

Montagne e treni: due topoi purgatoriali nel secondo Novecento italiano

Lucia Masetti

Volume 41, Number 2, 2020

Purgatori della letteratura italiana a cura di Fabio Camilletti

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1087429ar>

DOI: <https://doi.org/10.33137/q.i.v41i2.36772>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Iter Press

ISSN

0226-8043 (print)

2293-7382 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Masetti, L. (2020). Montagne e treni: due topoi purgatoriali nel secondo Novecento italiano. *Quaderni d'Italianistica*, 41(2), 71–92.
<https://doi.org/10.33137/q.i.v41i2.36772>

Article abstract

Tanto l'ascesa al monte quanto il viaggio via treno possono assumere nella letteratura contemporanea una valenza purgatoriale. La montagna in particolare riveste un duplice valore: è il luogo dell'affermazione e del perfezionamento del singolo, e insieme apre un passaggio verso la dimensione dell'eternità, dell'essenza. Similmente il viaggio ferroviario – ideale prosecutore del viaggio per mare – costituisce sia uno strumento di esplorazione, sia una via di collegamento con l'oltremondo. Entrambi dunque assommano in sé quelle che Freud chiama pulsione di vita e pulsione di morte, la prima intesa come istanza espansiva, la seconda come ritorno all'unità indifferenziata.

MONTAGNE E TRENI: DUE *TOPOI* PURGATORIALI NEL SECONDO NOVECENTO ITALIANO

LUCIA MASETTI

Abstract: Tanto l'ascesa al monte quanto il viaggio via treno possono assumere nella letteratura contemporanea una valenza purgatoriale. La montagna in particolare riveste un duplice valore: è il luogo dell'affermazione e del perfezionamento del singolo, e insieme apre un passaggio verso la dimensione dell'eternità, dell'essenza. Similmente il viaggio ferroviario – ideale prosecutore del viaggio per mare – costituisce sia uno strumento di esplorazione, sia una via di collegamento con l'oltremondo. Entrambi dunque assommano in sé quelle che Freud chiama pulsione di vita e pulsione di morte, la prima intesa come istanza espansiva, la seconda come ritorno all'unità indifferenziata.

Premessa

Fra i molti elementi dell'immaginario contemporaneo associabili a temi o atmosfere purgatoriali, l'ascesa al monte e il viaggio via treno occupano un posto significativo, come esemplificheremo attraverso l'analisi di alcuni degli autori più rappresentativi del panorama letterario del secondo Novecento. Tali autori, eterogenei quanto a generi e stili, sono accomunati dall'attenzione alla dimensione quotidiana dell'esistenza, nella sua concretezza come nelle sue potenzialità simboliche. In particolare nelle loro opere l'avvertimento della crisi, che sfocia in un senso di sospensione e attesa, si unisce alla volontà di reagirvi, recuperando una possibilità di progressione verso una meta: due dinamiche proprie appunto della condizione purgatoriale.

Per quanto riguarda la montagna, anzitutto, già dalla *Commedia* dantesca essa costituisce il luogo purgatoriale per eccellenza, e più in particolare possiamo definirla un cronotopo dalla duplice valenza. Da un lato offre la possibilità di un'ascesa fisica e di un'ascesi interiore, in un percorso di purificazione che è volontario, temporalmente scandito e orientato a una meta. Dall'altro lato rappresenta uno

stato di attesa e sospensione tra mondi diversi: dannazione e beatitudine, tempo umano ed eternità. La montagna dunque può concretizzare il percorso dell'individuo verso la pienezza della propria umanità ("Te sovra te coronò e mitriò" dichiara Virgilio dopo l'ingresso nell'Eden, *Purg.* XXVII, 142) e insieme può aprire un varco verso la dimensione dell'Eterno: è premessa per il "trasumanare" (*Par.* I, 70), ossia per il superamento dei vincoli individuali e temporali nel ritorno all'Uno.

