c'è «l'angel di Dio» (*Pg IX 104*) che sovrintende al rito del percorso espiatorio. Così, in *Uno ti aspetta* Buzzati è atteso da una figura amica e consolatrice sul limitare di un fiabesco edificio:

In qualche lontana città che non conosci e dove forse non ti accadrà di andare mai, c'è uno che ti aspetta. In una antica angusta stradetta della sterminata città orientale, là dove si nascondono gli ultimi segreti della vita, giorno e notte resta aperta per te la porta del suo palazzo favoloso [...]. Ivi c'è il silenzio, l'ombra, la pace [...] (Buzzati 2020: 43).

Questa porta benedetta può trovarsi in qualunque posto del mondo:

Ma può essere, anche molto più vicino veramente a due passi, tra le mura della tua stessa casa [...]. Qui forse per agevolarti al massimo ti attende colui che vorrebbe renderti felice: ma non ti può avvertire. Perciò prova, la prossima volta che ci passi davanti, a spingere l'uscio senza nome. Vedrai come cede. Dolcemente girerà sui cardini, un impulso irragionevole ti indurrà ad entrare, resterai sbalordito [...] (Buzzati 2020: 45).

Se Buzzati concentra l'attenzione sul leggero ruotare della porta intorno ai suoi perni come dentro lo scenario di un improbabile sogno dove tutto è attutito e ovattato, Dante insiste sul rumoroso cigolio dei battenti («E quando fuor ne' cardini distorti / li spigoli di quella regge sacra, / che di metallo son sonanti e forti», *Pg IX 133-135*) paragonandolo allo stridore prodotto dal disserrarsi delle porte della rupe Tarpeia al passaggio vitto-

⁴⁴ Per il motivo del picchiare alla porta cfr. anche *L'assalto al grande convoglio*.

rioso di Cesare del Rubicone (cfr. Lucano, *Farsalia* III 154-155: «rupes Tarpeia sonat magnoque reclusas / testatur stridore fores»).⁴⁵ Se l'ostinato esule medievale «si è conquistato il diritto d'accesso al duro cammino della purificazione», la cui «difficoltà dell'apertura indica l'importanza di questo passaggio» in chiave figurata – chiosa Garavelli (in Alighieri 1993b: 167) –, il distratto e noncurante passante novecentesco – avverte Buzzati (2020: 45) – si nega questa possibilità: «Ma tu non provi ad aprire, indifferente ci passi davanti, su e giù per le scale mattina e sera, estate e inverno, quest'anno e l'anno prossimo, trascurando l'occasione». Può darsi, che di porta in porta qualcuno possa arrivare come Dante davanti alla *coeli ianua* che per volontà divina gli è stata dischiusa da vivo e da morto, come ricorda, per tornare all'inizio di questo saggio, il suo antenato in *Pd* XV 30. È quanto accade nel buzzatiano *Racconto di Natale*. La vigilia dell'anniversario della nascita del Redentore a «chi bussa alle porte del Duomo» (Buzzati 2015: 82) nel cuore della notte mentre in giro non cammina anima viva può succedere d'incontrare Dio in persona: «E la chiesa era piena di paradiso» (2015: 84). Così, quando Stefano Martella, il protagonista di *Nuovi strani amici*, è convinto, una volta morto, di trovarsi «in paradiso», può affermare con gioia: «Qui tutto è diverso, qui siamo liberi finalmente, non c'è nessuno che ci sia ad aspettare alla porta»; salvo poi doversi ricredere amaramente allorché uno degli ospiti lo desta dall'illusione: «Ma non hai ancora capito [...] che noi siamo all'inferno»? Tocca allora ai malcapitati nuovi inquilini di questo fantomatico anti-eden essere messi «fuori della porta» (Buzzati 2019: 86-87). Nella *Soffitta di Paura alla Scala*, l'io narrante immagina nel momento del commiato dal mondo di avvicinarsi all'«erma porta delle beatitudini», custodita da «un arcangelo» che «comincerà ad aprire i bat-

