

Izabella Gutewicz

IL SISTEMA DELLE FOCALIZZAZIONI  
IN *BARNABO DELLE MONTAGNE* DI DINO BUZZATI

A leggere gli studi dedicati, *Barnabo delle montagne* sembra proprio destinato a condividere la sorte di tanti altri primi scritti dei loro autori, ovvero a non essere quasi mai considerato come un valore in sé e per sé, ma come annuncio (anzi, come annuncio e debitore al tempo stesso) di un capolavoro dello stesso scrittore, che nel caso del Nostro è, evidentemente, *Il Deserto dei Tartari*. Avendo per di più la sfortuna di non spingersi, al pari de *Il segreto del Bosco Vecchio* o *Il grande ritratto*, in modo abbastanza dichiarato ed evidente verso il meraviglioso e/o fantastico da meritare un'analisi dettagliata di tale aspetto, e di non andare a fondo dei motivi o temi chiave di Buzzati (l'angoscia, il tempo e così via), più sviluppati nelle opere successive, questo breve romanzo o lungo racconto<sup>1</sup> troppo spesso viene liquidato come beneficiario di una supposta legge dell'illuminazione retrospettiva<sup>2</sup>. Pur senza contestare la posizione eminente de *Il Deserto*, vorrei tentare di dimostrare che la generalmente riconosciuta semplicità di *Barnabo delle montagne*<sup>3</sup>, lungi dallo sboccare in semplicismo, è frutto di una tecnica narrativa meditata e deliberatamente scelta dall'autore e – estrapolando i risultati dell'analisi nel campo dell'interpretazione – che ha i suoi pregi e fini precisi nell'architettura dell'opera.

<sup>1</sup> Già il solo fatto di non aver avuto tutt'ora uno studio generico esauriente, nonostante i quasi 60 anni trascorsi dalla sua nascita a questa parte, è una prova dell'immeritato trascuramento che gli è toccato in sorte. Adottando la qualifica del romanzo nella presente analisi vorrei precisare che il termine „racconto” vi è usato esclusivamente per designare „il discorso orale o scritto che assume la relazione d'un avvenimento o di una serie d'avvenimenti” G. Genette, *Figure III. Discorso del racconto*, Torino, Einaudi, 1986, p. 73.

<sup>2</sup> Se mi è permessa questa scherzosa trasposizione dell'espressione di F. Livi, da lui usata in un senso molto più serio.

<sup>3</sup> D. Buzzati, *Barnabo delle montagne*, Milano, Garzanti, 1957.

Particolarmente illuminante sotto questo aspetto mi sembra l'esame della focalizzazione<sup>4</sup> nel romanzo. In linea di massima vi prevale la focalizzazione interna, con delle oscillazioni però che portano la narrazione a volte verso una visione esterna, sfiorante addirittura il puro behaviourismo, a volta invece verso l'evidente adozione della prospettiva di un narratore se non sempre onnisciente, almeno onnipresente. Certo è che nel fatto stesso di far alternare vari punti di vista non c'è nulla di particolare; pochissime, si sa, sono le opere che realizzano una delle tre focalizzazioni allo stato puro. È altrettanto ovvio però, che ognuna di esse ha dei tratti caratteristici particolari e che la scelta di un campo visivo piuttosto che di un altro non è mai indifferente per lo svolgimento della narrazione.

Come si è detto, *Barnabo delle montagne* è un racconto a focalizzazione prevalentemente interna, ma variabile. Se si prescinde dalle summenzionate oscillazioni, che saranno analizzate a parte in un secondo tempo, si ha la netta impressione che la prospettiva adottata nel racconto tenda verso una sempre maggiore circoscrizione e restrizione. Infatti, nella prima parte del romanzo, che va dall'inizio della storia fino alla morte di Del Colle e alle sue conseguenze immediate, dà nell'occhio la frequente assunzione di quella che, nonostante un'apparente incongruenza tra l'idea della concentrazione contenuta nel primo termine e la molteplicità e dispersione suggerite dall'altro, si sarebbe tentati di chiamare focalizzazione di gruppo<sup>5</sup>. In un secondo tempo il racconto è condotto dal punto di vista di vari personaggi concreti e, finalmente, grosso modo a cominciare dalla comune arrampicata con Berton, le funzioni del focolaio vengono ricoperte dallo stesso Barnabo<sup>6</sup>. Non si può fare a meno di notare come tale progressiva concentrazione coincida con lo svolgimento della storia, iniziata per l'appunto come storia di un gruppo e trasformata poi a poco a poco in quella particolare del protagonista, né come le zone del confine dei segmenti del racconto corrispondenti alle varie focalizzazioni siano allo stesso tempo i momenti di svolta nelle vicende narrate (rispettivamente la fine dell'avventura individuale di Del Colle e l'inizio di quella di Barnabo).

<sup>4</sup> A scanso di equivoci vorrei precisare che, lungo tutta l'analisi, i termini „focalizzazione”, „visione” e „prospettiva” saranno usati come equivalenti e che, nonostante le evidenti associazioni visive, esse ricoprono tutta l'area che S. Ch a t m a n in *Storia e discorso*, (Pratiche Editrice, Parma 1981), suddivide in punto di vista percettivo, concettuale e dell'interesse.

<sup>5</sup> L'individuazione della prospettiva di gruppo pone però non pochi problemi, tant'è vero che ad es. U. M u s a r r a in *Dino Buzzati et les procédés du récit à la première personne* („Cahier Dino Buzzati” n° 5, p. 160) attribuisce al narratore alcuni segmenti, che a mio avviso sono situati nella zona del gruppo.