Entrambe queste connotazioni simboliche arrivano, pur variamente declinate, fino ai giorni nostri. In particolare due tra i narratori più appassionati di alpinismo, Dino Buzzati e Primo Levi, hanno messo in rilievo questa bivalenza: la montagna è il luogo dell'eroismo, che consente all'uomo di dimostrare la propria statura, ma al contempo possiede un fascino ultraterreno, come se in essa riposassero i fondamenti stessi dell'esistenza; un concetto, quest'ultimo, che occupa un posto importante anche nell'opera di Luigi Santucci. In ambito poetico il duplice volto della montagna emerge invece esemplarmente nell'opera di Mario Luzi, che ne fa il fulcro sia dell'umano percorso di individuazione sia dell'accesso alla dimensione divina. Nella montagna dunque si attua l'incontro tra due moti opposti che – sulla scia di Freud – potremmo identificare con *eros* e *thanatos*, intesi latamente come desiderio d'avventura e di affermazione, da un lato, e ricerca della quiete e dell'essenza profonda della vita, dall'altro.

La stessa compresenza si può rintracciare anche nel secondo *topos* qui analizzato: il treno, uno degli eredi della barca/nave che, con la sua complessa simbologia, attraversa tradizioni diverse comparando anche sulla soglia del *Purgatorio* dantesco. In diverse occasioni infatti al treno è demandata la funzione di scortare i morti verso l'oltremondo, come accade soprattutto nella produzione di Dino Buzzati e Giorgio Caproni. Al contempo però il treno si caratterizza spesso come un simbolo di vita: emblema del tempo in corsa verso il futuro, dunque veicolo di avventura ed esplorazione dell'ignoto, come nella *Tregua* leviana o nella *Frontiera* di Vittorio Sereni. Tale pregnanza simbolica, sottolineata ancora da Freud, rende il viaggio ferroviario stimolante e inquietante insieme: ne fa uno strumento di rivelazione, nel senso laico e/o religioso del termine.

La montagna "ripida:" il viaggio verso il Sé

Per quanto riguarda la rappresentazione della montagna, la sua bivalenza si riflette chiaramente nelle due caratteristiche che Buzzati indica quali elementi essenziali del paesaggio montano: la "ripidezza" e l'"immobilità" ("Massimo simbolo" 76). La ripidezza, anzitutto, è ciò che trasforma l'ascesa in un percorso eroico: proietta

sulla cima “meravigliose speranze,” facendone una meta favolosa (76), e catalizza così quell’irrazionale forza dello spirito che spinge sempre l’uomo oltre i propri limiti, verso la felicità e la realizzazione. Al contempo la ripidezza oppone ostacoli all’avanzata, cosicché il raggiungimento della meta diviene un mezzo per affinare e affermare il proprio valore. La montagna offre dunque ciò che Buzzati chiama “l’occasione:” l’opportunità di prendere coscienza di sé, di essere all’altezza del proprio destino e di dare significato all’esistenza. *Barnabo delle montagne* e *Il deserto dei tartari* sono esempi cardine di questa simbologia, giacché entrambi si incentrano sul contrasto tra la pianura – luogo della comodità e della mediocrità – e la montagna – luogo del coraggio e della speranza (Crotti 195). Emblematico è in particolare il momento in cui lo sguardo di Drogo, arrivato da poco alla Fortezza, si fissa su una cima solitaria, che affiora “sopra il ciglione dell’edificio, lontana, entro ai riverberi meridiani” (*Il deserto dei Tartari* 37). L’anonima cima concretizza così quella sublime e indeterminata speranza che è propria degli abitanti della Fortezza, e che col tempo acquista nell’animo di Drogo una forza incontrastabile.

Più in particolare la montagna si associa alla capacità di essere fedeli a sé stessi, indipendentemente dalle circostanze; non a caso il riscatto del “borghe- se stregato,” nel racconto omonimo, avviene in montagna (*Sessanta racconti* 163–70). Similmente per Primo Levi l’alpinismo è anzitutto uno strumento di realizzazione, ossia un’estrinsecazione di quella lotta alla materia che fa la grandezza dell’uomo, come si evince in particolare dal racconto “Ferro” ne *Il sistema periodico*. La montagna consente di gustare la propria libertà, sentendosi “padroni del proprio destino” (1:896), nonché di “misurarsi e migliorarsi” (892). Inoltre trasmette il senso di significatività che deriva dal perseguimento di uno scopo: una condizione che per Levi è indispensabile per raggiungere la felicità, come si legge in “La chiave a stella” (1:1148) e “Sommersi e salvati” (2:1240). Per queste ragioni l’alpinismo costituisce una vera e propria palestra di vita per Levi e i suoi coetanei, preparandoli alla transizione verso l’età adulta che, date le circostanze storiche, è per loro particolarmente difficile. Come per Dante insomma la salita al monte è un percorso di iniziazione; non a caso Dante costituisce il modello di riferimento nel racconto semiautobiografico “La carne dell’orso,” offrendosi come specchio ideale al gruppo di liceali intenti ad un’amatoriale scalata (2:1319).