⁴⁵ Il rumore dei perni intorno a cui gira la porta è il tema centrale del racconto *Clac* di *In quel preciso momento*: «Rientrato in casa, chiuse la porta. Senza fermarsi, le diede una piccola spinta perché sapeva come fosse docile e sarebbe ruotata placidamente sui cardini fino alla ermetica chiusura. [...] Ma nel frattempo, a causa dell'impulso ricevuto, la porta d'ingresso continuava a ruotare lentamente senza perdere la forza d'inerzia, data l'estrema scorrevolezza dei cardini» (Buzzati 2006: 117). E si veda la «porta di solide travi» nel racconto *Il re a Horm el-Hagar* (Buzzati 2019: 146).

tenti, lasciando intravedere la luce eterna»; la beffa è che l'uomo vedrà poi «gli abissi aprirsi di sotto, mentre il portale si chiuderà lentamente» lasciandolo in balia della «notte» (Buzzati 2019: 214-215).⁴⁶ Nuovamente, lo scrittore novecentesco abolisce la tradizionale opposizione tra perdizione e beatitudine introducendo una sorta di relativismo escatologico che denuncia il senso d'inquietudine dinanzi all'imponderabilità dell'ignoto.⁴⁷ Il ministro Walter Montichiari, protagonista di *Era proibito* (da *Sessanta racconti*), dopo aver vietato per legge la poesia si aspetta magari un apprezzamento da parte dei componenti del suo stesso dicastero. Invece è proprio oltre l'ingresso di una camera del Ministero, dove incontra un demone dantesco (il celebre traghettatore dell'Acheronte) sotto i panni di un alto funzionario, che scoprirà che il suo provvedimento è stato un disastro tale da costargli la fine della sua carriera politica: «Solo da una porta filtrava una luce elettrica. Il ministro si fermò. Era la stanza del probo ed esatto professor Carones, l'uomo-cifra, capo dell'ufficio studi. Strano. L'onorevole aprì il battente adagio adagio» (Buzzati 2016b: 366). Al lebbroso Mseridon del racconto *L'uomo che volle guarire*, quando «la sentinella spalanc[a] la porta» del lazzaretto, sembra quasi di resuscitare alla vita baciato dalla grazia divina; ma i compagni di pena dopo un po' lo avvertono: «“L'unica felicità che ti rimane è qui tra noi, lebbrosi, a consolarci... Su, sentinella, chiudi pure la porta, noi rientriamo”. La sentinella tirò a sé il battente».⁴⁸

4. CONCLUSIONI

⁴⁶ All'inizio del lungo racconto il protagonista sale sulla soffitta della sua casa disingillandone «l'uscio» o, come a lui pare, «approfittando distrattamente di una porta dimenticata aperta» di una soffitta di un edificio vicino; una volta entrato egli mangerà una «mela» da un cesto di pomi, pensando di essere «adescato da un demone maligno»: si tratta di un esplicito riferimento al peccato originale («l'albero del paradiso terrestre») e alla conseguente cacciata dall'eden di biblica memoria (Buzzati 2019: 189-191).

⁴⁷ Nella sua opera si ritrovano «piccoli subdoli inferni» e «fugaci paradisini» (Lacroix 1989: 203).

⁴⁸ Contraffazioni di creature mitiche *in limine* non sono irrivali in Buzzati: si veda il «fattorino Ermete sulla porta» nel racconto *Una lettera d'amore* (Buzzati 2016b: 376 e 378).

Attraverso il filtro dantesco, Buzzati sfrutta uno dei motivi tipici, «nell'ambito del fantastico e del fantastico surreale», relativi all'«attenzione verso l'*oltre*» (Cavallini 1997: 82). La porta è infatti uno spazio-soglia privilegiato dalla letteratura fantastica e neo-fantastica, ivi compreso il filone fantascientifico. Ma, come osserva Del Lungo, «sarà *La Divina Commedia* di Dante a tematizzare più di ogni altra opera l'idea di passaggio legata alla porta» (2007: 1941), e, di conseguenza, ad irrorare anche la vena favolosa della narrativa sette-novecentesca.⁴⁹ Quello della porta quale estremo *limes* diventa nel Buzzati lettore di Dante un congegno retorico azionato osmoticamente nei diversi generi da lui praticati: racconto, romanzo, *graphic novel* e poesia. Nemmeno il teatro, come mette in evidenza Russo (2013: 25), è estraneo all'idea di esplorare la fatidica linea di confine tra «il regno dei morti e il regno dei vivi», in un continuo processo di contaminazione di forme e registri.