<sup>6</sup> Tranne, ovviamente, le scene in cui Barnabo non appare. Siccome però queste sono delle analessi destinate a spiegare cosa succede a San Nicola durante la forzata assenza di Barnabo e si svolgono indipendentemente dall'azione principale, dal punto di vista della focalizzazione non incidono sulla linea dominante del racconto.

Va da sé, che questa prima constatazione, come qualsiasi tentativo di schematizzare un fenomeno così insofferente di rigide classificazioni come un'opera letteraria, non deve né pretende di essere presa alla lettera. Parlando della linea dominante di un dato frammento di testo, si afferma implicitamente la sua pacifica coesistenza con elementi di carattere diverso; parimenti, le zone del confine tra i vari segmenti non sono altro se non aree in cui due tipi di focalizzazione vengono ad accavallarsi e ad alternarsi prima che l'uno prevalga definitivamente sull'altro.

Per motivi analoghi nel caso della prima parte individuata ho preferito rinunciare addirittura al termine „linea dominante” a favore di quello, piú modesto, ma anche piú appropriato, della „frequente adozione” della focalizzazione di gruppo. Infatti, i problemi collegativi non sono né pochi né facili da risolvere. Da una parte il continuo intrecciarsi di tale focalizzazione con quella esterna non autorizza a classificare una di esse come prevalente in assoluto, dall'altra però, come sottolinea giustamente Ph. Carrard nella sua analisi de *L'espoir* di Malraux, „se è relativamente facile mostrare, per il tramite di un personaggio focale piazzato in una posizione privilegiata, il gruppo – oggetto che agisce come un tutto, è invece molto piú difficile mettersi all'interno di questo gruppo e trattarlo come un soggetto”<sup>7</sup>. In altre parole, le difficoltà inerenti a tale procedimento fanno sì che le scene viste con una prospettiva collettiva sono rare, per cui la loro eventuale frequenza in un testo, pur solo relativamente alta, acquista un'importanza del tutto particolare e diventa un tratto distintivo del racconto.

È alle difficoltà d'ordine narrativo collegate alla presentazione del punto di vista collettivo<sup>8</sup> che, a mio avviso, si può attribuire il fatto che i segmenti focalizzati su un gruppo non solo si alternano con quelli focalizzati sul narratore o su un singolo personaggio, ma variano anche molto di lunghezza, che può andare da una frase isolata a un paragrafo intero. Cambia anche di volta in volta l'identità e la composizione del gruppo: in alcuni casi si tratta dei guardaboschi, in altri di un qualche sottogruppo individuabile, magari occasionalmente, fra di loro (per es. quelli che sono nati nella pianura nell'ultimo paragrafo a p. 11<sup>9</sup> o quelli che portano la bara nella scena del funerale di Del Colle a p. 24), in altri ancora di un gruppo non precisato, formato presumibilmente da guardaboschi e abitanti di San Nicola, e in alcuni addirittura piuttosto che di un gruppo si dovrebbe parlare di un certo numero

<sup>7</sup> Ph. Carrard, *Malraux ou le récit hybride*, Paris, Minard, 1976, p. 140. La traduzione è mia.

<sup>8</sup> Ph. Carrard sostiene infatti che „non ci può essere di punto di vista collettivo che a livello di percezioni abbastanza generali e di sentimenti abbastanza semplici da essere condivisi” (*op. cit.*, p. 140).

<sup>9</sup> D. Buzzati, *op. cit.* Tutte le ulteriori citazioni dal romanzo sono tratte dalla stessa edizione, per cui d'ora in avanti mi limiterò a indicare la pagina.

di individui anonimi, considerati come rappresentanti della collettività (il comportamento della gente dopo la morte di Del Colle a p. 26).

Da un punto di vista formale, linguistico, i segmenti in questione ricorrono a due procedimenti diversi. Se il criterio minimale della focalizzazione interna su un singolo personaggio è quello che R. Barthes chiama „transfert au je”<sup>10</sup>, ossia la possibilità di riscrivere il segmento in prima persona, i frammenti focalizzati su un gruppo logicamente dovrebbero comprendere le frasi trasponibili a un „noi”. È il caso ad es. della scena del ritrovamento del cadavere di Del Colle (p. 23):

Tutti furono intorno al cadavere, senza osare toccarlo. Poi videro una macchia nera sull'erba. Anche la giacca era tutta sporca di sangue [...];

e, nonostante qualche vacillazione, della fine del funerale di Del Colle (p. 24):

Barnabo si è accorto che Berton si è allontanato improvvisamente ma non osa rompere il silenzio per chiamarlo. Arrampicatosi per una obliqua cengia, Berton è voltato fuori, sulla parete della torre che chiude il canalone. Dopo poco tutti lo vedono aggrappato a delle rocce verticali, sotto gli ultimi lastroni. Purché non succeda un altro disastro. Mentre i compagni si guardano tra di loro, Berton è arrivato sulla esile cima. Ha portato il vecchio berretto di Del Colle e lo fissa con un chiodo sulla pietra più alta. Ai piedi della torre sta chiuso il corpo; sulla vetta il cappello, con attaccata la piuma. Una bella sepoltura [...],

dove la terza frase è evidentemente focalizzata su tutti i partecipanti alla scena e la frase seguente traduce in stile indiretto libero il pensiero dello stesso soggetto collettivo. Dopo un momentaneo abbandono del punto di vista dei guardaboschi, che coincide con il passaggio al passato prossimo e – a livello della storia – costituisce la risposta alla domanda che sembrano porsi quelli che stanno dabbasso, vengono di nuovo frasi al presente che, a rigor di logica, potrebbero essere trattate come non focalizzate, a cui tuttavia, secondo me, il fatto di non uscire dal campo visivo di tutto il gruppo e l'ultima frase, con tutta evidenza esprime un'impressione comune, conferisce retrospettivamente il carattere di una visione collettiva.