In ambito poetico è poi significativa la produzione di Mario Luzi, espressione di un percorso che in termini junghiani si può definire di individuazione, di “conquista dell’Io” pieno e autentico (Luzi e Tabanelli, 145). In diversi casi tale processo, soprattutto nelle opere più tarde, è rappresentato attraverso l’immagine di una scalata, in cui la ripidezza del monte è un fattore essenziale. Essa tuttavia

non è funzionale, come nel caso di Levi, a rimarcare la difficoltà del cammino e dunque il valore dello scalatore, bensì l'imprevedibilità del percorso: poiché il camminatore è costretto a procedere a zig-zag, la direzione del cammino gli è alternativamente rivelata e celata. Fuor di metafora, l'individuo può intravedere di quando in quando la direzione verso cui la sua vita sta procedendo, tuttavia non potrà mai averne una visione globale finché non sarà giunto alla meta.¹ Un'altra peculiarità di Luzi sta nel fatto che, come per Dante, la cima non costituisce la meta ultima dell'ascesa: una volta raggiunta la vetta, per il poeta si apre forse "una nuova, impossibile scalata" (*Poesie ultime e ritrovate* 511). Ciò suggerisce che nessuno può dirsi davvero arrivato e che, quand'anche si sia raggiunto il limite estremo dell'umano (in termini spirituali e temporali), il cammino deve proseguire addentrandosi nel metafisico.

Anche per Giorgio Caproni il cammino dello scalatore non si conclude col raggiungimento della vetta, ma per un diverso motivo. Il percorso umano cioè non ha nessuna meta certa cui aspirare, nessun significato da conquistare (o per lo meno tale significato non si trova là dove si è portati a cercarlo). Da qui l'esortazione dettata dalla "Prudenza della guida," che invita a non proiettarsi troppo verso il cammino ancora da compiere bensì a godere di quello già percorso e della compagnia degli altri scalatori (*L'opera in versi* 247). E ancor più netta è la "Conclusione quasi al limite della salita:" "Signore, *deve tornare a valle*. / Lei cerca davanti a sé / ciò che ha lasciato alle spalle" (439). D'altro canto anche per Caproni l'insospitale paesaggio montano costituisce – per chi lo sappia veramente vivere – il luogo in cui si può raggiungere la verità, intesa se non altro come verità di sé. La montagna, in altri termini, può offrire la possibilità di un *ubi consistam*, come suggerisce il poeta in "Di un luogo preciso:" "È forse / in questa geografia precisa / e infrequentata [...] / la prova / unica – evanescente – / di consistenza?" (625). Un esempio emblematico di questo concetto è dato dalla "Piccola cordigliera," giacché i transfughi trovano nel freddo della montagna "la temperatura giusta / della nostra salvezza" (665). Lì infatti menzogne e meschinità sono bandite: solo l'essenziale rimane, e con esso la possibilità di un rapporto schietto con gli altri. Ritroviamo dunque, come in Buzzati, la scelta di rinunciare alle comodità della pianura per una vita più difficile ma significativa; la montagna insomma implica una "negatività talmente assoluta che si rovescia in positività, proprio perché

¹ Si pensi a "Fra i monti in piena estate," della raccolta *Sotto specie umana*, oppure a "Spalanca lo spazio" e "La via di terra," da *Dottrina dell'estremo principiante* (*Poesie ultime e ritrovate* 42, 289 e 362).

tramite il negativo [si] tende ad esperire un modello di vita alternativo” (Crotti 195). Ritroviamo perfino, in “Abendempfindung” (*L’opera in versi* 631), l’immagine della cima solitaria appena visibile nel crepuscolo: simbolo di una spinta ascensionale che permane nonostante le continue delusioni, aprendo “al di là della ‘frana della ragione’ [...] una tensione di ricerca” (Macciò 363).