Tuttavia, è appunto nella novellistica, il genere elettivo di Buzzati, quello più consentaneo alle sue corde, che tale dispositivo viene messo in moto con una frequenza persistente, fungendo da chiave di volta di molti dei suoi compatti edifici narrativi. Tant'è che in quella collezione di testi più che brevi, addirittura minimi, qual è *In quel preciso momento* (1950), una sorta di *block notes* narrativo, di diario fatto di *instant stories*, il meccanismo affabulatorio della porta si presenta quasi come una costante fissa. «Un giorno lontano, ti ricordi?, hai aperto una porta che sapevi di non

⁴⁹ Per una essenziale campionatura delle opere si veda Del Lungo 2007: 1941-1944 (con bibliografia); per la valenza simbolica della porta nella letteratura fantastica novecentesca cfr. in particolare Zangrandi 2016: 79, 95-96, 151-152, 116-117, 173-174, 192n. Uno spazio-soglia complementare alla porta è la finestra. Benché elemento assai meno connotato quale varco oltremondano, in certa letteratura grottesca la finestra è un canale attraverso cui possono filtrare dall'esterno cupi echi minacciosi (cfr. Ceserani e Del Lungo 2007: 871). In Buzzati questi diaframmi architettonici «acquisiscono un autonomo statuto letterario e diventano elemento di contiguità tra l'uomo e il mondo, talvolta linea di confine tra normalità e anormalità» (Tambasco 2016: 33). Si vedano, ad esempio, il racconto *Le finestre accese* e *Al davanzale* (da *In quel preciso momento*) e l'atto unico *Le finestre* del 1959 (ora in Buzzati 2006b: 253-264). Sulla polisemia della finestra nel *Deserto dei Tartari* cfr. Caratozzolo 2006.

dover aprire» è l'esordio di *Gennaio 1944*; in apparenza «dietro la porta non c'era niente», eppure, «l'aver aperto l'uscio per un attimo di debolezza» ha significato per l'anonimo interlocutore dello scrittore (forse un suo doppio inconscio) sottoscrivere la «propria condanna»: ⁵⁰ oltre quella «porticina», che «era vietato» disserrare, stava infatti in agguato «un demonio» (Buzzati 2006: 7-8). Parimenti, ne *Il bisbiglio*, l'incomprensibile «fitto sussurro» che trapela «appena fuori della porta» fa pensare, a chi se ne sta al di qua, a una tremenda cospirazione (2006: 213). Meglio allora starsene al sicuro, specie in un tranquillo giorno festivo (*Domenica*), tra le proprie quattro mura quando la «porta esterna è chiusa come se tutti fossero usciti»; ⁵¹ eccetto poi accorgersi che non «basta[va] sprangare la porta di legno che dà sulle scale» per evitare che qualcuno entrasse senza «bisogno di suonare il campanello o di introdurre la chiave nella toppa»: il fatto è che non ci sono «porte che si possono chiudere dentro» di noi (2006: 41). La porta è dunque una via di accesso al nostro inconscio, che teme di essere visitato dalla «morte» (2006: 42). Porte reali intersecano allora porte metaforiche in un gioco di rimandi incrociati e di diverse declinazioni di un medesimo paradigma narrativo. ⁵² È lo speciale allegorismo di Buzzati. ⁵³ Nel *Borghese stregato* per ben due volte l'autore puntualizza che la semichiusa «porta di legno», la quale «era coperta da oscuri segni e gemeva ai soffi del vento», via di collegamento con una sorta di cittadella demoniaca, «non esisteva» (2006: 45). Ciò non impedisce, verso la fine del racconto, in un incessante andirivieni tra realtà e

⁵⁰ È la situazione opposta al già citato *Venuto a cercarci* (cfr. *supra*), che fa parte della stessa raccolta. Lo schiudersi di una porta fa da *starter* narrativo anche in altri racconti buzzatiani: si vedano *L'incantesimo della natura* e *Grandezza dell'uomo*.