A questo punto, ovviamente, il criterio d'analisi adottato in principio va leggermente ampliato: i segmenti a focalizzazione interna, sia essa collettiva o individuale, dovrebbero, a mio parere, comprendere anche le frasi che, pur non essendo trasponibili a un „noi” o a un „io”, costituiscono un prolungamento della frase precedente, cioè funzionano come una proposizione retta da un „vidi” o „vedemmo” elittico (v. il sopra citato „Anche la giacca era tutta sporca di sangue”) oppure, non discostandosi dal campo percettivo e/o concettuale del focolaio sono qualificabili, magari a posteriori, come le sue percezioni o riflessioni. Nei casi limite frasi del genere possono trovarsi inserite

<sup>10</sup> R. Barthes, *Introduction à l'analyse structurale des récits*, „Communications” 8, p. 20.

in segmenti a focalizzazione esterna e costituire una specie di fulmineo tuffo nel mondo delle percezioni dei personaggi, come ad es. nella scena del trasporto del feretro (p. 24):

I guardiaboschi prendono il feretro e a spalla lo portano su [...]. I sassi rotolano rimbombando, ma nessuno apre bocca per parlare. La cassa è diventata pesante. Ancora qualche metro e la fatica sarà terminata [...];

o nella presentazione iniziale dei guardaboschi (p. 11):

Ma oramai le hanno dimenticate, le vie infinite e polverose, bruciate dal sole. Laggiù non c'era ombra né vento e rare erano le fontane. Bisognava andare sempre avanti dritti; c'è lì in fondo una pianta ombrosa, ancora un piccolo sforzo. I piedi sono di piombo, coraggio perché si è arrivati.

Quando l'identità del gruppo non è precisata, oppure si ha a che fare con individui anonimi, la narrazione ricorre alle possibilità che offrono la forma impersonale e la voce passiva (p. 27):

„Si fa presto a dire cercare”, dice l'ispettore a tarda sera, quando pochi rimangono nel caffè [...]. Gli altri tacciono, illuminati dalla fioca lampadina elettrica. Fuori, sul marciapiede si sentono ogni tanto dei passi. Una porta sbatte dentro alla casa. L'orologio fa tic tac. Ci si accorge che tutte le sere sono uguali: sempre quel caffè, quelle facce, quelle stesse parole.

Anche qui il problema della focalizzazione è irrisolvibile con il solo aiuto del *transfert au nous*, perché grammaticalmente le frasi in esame non si possono trascrivere in prima persona plurale, e quindi la ricerca della prospettiva deve spostarsi da criteri meramente formali a quelli contestuali. A rivelare di chi è il campo uditivo sono infatti da una parte il soggetto della prima frase e dall'altra i deittici „fuori” e „quel caffè”, situabili solo in rapporto al luogo in cui, come sappiamo dal paragrafo precedente, si trova il soggetto<sup>11</sup>.

Altrove la forma impersonale e la voce passiva sono addirittura affiancate dal pronome indefinito „qualcuno” (p. 26):

Le strade di notte sono solitarie ed è stata vista un'ombra l'altra sera, a San Nicola, vicino alla cappelletta. Qualcuno allora stacca il fucile dalla parete, lo spolvera e compera le cartucce. Resta una lunga macchia sul muro, dove lo schioppo era appoggiato. Eppure sembra ieri l'ultima volta che lo si è adoperato [...],

che è un procedimento, sicuramente, poco ortodosso, ma non per questo meno efficace nell'immergere il lettore in una sorta di sapere diffuso, nei sentimenti

<sup>11</sup> Notiamo, strada facendo, come la percezione della monotonia del tempo attribuibile ai personaggi, li accomuni al narratore, autore di non poche intrusioni che vertono sullo stesso problema, dimodoché la sensazione della fuga del tempo diventa un'esperienza veramente generale, conosciuta da tutti.

ed emozioni della collettività, in breve, in quella che si suol chiamare l'atmosfera dell'ambiente, sullo sfondo del quale gradatamente vengono a delinearsi le figure dei personaggi centrali, cui in un secondo tempo saranno affidate le mansioni dei portatori dello sguardo.

L'adozione sistematica della prospettiva di un singolo personaggio comincia dall'episodio dell'ultimo scontro di Del Colle con i banditi, che d'altronde è il primo a protagonista unico. Vi seguono poi altre scene e altri personaggi focali: Barnabo durante il rinvenimento del corpo di Del Colle e durante la rissa con Molo, Barnabo e Berton nella baracchetta vicino alla Polveriera (cap. VII) e Barnabo durante la guardia in compagnia di Montani e la festa a San Nicola, Berton alla Casa nuova (cap. IX). Il procedimento usato di regola nei casi in questione è la presentazione della situazione e/o del personaggio in azione con la prospettiva del narratore, la quale comunque non supera lo spazio di una – due frasi, proprio il minimo necessario per portare avanti il racconto e, subito dopo, una piena immersione nel campo visivo del personaggio incaricato della funzione del focolaio ottimale; ottimale o perché è l'unico a entrare in scena, o perché gli altri non sono che comparse, destinate a disinnescare in una situazione di rischio, o comunque di prova, i meccanismi ologici del protagonista.