La montagna “immobile:” l’esperienza dell’Eternità

Se è vero che la montagna si caratterizza come luogo di miglioramento e affermazione dell’Io, al contempo essa costituisce un ponte per la dimensione dell’Eternità. Tale concetto è presente nella narrativa di Buzzati fin dagli inizi; ad esempio il racconto eponimo della prima raccolta, “*I sette messaggeri*,” si conclude quando il principe giunge in vista delle montagne, oltre le quali si estende il regno del Mistero tanto cercato (*Sessanta racconti* 13). È tuttavia nel saggio citato in apertura che Buzzati arriva pienamente a definire questo carattere metafisico dei monti associandolo all’immobilità, intesa sia come quiete silenziosa – dovuta alla scarsità di vita presente in alta montagna – sia ai pochi cambiamenti operati dal tempo (“Massimo simbolo” 77). In virtù di questa caratteristica la montagna può apparire come un luogo atemporale, che appartiene al regno della morte; possiede perciò una connotazione inquietante e salvifica insieme.

Anzitutto la montagna adombra per Buzzati la possibilità di raggiungere la conoscenza e la beatitudine ultraterrene. Sebbene infatti l’autore si sia sempre dichiarato non credente (Buzzati e Panafieu 92) le sue lettere giovanili e le testimonianze di chi l’ha accompagnato durante le scalate suggeriscono che l’alpinismo abbia costituito per lui anche uno strumento di ricerca religiosa, sovradogmatica (Bellaspiga 194); non a caso nelle *Storie dipinte* il Duomo stesso appare trasfigurato in montagna (36). Inoltre, anche a prescindere da concezioni religiose, la montagna veicola per l’autore una raffigurazione utopica della morte, intesa come pacificazione dell’animo e ritorno alla materia indifferenziata. Buzzati infatti osserva che l’uomo, pur temendo la morte, aspira inconsciamente a uno stato di “suprema quiete,” di tranquillità totale (“Massimo simbolo” 77). Perciò, se è vero che il naturale desiderio dell’alpinista è quello di tornare a casa, al contempo egli avverte il desiderio inconfessato “di immedesimarsi con la montagna, [...] di aderire e di imitarla,” fino a fondersi con essa; perciò, in un certo senso, i “veri” alpinisti sono quelli morti in montagna, i quali “hanno veramente obbedito a quello che le montagne volevano” (Buzzati e Panafieu 49). Allo stesso modo ne *Il deserto dei tartari* colui che compie appieno il proprio destino è Angustina,

l'unico a comprendere il carattere metafisico delle montagne, "immedesimandosi" nel paesaggio nevoso e accedendo così con la morte all'eternità dei monti (Barberi Squarotti 43).

Ritroviamo concetti simili nel romanzo di Luigi Santucci *Come se*. Il protagonista Klaus infatti muore volontariamente sulle montagne, dove hanno perso la vita anche i suoi genitori, ed egli stesso spiega quest'attrazione mortifera per i monti con il desiderio di immedesimarsi in loro, partecipando all'immobilità immutabile della roccia: "Lo attraevano le montagne *dentro*, [...] perché il fossile è l'unico elemento che si sottrae alla dissociazione della morte, [...] era la ricerca dell'eterno nella materia" (681). Più in particolare la montagna appare a Klaus come il luogo dell'essenza e della necessità pura; a valle tutto appare dominato dall'arbitrio e dal caso, perfino i salti delle cavallette: "Perché il salto in *quel* momento, perché andare a cadere *là* anziché un poco più a destra o più lontano? Poi finalmente la montagna: l'effimero agguato degli egoismi si chiude, il sasso vieta questi intrighi" (777). Per questo la montagna comporta per Klaus il raggiungimento della quiete e della libertà: pacifica i dubbi ed esime dalle imperfette interazioni con i propri simili. Inoltre essa costituisce un canale di comunicazione con il metafisico, giacché offre la possibilità di udire la musica delle sfere celesti. Nella sensibilità santucciana esiste infatti uno strettissimo legame tra i monti e la musica, come se le montagne portassero alla superficie l'armonia profonda che informa il mondo.