⁵¹ Anche in *Clac* l'aver sbarrato l'uscio di ingresso per cercare un po' di serenità domestica non mette il protagonista al riparo da foschi presentimenti: «Il rumore fatto dalla porta gli disse infatti qualcosa di serio» (Buzzati 2006: 117); e cfr. *supra*.

⁵² Per riprendere un criterio analitico di Lazzarin, si può affermare che anche quello della porta sia «tra i moduli narrativi evidentemente privilegiati dall'Autore», dal momento che si ha «la sensazione che i testi 'che si assomigliano' non siano se non *varianti di una medesima struttura narrativa fondamentale*» (2006: 105).

⁵³ Per il discorso allegorico in Buzzati cfr. Mellarini 2009.

finzione, di osservare che: «Aveva detto a una segreta porta apriti, credendo quasi di scherzare, ma la porta si era aperta veramente» (2006: 46-47).⁵⁴

La porta diventa così una trasfigurazione della fine della vita in quanto quest'ultima è la «soglia che conduce alla verità» (Bellaspiga 2006: 164).⁵⁵ Ma ciò che si cela di là da essa resta un mistero che atterrisce e allo stesso tempo attrae. Può esserci infatti, per riprendere quanto detto all'inizio, la maledizione eterna ma anche la pace perpetua, come nel già menzionato *Uno ti aspetta*, inserito nella medesima raccolta. Tant'è che a volte la paura è generata dal suono indesiderato del campanello di casa, come nell'omonimo racconto, altre volte, come nella *Casa sinistrata*, l'ansia dell'inquilino è prodotta dall'aspettativa compulsiva di un giro di chiave o di un trillo che riempiano il vuoto dell'esistenza: «non si ode mai la serratura, né suona il campanello della porta» (2006: 23). Non aprire la porta può essere in effetti anche una colpa fatale poiché quell'atto mancato rischia di cambiare l'intero corso di una vita, come avverte *Venuto a cercarci*. Ecco perché nella *Calata degli Unni – Febbraio 1944*, l'autore non ha saputo trattenersi dal far «entrare» un'orda di barbari (forse un richiamo ai tartari del *Deserto*) che «bussarono alla [sua] porta» (2006: 9). Talvolta, come in *10 luglio 1945*, l'atteso è proprio l'io narrante, che tuttavia delude la fiducia di quanti invano sperano di udire «il cigolio» della sua «porta» per vederlo comparire di sotto (2006: 24). E forse qualcuno sta ad aspettare il proprietario de *Il diverso* quando egli bussa alla «porta» della sua «vecchia casa», che, «con un sospiro», «si apre lentamente» (2006: 223): ad accoglierlo ci sarà però solo un penoso e desolante silenzio.

Ciò che mette più conto notare, infine, è che la porta è anche qualcosa di più di un ingranaggio narrativo. Essa è una sorta di marchingegno me-

⁵⁴ E appena il caso di notare che la locuzione «segreta porta» consuona con quella di *If VIII* 125.