Così è nel cap. III, dove lungo tutto l'episodio il racconto segue una linea a zig zag: uno sguardo del narratore – la prospettiva del personaggio fino alla scena successiva, in cui il percorso si ripete tale quale: „Gli assassini sono fuggiti. Del Colle si accorge allora che la foresta è tornata a bisbigliare” (p. 21). Il secondo tempo del movimento è uno spazio lasciato alle percezioni uditive e visive o alle riflessioni del personaggio trascritte in stile indiretto libero. Nel passo citato il cambiamento della focalizzazione coincide con quello del tempo del discorso da passato in presente, che ulteriormente rafforza l'impressione di seguire la scena con gli occhi e le orecchie di Del Colle. Siccome le riflessioni del personaggio focale vengono quasi sempre espresse in stile indiretto libero e le percezioni visive e uditive non di rado sono presentate con frasi ellittiche del verbo, i segmenti a focalizzazione interna sono sentiti come altrettante immedesimazioni col personaggio. E, per quanto possa sembrare strano, a ribadire nel lettore la sensazione di trovarsi immerso nel sistema percettivo di un altro è la voce passiva formata con la particella pronominale „si”. Partendo dal principio stesso della focalizzazione interna, che nella sua applicazione rigorosa implica „che il personaggio focale non venga mai descritto, e neppure designato dall'esterno”<sup>12</sup>, sarei tentata di dire che l'indeterminatezza della particella „si” passivante, interpretabile nei brani in esame come un „lui”, ma virtualmente atta a riferirsi a qualsiasi altro pronome (quindi anche a un „io” che legge), riduce, sia pur di poco, la

<sup>12</sup> G. Genette, *op. cit.*, p. 240.

distanza tra il lettore e il focolaio, avvertita invece necessariamente dal momento che questi viene nominato come Del Colle, il guardiaboschi o semplicemente lui. Formule quali „si sente un altro rumore” (p. 19) o „si è vista una piccola fiammella” (p. 21), chiamate a descrivere il campo percettivo del personaggio focale, permettono di calarsi piú facilmente nei suoi panni e di sentirsi trasferito nella sua situazione.

Nella seconda parte del romanzo, come si è detto, il lettore è invitato a seguire lo sguardo di vari personaggi, e in modo particolare quello di Barnabo. A cominciare dalla sua arrampicata con Berton (che, a livello della storia, costituisce l'inizio dell'avventura individuale, la raccolta della sfida lanciata dalla presenza dei briganti e dalle montagne stesse) le mansioni del focolaio vengono ricoperte quasi per intero da Barnabo. Quasi, perché anche in questa parte del testo si ritrova la summenzionata linea a zig zag formata dal continuo alternarsi di Barnabo come oggetto della visione del narratore (nelle introduzioni alle scene e, comunque, a qualsiasi cambiamento della situazione) e come portatore dello sguardo. Nell'ambito di tale schema il racconto si snoda in due modi diversi. Nel primo procedimento, di gran lunga piú frequente, il narratore accompagna Barnabo con lo sguardo, quasi che gli stesse veramente a fianco e, forte della propria capacità di penetrare nel mondo interiore dell'altro, svela i pensieri e le emozioni di questi per cedergli, una volta presentata la situazione, i diritti del focolaio. Così si svolge fin dall'inizio l'arrampicata con Berton (p. 48):

Ma adesso Barnabo ha paura. Si è alzato per primo tanto per far vedere che parte con entusiasmo, ma si è subito precipitato fuori desiderando il maltempo. Nebbia greve ancora notturna su tutto il bosco e la spianata;

lo scontro alla Polveriera, la partenza in esilio, il ritorno a San Nicola e l'episodio finale, ossia l'ultimo scontro con i banditi.

A mo' d'esempio mi son limitata a citare l'inizio della spedizione intrapresa con Berton, che comunque merita un posto a parte non solo perché il suddetto alternarsi delle due prospettive vi è molto chiaro, ma soprattutto perché il seguito della scena mette in rilievo il ruolo particolare che da allora in poi viene svolto da Barnabo. Teoricamente sono in due ad arrampicarsi su per le montagne in cerca di banditi, ma si ha l'impressione che siano in tre: Berton, Barnabo e il narratore. La divisione delle parti tra di loro è nondimeno tutt'altro che uguale. Se le funzioni del focolaio vengono svolte ora dal narratore, ora da Barnabo, Berton, il quale dopo tutto è lo *spiritus movens* dell'impresa, non appare che come oggetto della visione, percepibile solo nella

sua esteriorità, limitata d'altronde a sua volta dalla restrizione del campo visivo del compagno che si trova dietro<sup>13</sup>.

Nel secondo procedimento, adottato nelle scene dei viaggi, il narratore abbandona a un certo punto Barnabo e si sposta fulmineamente alla meta per presentare da lì, di solito in visione esterna, l'arrivo del protagonista. Il seguito è lo stesso del primo procedimento, cioè, una volta giunto sul posto, Barnabo riprende le funzioni del focolaio. Così, grosso modo, si svolge la scena dell'arrivo alla casa del cugino nonché quella del ritorno alla Casa nuova (cap. XXI), tutt'e due successive a momenti di svolta nell'azione, che sono, rispettivamente, l'esilio e l'ultimo incontro con i briganti, e destinate a segnare l'inizio di tappe nuove. Detto ciò, forse è più facile capire, perché proprio in questi casi venga adottato simile procedimento. Nei due momenti in esame Barnabo che giunge sul nuovo luogo dell'azione è in un certo senso un Barnabo diverso di prima; un Barnabo che ha attraversato una crisi, che ha dovuto rendere conto delle proprie azioni a se stesso prima ancora che agli altri, che ha lasciato alle spalle non solo la vecchia vita, ma anche il vecchio modo di vedere le cose e gli uomini, che, *last but not least*, è stato costretto a ridimensionare anche la propria immagine. Lo sguardo che d'ora in avanti egli volgerà intorno sarà diverso e, stando così le cose, bisogna presentarlo come all'inizio del romanzo, come se comparisse sulla scena in qualità di un nuovo personaggio.