Quest'esperienza mistica della montagna si verifica in tre occasioni principali nel corso del romanzo: in corrispondenza dei due tentativi di suicidio del protagonista (il primo sventato, il secondo riuscito), che incorniciano la narrazione, nonché in un episodio centrale, che rivela il significato profondo di tale morte. Il protagonista cioè si trova a dirigere in montagna un coro di voci bianche, e ne ricava l'impressione di assistere a un cosmico processo di nascita e morte: da un lato i monti partoriscono "la giocondità senza dolore," dall'altro essi stessi appaiono generati dalle gole dei fanciulli (773). Ogni cosa poi, con docile ubbidienza, muore per lasciare il posto alla successiva frase musicale, dunque a nuove note e a nuovi paesaggi. Il processo è guidato appunto dai gesti del direttore d'orchestra, Klaus; ma tale constatazione suscita in lui non una sensazione di onnipotenza bensì di rinnovata umiltà: egli stesso si avverte "servo e bisognoso delle miracolose forze che scaten[a], disposto a farsi inghiottire come la bacca che splende sul ramo e la fame del corvo fa sparire in un attimo." Questa frase connota implicitamente il suicidio di Klaus come un paradossale tentativo di accedere con la morte a ciò

che non muore: all'Eternità che i monti custodiscono, ossia alla musica perenne in cui ogni aspetto dell'esistenza trova significato. Una scena simile è presente anche nel romanzo successivo, *Il mandragolo*: sul finale infatti il protagonista Demo, circondato dai monti, percepisce un senso di universale armonia, una "sconosciuta simpatia" che si estende a tutto e a tutti; perciò egli si paragona ancora a un peculiare direttore d'orchestra, capace di "dirigere" le montagne a proprio piacimento (319). In seguito questa fusione quasi panica con la montagna si compie, ancora una volta, nel momento della morte serenamente accettata (che in questo caso, però, è sventata all'ultimo); la discesa della neve è quindi accostata alla pentecoste, giacché comunica a Demo "una virtù che sua madre non aveva avuto il tempo di fabbricargli e che doveva chiamarsi sapienza" (331).

Anche nelle pagine leviane la montagna può farsi strumento di rivelazione, benché in un'ottica diversa: essa appare non come luogo del Divino, bensì come sede privilegiata dell'"autentica Urstoff senza tempo," ossia la sostanza primigenia, la Materia da cui tutto ha avuto origine, come si legge sempre ne *Il sistema periodico* (1:889). L'alpinismo è quindi anche un viaggio conoscitivo tra le "ossa della terra," alla ricerca dell'essenza profonda del mondo (921). Sandro, protagonista del racconto "Ferro," è l'emblema per eccellenza di questa dinamica, e non a caso è lui stesso un uomo essenziale, che dice "solo il nocciolo delle cose" (893). Ne consegue che le montagne possono apparire, anche nella narrativa leviana, come un "altrove" rispetto alla temporalità umana (894). In particolare Guiso sottolinea che i monti leviani tendono – proprio come il *Purgatorio* dantesco – a fondere i cronotopi della montagna e dell'isola (441). La prima rimanda appunto alla sostanza originaria, dunque al tempo remoto della genesi e all'essenza delle cose, mentre la seconda raffigura tradizionalmente un luogo incontaminato e fecondo, che offre la possibilità di ricominciare da zero. Perciò le montagne leviane uniscono l'antichità millenaria alla freschezza degli inizi: appaiono "nuove come create nella notte appena svanita, e insieme innumerabilmente antiche" (Levi 1:894).

Tale concezione può anche sfociare, come nelle opere di Buzzati e Santucci, nel desiderio di "immedesimarsi" con la montagna, in altre parole di morire. Ciò è particolarmente evidente nel racconto "Piombo," in cui il metallo ricercato dal protagonista sui monti è definito come "il metallo della morte: [...] il suo peso è un desiderio di cadere [...] [È] un metallo che senti stanco, forse stanco di trasformarsi e che non vuole trasformarsi più" (925). Dunque la ricerca del protagonista è in fondo un viaggio verso la morte; egli stesso del resto osserva che l'arte di lavorare il piombo rende ricchi, ma fa morire giovani (920). Tale simbolismo è

solo apparentemente in contrasto con la lotta per l'affermazione dell'io contro la materia che abbiamo descritto in precedenza. Infatti, come per Buzzati la tensione dello scalatore a "vincere" la montagna convive con quella di lasciarsene vincere, così nei rapporti di Levi con la materia l'opposizione eroica si intreccia all'attrazione fatale. In effetti, come sottolinea Guiso, la ricerca del piombo costituisce un viaggio di realizzazione e di annullamento insieme: "Quanto più [il protagonista] si trasforma – ed è nella misura della vita e dentro la sua possibilità – tanto più si logora e consuma. Di fatto, l'esaurirsi della trasformazione è conseguente alla realizzazione delle sue potenzialità" (436).