⁵⁵ Nel *Mantello* la definitiva uscita di Giovanni dalla porta di casa coincide con l'appuntamento con la morte venuta a prenderlo.

tanarrativo, una specie di ‘soglia letteraria’, come esemplarmente si evince nel penultimo e riassuntivo raccontino di *In quel preciso momento*, che ci offre una lente per interpretare non solo questa singolare silloge ma la scrittura buzzatiana *tout-court*: «Come scarafaggi matti girerete per interi giorni su e giù per queste paginette cercando l’uscio segreto che vi consenta di entrare. Ma non ci riuscirete, o figli di cani» (2006: 235). Un critico eccellente di Buzzati, in un articolo sul «Corriere della Sera» del 29 gennaio 1972, *L’artista dal cuore buono*, esplicitò in questo modo uno dei punti fermi del suo temario: «Tutta la realtà, la vita stessa, gli oggetti erano per lui segnali dell’altrove, erano una porta che un giorno avrebbe potuto aprirsi. E Dino, *naturaliter* cristiano (anche se pagano come tutti gli artisti), poteva quasi tranquillamente ostinarsi a bussare. E così fu per lunghi anni» (Montale 1996: 2991).

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ALIGHIERI, D. (1960): *La divina Commedia, Inferno*, con le illustrazioni di G. Doré, con il commento di D. Mattalia, Milano, Rizzoli (3^a ediz. 1981).
- ALIGHIERI, D. (1991): *Inferno*, con il commento di A. M. Chiavacci Leonardi, Milano, Mondadori.
- ALIGHIERI, D. (1993a): *La Commedia. Inferno*, a cura di B. Garavelli, supervisione di M. Corti, Milano, Bompiani.
- ALIGHIERI, D. (1993b): *La Commedia. Purgatorio*, a cura di B. Garavelli, supervisione di M. Corti, Milano, Bompiani.
- ALIGHIERI, D. (1996): *Inferno*, letture e commento di V. Sermonti, Milano, B. Mondadori.
- ALIGHIERI, D. (2005): *La divina Commedia (Inferno)*, a cura di N. Sapegno, Napoli, Ricciardi, (edizione speciale dell'*Enciclopedia Dantesca*, vol. I, Milano, Mondadori).
- ARSLAN, A. (1974): *Invito alla lettura di Dino Buzzati*, Milano, Mursia.
- AYYILDIZ, B. (2017): *Il concetto del viaggio nell'aldilà e 'Viaggio agli inferni del secolo' di Buzzati*, «Trakya Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi» 7, 13, pp. 209-224.
- BADAS, M. (2018): *Figure apocalittiche dell'altrove buzzatiano*, «Medea» IV, 1, <http://dx.doi.org/10.13125/medea-3262>.
- BELLASPIGA, L. (2006): «*Dio che non esisti ti prego*». *Dino Buzzati, la fatica di credere*, Milano, Ancora.
- BIONDI, A. (1992): *Metafora e sogno: la narrativa di Buzzati fra «Italia magica» e «surrealismo italiano»*, in *Il pianeta Buzzati*, Atti del Convegno (Feltre-Belluno, 12-15 ottobre 1989), a cura di N. Giannetto, Mondadori, Milano, pp. 15-59.

- BORELLI, L. C. (1956): *Osservazioni su Dino Buzzati*, «Italice» 33, 2, pp. 93-101.
- BUZZATI, D. (1982): *Le poesie*, Vicenza, Neri Pozza.
- BUZZATI, D. (1998): *Opere scelte*, a cura di G. Carnazzi, Milano, Mondadori.
- BUZZATI, D. (2006): *In quel preciso momento*, introduzione di L. Viganò [I ed. Vicenza, Neri Pozza, 1950], Milano, Mondadori.
- BUZZATI, D. (2006a): *Il giornale segreto*, con una presentazione di P. Marchetti e un saggio introduttivo di G. Schiavi, Milano, Fondazione del «Corriere della Sera».
- BUZZATI, D. (2006b): *Teatro*, a cura di G. Davico Bonino, Milano, Mondadori.
- BUZZATI, D. (2015): *La boutique del mistero* [I ed. 1968], Milano, Mondadori.
- BUZZATI, D. (2016a): *Il colombre e altri cinquanta racconti*, introduzione di C. Toscani [I ed. 1966], Milano, Mondadori.
- BUZZATI, D. (2016b): *Sessanta racconti*, [I ed. 1958], Milano, Mondadori.
- BUZZATI, D. (2017): *Poema a fumetti*, a cura di L. Viganò [I ed. 1969], Milano, Mondadori.
- BUZZATI, D. (2019): *Paura alla Scala*, introduzione di F. Gianfreschi [I ed. 1984], Milano, Mondadori.
- CARATOZZOLO, V. (2006): *La finestra sul deserto: a Oriente di Buzzati*, Acireale-Roma, Bonanno.
- CASADEI, A. (2010): *Dante nel ventesimo secolo (e oggi)*, «L'Alighieri» 35, pp. 45-74.
- CASPAR, M.H. (1982): *L'organizzazione spaziale nei romanzi di Dino Buzzati*, in *Dino Buzzati*, a cura di A. Fontanella, Firenze, Olschki, pp. 121-138.