Certo è che, parlando del modo del racconto, è difficile (ma in fondo forse anche dannoso) lasciare completamente in disparte la questione della voce<sup>14</sup>. Senza pretendere di entrare nei particolari e di presentare tutto il complesso problema dell'istanza narrativa in *Barnabo delle montagne*, vorrei esaminarne gli aspetti più intimamente collegati alla prospettiva, che sono essenzialmente linguistici e stilistici. Infatti, individuare nel discorso gli enunciati attribuibili a vari personaggi o, comunque, corrispondenti al loro campo visivo e quelli che sono proprietà indiscussa del narratore è solo la prima parte dell'analisi<sup>15</sup>. Resta da stabilire se nei segmenti a focalizzazione interna, sia di gruppo, sia individuale, „chi vede” è allo stesso tempo „chi vede come”<sup>16</sup>, ossia se sotto l'aspetto linguistico e stilistico gli enunciati che insieme vengono a formare la

<sup>13</sup> Al limite Berton addirittura scompare del tutto e Barnabo indovina i suoi movimenti basandosi su pochi sintomi materiali, come accade ad es. nella scena della discesa: „La corda si tende e cigola, già Berton è scomparso dietro lo spigolo. [...] La corda si affloscia improvvisamente, scivola giù per i lastroni facendo cadere dei sassolini. Berton deve essere giunto al sicuro. Arriva la sua voce allegra” (p. 53).

<sup>14</sup> Prendendo entrambi i termini nell'accezione di G. Genette (*op. cit.*, cap. IV e V).

<sup>15</sup> Del resto tutt'altro che facile, quando si tratta di un romanzo scritto prevalentemente in presente e in cui discernere la narrazione *sensu stricto* da monologhi interiori espressi in stile indiretto libero è un compito tanto arduo quanto delicato.

<sup>16</sup> Mi permetto di prendere in prestito le espressioni usate da Ph. Carrard che, a mio avviso, delimitano chiaramente i due problemi in questione.

zona narrativa dei personaggi non superano la loro competenza. È quasi superfluo precisare che le eventuali incongruenze tra il ritratto psicologico e sociologico di un dato personaggio e la lingua e lo stile in cui viene raccontato il suo campo visivo e/o concettuale sono altrettanti segni di presenza del narratore, meno vistosi forse delle intrusioni vere e proprie, ma non per questo inconsistenti.

Un'opera come *Barnabo delle montagne* rappresenta da questo punto di vista non poche difficoltà dovute in parte, per quanto sembri assurdo, alla risaputa semplicità e linearità del linguaggio e dello stile di Buzzati<sup>17</sup>. Infatti, sotto l'aspetto linguistico, la narrazione non differisce essenzialmente né dai dialoghi<sup>18</sup>, giacché i personaggi buzzatiani non possiedono nessun idio- o socioletto, né – a maggior ragione – dallo stile indiretto libero. La semplicità della sintassi e la sobrietà del lessico, che non esce dai limiti del quotidiano, sono le stesse dappertutto. Per contrasto quindi, sul loro sfondo uniforme spiccano tanto quei pochi elementi che sono qualificabili come incongruenze: qualche parola d'uso antiquato („la piova” della frase „Lassú alla Polveriera sarà una grande piova” p. 72, attribuibile a Barnabo) o tic personale („altissimo” in „Riesce a trattenersi a uno spuntone, con il cuore che batte altissimo” p. 50, o „architettura crollante” in „[La Casa dei Marden] è diventata una architettura crollante” p. 12, situabili nella zona del narratore), che tuttavia, come si è visto, sono aparsi indiscriminatamente sia negli enunciati dei personaggi che in quelli del narratore e che svelano la presenza non più del narratore, ma dell'autore implicito.

In tale divisione dei compiti anche il narratore deve avere ovviamente la sua parte. Nella precedente analisi delle scene a focalizzazione interna ho già accennato al ruolo svolto dal narratore, che consiste prima di tutto a fornire eventuali indicazioni riguardanti il luogo e il tempo dell'azione, introdurre e presentare in qualche modo la scena e i personaggi che vi appaiono. Tali presentazioni possono essere fatte secondo le modalità proprie della visione esterna (chiamata pure da altri critici „dal di fuori”) o secondo quelle della visione „dal di dietro” (ribattezzata da Genette focalizzazione zero).

In linea di massima le scene iniziali degli episodi o successive ai momenti di svolta vengono presentate „dal di fuori”, come se cioè il narratore, incapace o solo restio a esplorare l'intimità, le emozioni e riflessioni dei personaggi, si limitasse a registrarne l'aspetto, i movimenti e le azioni. L'esempio più

<sup>17</sup> Che, a detta di vari critici, „aderisce scrupolosamente alla quotidianità, non va infatti oltre una media lingua parlata, spesso echeggiante lo stile giornalistico” (C. Marabini, *Gli anni '60: narrativa e storia*, Milano, Rizzoli, 1969, 119) ed è di „una semplicità quasi fanciullesca” (P. Castiglione Borroni, *Dino Buzzati*, „Italice” N° 34, p. 197).