Guiso peraltro accosta tale dinamica alla teoria aristotelica e dantesca del *loco naturalis*; ogni elemento della realtà cioè è diretto a una meta specifica, nella quale soltanto troverà la propria naturale collocazione e dunque la quiete, raggiungendo il coronamento della propria identità e insieme il ricongiungimento all'unità (438).² Tale concetto però appare particolarmente adatto a descrivere, più ancora che la concezione di Levi, quella di Luzi. Per il poeta infatti il fine ultimo della vita implica da un lato la realizzazione di ogni elemento nella sua pienezza, dall'altro il ricongiungimento del molteplice in unità; le cose, in altri termini, "si risolvono in loro stesse ma ad un grado più elevato" (*Conversazione* 65). Questa duplice prospettiva si riflette appunto nella raffigurazione dei monti. Se è vero che essi possono caratterizzarsi come luogo di ascesa verso il Sé, in diversi componimenti il movimento appare diretto piuttosto verso l'*interno* della montagna, trasformata in un'evanescente frontiera verso l'altro mondo. In questo caso i monti inglobano gli uomini e a loro volta si consumano in una "bruciata trasparenza," un unico "celestiale gomitolò:" "Ci prendono con sé, [...] / ci avvilluppano in sé, ci attirano / in un punto – / [...] non oltre / la materia, dentro, / nel suo / imo grembo" (*L'opera poetica* 880). Come il Klaus santucciano, il poeta può così accedere a "quella luce nella luce, / quella musica in fondo alla musica" in cui risiede l'essenza della vita: un agglomerato "di anima e materia, / di umano, divino, subumano / uniti in una orchestra" (*Poesie ultime e ritrovate* 144).³

² Tali sono infatti le parole di Rodmund, protagonista di "Piombo:" "Noi cercatori crediamo di trovare il metallo con gli occhi, l'esperienza e l'ingegno, ma in realtà quello che ci conduce è qualcosa di più profondo, una forza come quella che guida i salmoni a risalire i nostri fiumi, o le rondini a ritornare al nido" (1:930).

³ Diversi sono gli esempi di questo motivo, in particolare nelle raccolte *Per il battesimo dei nostri frammenti* e *Fraasi e incisi di un canto salutare* (*L'opera poetica* 612, 746, 792 e 807).

La madre-montagna: tra *eros* e *thanatos*

Ne “Il cuore dell’inverno” Santucci sottolinea un aspetto curioso del suo rapporto con la montagna: “Da quelle moli poderose [...] a me giunge – imprevedibile e opposto – non so qual femminile, matriarcale richiamo. Come se paradossalmente tra quelle ispidità rocciose [...] io abbia avuto le mie prime culle” (88). Le montagne vengono così ricondotte a un motivo che percorre insistentemente tutta l’opera santucciana, ossia il ritorno al grembo: un tema nel quale sensazioni personali (il legame viscerale con la madre e il desiderio di protezione dal mondo esterno) si fondono con l’immaginario mitico-religioso (la Divinità dalla quale tutto promana e alla quale tutto ritorna). E in effetti l’associazione tra la montagna e il femminile affiora indirettamente in entrambe le opere di Santucci sopracitate. In *Come se* la montagna inghiotte appunto i genitori del protagonista, ed è strettamente associata alla musica che a sua volta è inseparabile dal femminile (717). Ne *Il mandragolo* poi l’illuminazione che Demo sperimenta fra i monti culmina nel ritorno alla condizione prenatale: “Andò felicemente a sbattere contro la rimembranza delle rimembranze [...] L’uovo si era dischiuso e lo aveva raccolto, sottraendolo ai suoi persecutori” (325). In particolare la dolcezza del paesaggio innevato è esplicitamente connessa alla figura materna: dapprima quella della Madonna, poi quella della madre di Demo, Colette (330). D’altra parte il femminile qui evocato non si limita alla figura materna, giacché per Santucci la Madre e l’Amante sono figure contigue e parzialmente sovrapponibili. Perciò la montagna richiama anche, più implicitamente, la figura di Geromina, amante di Demo e controfigura della madre Colette; la neve è infatti associata alla lana di una pecora (330), a sua volta usata per simboleggiare Geromina (92).