- CAVALLINI, G. (1997): *Buzzati. Il limite dell'ombra*, Roma, Studium.
- CESERANI, R. - DEL LUNGO, A. (2007): s.v. *Finestra, balcone*, in *Dizionario dei temi letterari*, a cura di R. Ceserani, M. Domenichelli, P. Fasano, vol. II (*F-O*), Torino, Utet, pp. 866-873.
- COGLITORE, R. (2018): *Lo spazio dell'aldilà in 'Poema a fumetti' di Dino Buzzati*, «Between» VIII, 15, <http://www.betweenjournal.it>.
- CONSOLI, D. (1970): s.v. *Porta*, in *Enciclopedia dantesca*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, vol. IV, pp. 601-602.
- CROTTI, I. (2002): *La 'frontiera morta': per una retorica del liminale ne 'Il deserto dei Tartari'*, «Narrativa» 23, pp. 45-58.
- DEL LUNGO, A. (2007): s.v. *Porta, uscio*, in *Dizionario dei temi letterari*, a cura di R. Ceserani, M. Domenichelli, P. Fasano, vol. III, Torino, Utet, pp. 1940-1944.
- FABBRI, P. (2016): *Dante e Orfeo: l'aldilà di Fellini e Buzzati*, in *Fellini & Dante: L'aldilà della visione*. Atti del Convegno internazionale di studi, Ravenna, 29-30 maggio 2015, Ravenna, Comune di Ravenna (Opera di Dante Istituzione, Biblioteca Classense, Attività Cinematografiche), pp.101-107.
- FEKETE, M. (2002): *L'oltretomba buzzatiano. Lettura di 'Viaggio agli inferni del secolo'*, «Narrativa» 23, pp. 73-84.
- FERRARI, M. (1997) (a cura di): *Dino Buzzati: la donna, la città, l'inferno*, Treviso, Casa dei Carraresi.
- KAFKA, F. (1970): *Tutti i racconti*, a cura di E. Pocar, vol. I, Milano, Mondadori.
- KAFKA, F. (1973): *Il processo*, trad. di G. Zampa, Milano, Adelphi.
- GAIBA, C. (2001): *La porta socchiusa. Il realismo di Dino Buzzati*, «Intersezioni» XXI, 2, pp. 335-348.