<sup>18</sup> Così pochi d'altronde o ridotti da giustificare l'opinione di Ch. Boulay che „non c'è praticamente, nelle opere di Buzzati, vero dialogo” (Ch. Boulay, *Situation de l'homme dans l'oeuvre de Dino Buzzati*, „Revue des Études Italiennes” 1959, p. 312). La traduzione è mia.

lampante di tale procedimento è la descrizione dei guardaboschi immediatamente anteriore all'inizio dell'azione. È una presentazione solo per modo di dire, perché le informazioni fornite ai lettori sono oltremodo scarse: i guardaboschi più che identificati a uno a uno vengono elencati di nome e il loro ritratto (se, nonostante la sua povertà, di ritratto si può parlare) è piuttosto un'istantanea di gruppo, nitida unicamente nella raffigurazione di alcuni tratti somatici che rinviano all'età (i baffi bianchi de Del Colle) e di attributi che riducono il personaggio alle mansioni da lui svolte (i cappelli verdi, i distintivi con lo stemma del paese, lo schioppo di Del Colle). Altri dati, come per es. l'origine, provengono da quello che ho chiamato il sapere diffuso („Non è facile dire da dove sono venuti. Qualcuno figlio di guardiaboschi. Qualcuno nato tra i monti da quelle famiglie patriarcali. Altri sono giunti da lontano e hanno conosciuto le strade della pianura" p. 11) ed è già tanto, se Del Colle viene descritto come „vecchio delle montagne" (p. 12). Per il resto tutti quanti, compreso Barnabo che pure è il protagonista del romanzo, rimangono fino alla fine indefiniti e indifferenziati, tipici personaggi buzzatiani „senza testa"<sup>19</sup>.

In molti casi la focalizzazione esterna viene adottata anche nelle panoramiche e nelle scene, in cui lo sguardo del narratore sui personaggi precede la focalizzazione interna secondo il procedimento sopra esaminato. Le emozioni e sensazioni dei personaggi si trovano allora o del tutto passate sotto silenzio, o ridotte alle loro manifestazioni esteriori e sintomi fisici. In fin dei conti l'abbattimento e la delusione di Barnabo sono solo deducibili dal fatto che egli „guarda fisso, senza muoversi dalla sedia, con la schiena curvata in avanti" (p. 120) e il leggero impallidimento è l'unico segno dell'ira che prende Barnabo all'ordine perentorio di preparare la minestra per il forestiero. Vero è che nei due casi citati (ma non mancherebbero altri esempi) i sintomi sono facilissimi da decifrare, però la loro trasparenza, dovuta indubbiamente al fatto che si tratta di manifestazioni tipo, rudimentali e schematiche, contribuisce ulteriormente alla riduzione dei personaggi a fantocci, raffigurati solo nei tratti essenziali. Particolarmente vistoso ed eloquente è lo stesso fatto nelle scene dialogate, sprovviste di qualsiasi „didascalia" o informazione sul comportamento o sulle riflessioni degli interlocutori, anche quando i loro enunciati restano sospesi e pertanto il pensiero del personaggio non viene mai né esteriorizzato né espresso fino al fondo<sup>20</sup>.

L'adozione della prospettiva dal di fuori ha, nel caso specifico di *Barnabo delle montagne* un doppio effetto. Da una parte essa veicola una certa impermeabilità dei personaggi che gli preclude qualsiasi possibilità di comunicazione e li condanna in partenza all'isolamento. Di lì non resta più che un

<sup>19</sup> M. Carlini o, *Come leggere „Il Deserto dei Tartari" di D. Buzzati*, Milano, Mursia, 1976, p. 65.

<sup>20</sup> Significativa sotto questo aspetto è l'incapacità di parlare che si nota perfino tra Berton e Barnabo, che pure si considerano amici vedi pp. 69 e 82.

passo alla precisa e definitiva circoscrizione del vero luogo del conflitto, le cui sorti si giocano nei profondi recessi dell'anima dei protagonisti e sono vissuti da loro nell'assoluta solitudine. Se, poi, come ho detto, le figure umane sono abbozzate solo nei tratti essenziali e prive di caratteristiche individuali, vuol dire che qualunque nome portino, in fondo sono scambiabili e la loro sorte potrebbe toccare a chiunque o – a dirla con M. B. Mignone – di tale sorte esse non sono che simbolo<sup>21</sup>.

A dire di quale sorte e di quale conflitto interiore si tratta è il narratore; un narratore strano e, direi, un po' sfuggente all'analisi, ma non tanto per la polimodalità del suo racconto, quanto piuttosto per una certa ostentazione nello sfoggiare i vari atteggiamenti assunti e una notevole facilità di cambiare volto; un narratore capace di affidare la prospettiva di una scena ai personaggi per ricordare alla fine la propria presenza con un „Eccoli poco dopo in vetta” (p. 57) o un „Guardate adesso che si allontana” (p. 69); onnipresente, quando ne ha voglia („Adesso però nessuno li può osservare” p. 24), ma più spesso incline a chiudersi entro i confini materiali del luogo dell'azione („Forse sulle alte rocce passavano soffi di vento; forse in fondo alla valle l'acqua dava un rimbombo e ai limiti della foresta qualche uomo cantava. Ma là, nella radura, era un grandissimo silenzio” p. 23) e, in genere, propenso a comportarsi, anche quando è lui a „vedere” la scena, come un essere fisico dalle capacità percettive ben limitate („Barnabo è seduto vicino alla fiamma. Il suo viso, rimasto in ombra, non si riesce a vedere” p. 131); premuroso di sottolineare la propria ignoranza („Barnabo, immobile nel letto non ha ancora chiuso occhio; non si sa che cosa pensi” p. 123) o, se necessario, di „narrare” e analizzare lo stato d'animo del protagonista.