Anche nella narrativa buzzatiana la montagna può assumere una connotazione femminile, insieme materna ed erotica. Già un personaggio di *Barnabo*, Del Colle, chiede di essere sepolto in un “buco” della roccia, nelle profondità della montagna (33) e più tardi, ne *Il grande ritratto*, l’anima di una donna è letteralmente trasfusa in una macchina-montagna, che ne diventa il corpo; l’impresa dello scienziato protagonista si rivela così un tentativo di possedere insieme la donna e la montagna, rientrando nel loro grembo.⁴ In *Un amore* poi l’autore riconduce esplicitamente l’alpinismo all’inconsapevole ricerca dell’anima gemella

⁴ Va detto che Buzzati stesso ha nettamente respinto quest’interpretazione delle sue opere, tuttavia il suo rifiuto appare almeno in parte dettato dal pregiudizio, anche in conseguenza della banalizzazione delle teorie freudiane operata dalla cultura popolare (Buzzati e Panafieu 54). Ciò

(149). Lo stesso concetto affiora anche di sfuggita nella produzione leviana, in particolare in una poesia dedicata alla moglie: “Cercavo te nelle stelle / quando le interrogavo bambino. / Ho chiesto te alle montagne / ma non mi diedero che poche volte / solitudine e breve pace” (2:692). Inoltre, nel corso dei colloqui con Tesio, l'autore avanza l'ipotesi che l'alpinismo abbia costituito per lui una sorta di sublimazione del desiderio amoroso (Tesio 30).

Il rapporto tra il femminile e la montagna è poi particolarmente insistito nella poesia di Luzi. Già ne “Il battesimo dei nostri frammenti” i monti sono connessi al tema della nascita, giacché una figura materna dai tratti mitici li genera e insieme è fecondata da essi (*L'opera poetica* 660). Il poema si fonda certamente sull'immagine del concepimento e parto virginale di Maria ma, come osserva Alfredo Luzi, il dogma “si trasforma in modalità strutturante la riflessione sulla genesi del mondo e la dialettica tra morte e vita, tra necessità e possibilità. La natura creata possiede in sé il germe creante, così come la divinità di Cristo si è incarnata nel ventre umano di Maria” (54). In seguito la montagna si sovrappone completamente alla figura femminile: è nel suo “più interno / ed introvabile umbilico” che “prendono vita – rivi / presso l'origine, stillanti / dalla più segreta roccia” (*L'opera poetica* 792). Emblematico in particolare il componimento “Maternità,” in cui le nubi “fecondano” la montagna e con essa si compenetrano, dando origine al fiume del tempo: “Le scende giù dal grembo, / le croscia tra le gambe, / le tonfa ai piedi / il fiume” (858). Di conseguenza la montagna si impone come meta del desiderio umano, che aspira a tornare al suo stato originario: “Potessi in quelle azzurre cune / rientrare, / in quella / montuosità infinita / ancora / maternamente essere preso...” (746).

Dunque, riassumendo quanto detto sinora, la montagna racchiude in sé due istanze contrarie: un ideale eroico di autoaffermazione dell'individuo e un desiderio di immedesimazione nella materia indifferenziata e originaria. Quest'ultimo può concretizzarsi anche nell'immagine della scalata, tuttavia si esprime di preferenza come un movimento verso l'interno della montagna: un lasciarsi “cadere,” che apre l'accesso a una dimensione altra. Tale dinamica può associarsi anche all'immagine del paesaggio innevato, che per definizione tende a inglobare ogni cosa sotto una superficie indifferenziata; esso perciò può assumere un valore positivo, in quanto rinvia a un ideale di quiete ed eventualmente di trasfigurazione metafisica, o viceversa può costituire un'inquietante minaccia di annullamento,

peraltro non ha impedito alla critica successiva di continuare ad applicare alle opere buzzatiane il concetto di ritorno al grembo materno, come accade ad esempio in Ioli 116.

come spesso accade nella produzione di Caproni in cui il bianco è un colore funebre (Dolfi 126).