- GASPERONI PANELLA, V. - CITTADINI FULVI, M. G. (2008): *Dal mondo antico al Cristianesimo sulle tracce di Giano. Il simbolismo della porta e del passaggio in relazione al Dio bifronte*, Perugia, Morlacchi.
- GIANNETTO, N. (1996): *Il sudario delle caligini: significati e fortune dell'opera buzzatiana*, Firenze, Olschki.
- IOLI, G. (1988): *Dino Buzzati*, Milano, Mursia.
- IOLI, G. (2012): *Per speculum. Da Dante al Novecento*, saggio introduttivo di C. Magris, Milano, Jaca Book.
- LACROIX, J. (1992): *Utopie buzzatiane: il racconto dell'altrove*, in *Il pianeta Buzzati*, Atti del Convegno (Feltre-Belluno, 12-15 ottobre 1989), a cura di N. Giannetto, Milano, Mondadori, pp. 199-218.
- LATTARULO, S. F. (2023): «*A te convien tenere altro viaggio*». *La funzione Dante nelle rotte infernali della tarda narrativa di Dino Buzzati*, «*Revue des études dantesques*» 7, 77-96.
- LAZZARIN, S. (2003): *Intorno a qualche nome di Buzzati*, «*Italianistica*» 32, 1, pp. 39-56.
- LAZZARIN, S. (2006): *Modelli e struttura del racconto catastrofico-apocalittico in Buzzati*, «*Italianistica*» 35, 1, pp. 105-124.
- LAZZARIN, S. (2008): *Il Buzzati "secondo". Saggio sui fattori di letterarietà nell'opera buzzatiana*, Manziana (RM), Vecchiarelli.
- LELLI, F. (2011): *L'evoluzione del concetto di she'ol/geenna nella tradizione ebraica*, in *Inferni temporanei. Visioni dell'aldilà dall'estremo Oriente all'estremo Occidente*, a cura di M. Ch. Migliore e S. Pagani, Roma, Carocci, pp. 127-146.
- LISCIANI PETRINI, V. (2020): *Le suggestioni del 'Purgatorio' ne 'Il deserto dei Tartari': Buzzati e il modello dantesco tra poetica, immaginario e missione morale*, «*Quaderni d'italianistica*» 41, 2, pp. 175-193.
- MELLARINI, B. (2006): *'Il suo amore si chiama Eura': Buzzati e le figure del mito*, «*Studi buzzatiani*» XI, pp. 87-106.

- MELLARINI, B. (2009): *Tra favolismo e allegorismo: ricerca e perdita del mito in due racconti buzzatiani degli anni Quaranta*, «Studi buzzatiani» XIV, pp. 101-138.
- MONTALE, E. (1996): *Il secondo mestiere. Prose 1920-1979*, a cura di G. Zampa, Mondadori, Milano.
- ORLANDO, F. (2017): *Il soprannaturale letterario. Storia, logica e forme*, prefazione di T. Pavel, a cura di S. Brugnolo, L. Pellegrini, V. Sturli, Torino, Einaudi.
- PANAFIEU, Y. (1973): *Dino Buzzati: un autoritratto. Dialoghi con Yves Panafieu (luglio-settembre 1971)*, Milano, Mondadori.
- PARATORE, E. (1979) (a cura di): Virgilio, *Eneide*, vol. III (*Libri V-VI*), traduzione di L. Canali, Milano, Mondadori.
- PEGORARI, D. M. (2012): *Il codice Dante. Cruces della 'Commedia' e intertestualità novecentesche*, prefazione di F. Tateo, Bari, Stilo.
- RUSSO, T. (2013): *Viaggio agli inferi del tempo. Il teatro di Dino Buzzati*, Pisa, Felici.
- SAVELLI, G. (1993): *Una struttura del destino in Buzzati*, «MLN» 108, 1, pp. 125-139.
- SCARSELLA, A. (2023): *Comprendere Buzzati e il fumetto / Understanding Buzzati and Comics*, in *Buzzati, Venezia e la Pop Art / Buzzati, Venice and Pop-Art* (Mestre, Centro Culturale Candiani 24.11.2023 - 25.02.2024), a cura di / curated by M. Perale con testi di / with contributions by A. Del Puppo, W. Guadagnini, A. Scarsella, N. Callegaro, Venezia, Associazione internazionale Dino Buzzati, pp. 16-29.
- SCARTAZZINI, G. A. (1899): *Enciclopedia Dantesca: Dizionario critico e ragionato di quanto concerne la vita e le opere di Dante Alighieri*, vol. II (*M-Z*), Milano, Hoepli.
- TAMBASCO, I. (2016): *Oltre le finestre. L'Inferno di Buzzati*, «Mosaico Italiano (*Speciale Buzzati*)» 2, XIII, 145, pp. 28-37.
- ZANGRANDI, S. (2014): *Dino Buzzati. L'uomo, l'artista*, Bologna, Pàtron.

ZANGRANDI, S. (2016): *Cose dell'altro mondo: percorsi nella letteratura fantastica italiana del Novecento*, Bologna, ArchetipoLibri.