L'onniscienza del narratore e la sua possibilità di vedere nel cuore di Barnabo porta però, in ultima analisi, allo stesso effetto che l'impermeabilità del personaggio presentato dal di fuori. Se è lecito parlare dell'onniscienza limitata, *Barnabo delle montagne* ne è un esempio lampante. Infatti, a essere oggetto della visione dal di dietro è soltanto Barnabo, e lo è, per di più, solo in alcuni momenti, quando le emozioni da lui provate sono riconducibili alla paura, vergogna, speranza di riscatto e serenità riacquistata alla fine della storia<sup>22</sup>. In questo modo, invece di diventare più dettagliatamente raffigurato e più individualizzato, Barnabo si trova ridotto al ruolo del „portatore” del conflitto che costituisce il problema centrale del romanzo.

I personaggi-esemplificazioni, personaggi-idee, come li chiamò R. Bertacchini<sup>23</sup>, si muovono in *Barnabo delle montagne* in un paesaggio che,

<sup>21</sup> M. B. Mignone, *Anormalità e angoscia nella narrativa di Dino Buzzati*, Longo Editore, Ravenna 1981, p. 34.

<sup>22</sup> Sono questi, infatti, quasi unici vocaboli denotanti gli stati d'animo, che compaiono più volte in *Barnabo delle montagne*.

<sup>23</sup> R. Bertacchini, *Dino Buzzati*, [in:] *900. I contemporanei*, vol. 6, Milano, Marzorati, 1979, p. 5638.

a differenza delle figure umane, è descritto con una sorprendente dovizia di particolari, almeno finché a funzionare da ambiente sono le montagne. La cosa non avrebbe in sé niente di strano, né meriterebbe una particolare attenzione<sup>24</sup>, se la pianura, nella quale si svolge pure una parte della storia non fosse reffigurata in modo molto sommario<sup>25</sup>, solo come „non-montagne”. Da una parte il paesaggio nella visione „con” sicuramente può svolgere un ruolo importantissimo, permettendo di „vedere” il personaggio, conformemente alle leggi della focalizzazione, non nella sua interiorità bensì nell’immagine che egli si fa della realtà circostante<sup>26</sup>. In questo senso è lecito dire che i due poli intorno ai quali è organizzato lo spazio: le montagne e la pianura, „sceneggiano” gli stati d’animo<sup>27</sup> e che il paesaggio, incaricato di tale funzione, si inserisce perfettamente nella logica della visione „con”. Il fatto però che, in *Barnabo delle montagne* come in tante altre opere buzzatiane, la verticalità e l’orizzontalità<sup>28</sup>, entrambe sorrette da tutta una architettura di elementi ausiliari contrapposti (il vento e la sua mancanza, l’ombra e il sole bruciante, la limpidezza dell’aria e la polvere, i colori bianco-nero-verde e il giallo<sup>29</sup>) equivalgano al paradiso e all’esilio<sup>30</sup>, fa sospettare la mano di un regista che conferisce ai vari elementi dello spazio una „sovraccarica semantica”<sup>31</sup>, atta a trasmettere il suo proprio sistema di valori. A svolgere questa funzione non è più con ogni evidenza il narratore, bensì l’autore implicito che fa così una seconda „intrusione” nel mondo narrato.

In fin dei conti quindi, la linearità e semplicità di *Barnabo delle montagne* viste più da vicino risultano apparenti, giacché la polimodalità del romanzo costituisce un sistema in cui ogni focalizzazione è chiamata a svolgere funzioni ben determinate e tutte insieme concorrono a creare quello che, con un termine alquanto tradizionale, si usa chiamare il messaggio del romanzo, inteso come visione del mondo e della vita che ne emerge. Infatti, *Barnabo delle montagne*, come d’altronde tante altre opere buzzatiane ha un carattere eminentemente moralistico. Tale affermazione, evidentemente, non è né vuole essere un giudizio di valore, dato che nel fatto stesso di avere un carattere moralistico

<sup>24</sup> Il paesaggio è visto dai personaggi quindi, se la focalizzazione dominante è quella interna, è normale che l’immagine del mondo circostante sia più dettagliata di quella dei personaggi.

<sup>25</sup> Vedi *Barnabo delle montagne*, p. 11.

<sup>26</sup> Vedi J. Pouillon, *Temps et roman*, Paris, Gallimard, 1946, p. 79. La traduzione è mia.

<sup>27</sup> L’espressione è di A. Bocelli, *Esperienze di un giovane*, „Primato” 1940, N° 13.

<sup>28</sup> Vedi in proposito l’articolo di M. H. Caspar, *L’espace imaginaire dans les romans de Buzzati: tentative de topo-analyse*, „Cahier Dino Buzzati” n° 6, pp. 191-217.

<sup>29</sup> Vedi l’articolo di A. Arslan, *Les variations de couleurs, composantes narratives des premières oeuvres de Buzzati*, „Cahier Dino Buzzati” n° 6, pp. 217-229.

<sup>30</sup> Vedi F. Livì, *Barnabo delle montagne: genèse d’une mythologie*, „Cahier Dino Buzzati” n° 5, p. 66.

<sup>31</sup> M. H. Caspar, *Lo spazio immaginario nei romanzi buzzatiani: tentativo di topoanalisi*, „Esperienze letterarie” 1983, n° 1, p. 14.

non c'è nulla di positivo o negativo. È una semplice constatazione di fatto, suscettibile tuttavia di ulteriore analisi e bisognosa di chiarimenti complementari.

Una volta affermato il carattere moralistico di un'opera resta pur sempre da risolvere la questione dei mezzi che veicolano il messaggio e del modo in cui esso viene innestato sul tessuto narrativo. È lì, per l'appunto, che a mio parere si vede l'importanza del sistema delle focalizzazioni in *Barnabo delle montagne*. La storia di Barnabo si potrebbe riassumere come storia di un fallo che provoca la perdita irreversibile del paradiso posseduto fino al momento della prova<sup>32</sup>. La prevalenza della visione „con” significa che questa storia la vediamo e interpretiamo come la vede e interpreta il personaggio. Siccome poi la prospettiva interna è strettamente monoscopica<sup>33</sup>, il lettore viene non solo schierato d'ufficio, per così dire, dalla parte del protagonista, ma addirittura chiuso nel suo modo di vedere e capire le cose. Se, per giunta, il narratore, anche nei momenti in cui adotta la visione „dal di dietro”, si limita a svelare o interpretare la vita interiore del personaggio senza pertanto commentarla apertamente, vuol dire che mancano praticamente altre valutazioni in rapporto dialettico con la prospettiva di Barnabo.

In definitiva quindi, la storia vera e propria di Barnabo si svolge più dentro di lui che non nella realtà fattuale, la consapevolezza e il rimorso di aver fallito diventano più importanti del fallo stesso e l'ultima resa è dettata più dal senso dell'irreversibilità del processo messi in moto anni prima che non dai fatti. La visione interna permette non solo di „vedere” la storia „con” il protagonista, ma anche di seguirla nel suo diventare e progressivo svolgimento, di capirla cioè allo stesso tempo che la capisce Barnabo. Visto così, il dramma individuale e tipico di Barnabo, individuale perché individuale è il destino compromesso dal peccato e la presa di coscienza, tipico invece, in quanto il protagonista è un paradigma di tratti generici, diventa una specie di *exemplum*, in cui il lettore è invitato a mettersi nei panni del personaggio per vivere, come un *memento*, una vicenda che potrebbe capitare a chiunque.

È in ciò che sta, a mio avviso, la specificità di *Barnabo delle montagne*, soprattutto rispetto a *Il Deserto*, in cui a mettere in risalto il messaggio moralistico e filosofico è il divario tra la focalizzazione interna e gli *excursus* di commento, intrecciati a mo' del filo di Arianna nella narrazione<sup>34</sup>. *Barnabo*,

<sup>32</sup> Nonostante l'apparente lieto fine, penso, come F. Livi, che si tratta in realtà di un „paradiso ritrovato e perso per sempre” (vedi F. Livi, *op. cit.*, p. 66).

<sup>33</sup> Nel senso, in cui questo termine è usato da J. L i n t v e l t in *Essai de typologie narrative. Le „point de vue”*, Paris, Librairie José Corti, 1981, p. 81. Infatti, la prospettiva di altri personaggi non viene mai adottata per dare una visione alternativa delle azioni di *Barnabo*.

<sup>34</sup> Vedi in proposito, il mio articolo su „Il Deserto dei Tartari” di D. Buzzati: *il tempo e la focalizzazione*, „Kwartalnik Neofilologiczny” 1988, nr 2.

sotto questo aspetto, è molto più discreto: racconta la storia, fornisce i dati di fatto e lascia vederli con gli occhi del principale interessato, accentuandone appena il carattere tipico e il ruolo esemplificativo. La funzione interpretativa e valutativa viene delegata al lettore.

Cattedra della Filologia Romanza  
Università di Lódź

*Izabella Gutewicz*

#### SYSTEM FOKALIZACJI W *BARNABO DELLE MONTAGNE* DINO BUZZATIEGO

Artykuł zawiera analizę pierwszej powieści D. Buzzatiego pod kątem perspektywy, z jakiej prowadzona jest narracja. Zdecydowanie przeważa w niej perspektywa wewnętrzna, ukazująca świat taki, jakim go widzi zmieniający się i coraz bardziej zacieśniający się w toku opowieści podmiot perspektywy (kolejno: grupa – poszczególne postaci – tytułowy bohater), co pokrywa się zresztą z charakterem historii rozpoczynającej się jako historia grupy i stopniowo przekształcającej się w historię jednostki. Ułatwia to znakomicie czytelnikowi utożsamienie się z bohaterem i zrozumienie jego poglądu na sytuację. Podobny jest efekt przeplatającej się z punktem widzenia postaci perspektywy zewnętrznej, przedstawiony bowiem w ten sposób: zarysowany tylko w zasadniczych, ponadindywidualnych cechach – bohater staje się jakby symbolem losu, który w gruncie rzeczy mógłby się przytrafić każdemu. „Egzemplifikacyjny” charakter postaci dodatkowo uwypukla fakt, że narrator analizuje wewnętrzne przeżycia Barnaby tylko wtedy, gdy wiążą się one z głównym problemem powieści, tj. z walką człowieka z samym sobą i z własnym strachem.