I due movimenti, che per semplificare possiamo definire di “ascesa” e “discesa” nella montagna, sono accostabili alla concezione dualistica delle pulsioni formulata da Freud: la pulsione vitale (*eros*) contro la pulsione di morte (*thanatos*). Infatti, sebbene quest’ultima possa rovesciarsi in forza etero/autodistruttiva (come precisato più tardi ne *Il disagio della civiltà*), il concetto originariamente descritto da Freud in *Al di là del principio di piacere* è più sottile e non del tutto negativo. Si tratta dell’aspirazione a fondersi con la materia inorganica (99); quindi, mentre la pulsione vitale implica la tensione ad agire, a stringere legami, ad affermare e perfezionare l’individuo (77), la pulsione di morte tende invece alla quiete, allo scioglimento dei legami e al superamento dell’individualità nell’unità. In questa prospettiva entrambe le forze sono necessarie per il benessere fisico e psichico dell’individuo, tanto che l’omeostasi stessa – essenziale per il mantenimento della vita – è per Freud espressione della pulsione di morte (89). Volendo sintetizzare questi istinti in un’immagine, potremmo ricollegarli ai due archetipi della casa (emblema di sicurezza, appartenenza, principio materno) e del viaggio (espansione verso l’ignoto, avventura, autoaffermazione), i quali a loro volta sono, da un certo punto di vista, riassumibili nella montagna. Quest’ultima infatti è un mondo ignoto da esplorare, ma insieme comunica il senso di una ritrovata appartenenza, la riscoperta delle radici profonde della vita.

Da qui appunto il legame tra la montagna e il grembo materno, per il quale nella riflessione di Freud l’uomo nutre un’inconscia e perenne nostalgia. D’altra parte proprio l’accostamento della montagna al femminile ci introduce a un secondo paradosso. Se la pulsione di morte si può identificare con il ritorno al grembo materno, viceversa la pulsione di vita è immediatamente associata da Freud all’*eros*; tuttavia abbiamo notato come nella montagna i due aspetti tendano talvolta a fondersi, assommando i caratteri della Madre e dell’Amante. Questo ci porta a un’altra intuizione di Freud, ossia l’idea che *eros* e *thanatos* siano solo apparentemente contrapposti. Infatti l’*eros* è definibile come ricerca di unione con l’altro, ma anche *thanatos* mira a superare la solitudine dell’individuo, ritrovando la condizione di originaria unità (*Al di là del principio di piacere* 94). Dunque le pulsioni opposte che si fondono nella montagna possono anche essere interpretate come un unico desiderio: di pienezza e insieme di pace, di realizzazione individuale ma anche di superamento dei limiti propri dell’individuazione.

Il treno dell'aldilà

Già nell'immaginario dantesco, dicevamo, la montagna si associa a un altro *topos*: la barca, il mezzo di trasporto ultraterreno per eccellenza, spesso guidato da figure psicopompe come il celebre Caronte o, appunto, l'angelo nocchiero del *Purgatorio*. In epoca contemporanea questo *topos* ha subito un aggiornamento tecnologico, assumendo talvolta la forma del treno. Treno e barca presentano infatti diverse caratteristiche comuni, che li differenziano per esempio dalla carrozza/automobile. Anzitutto i passeggeri sono trasportati passivamente, senza possibilità di controllare la direzione o le fermate: la destinazione diviene così il naturale correlativo del destino (del resto i due concetti sono etimologicamente connessi). Inoltre barche e treni viaggiano "sospesi" tra le destinazioni prestabilite, attraverso un paesaggio che può essere visto ma non abitato; il passeggero sperimenta così una dimensione altra rispetto al quotidiano, attraversando un mutamento di stato oltre che di luogo.

Va detto d'altra parte che la raffigurazione del treno come veicolo oltremondano è minoritaria nella letteratura italiana, giacché la ferrovia è piuttosto associata al tema del progresso, avversato o abbracciato.⁵ Il motivo gode invece di molta fortuna nella cultura anglofona (si pensi ai romanzi di J. K. Rowling, in special modo *Harry Potter and the Deathly Hallows*) e in quella giapponese (emblematico *Una notte sul treno della Via Lattea*, di Kenji Miyazawa); anche il capolavoro di Thomas Mann ne fa implicitamente uso, giacché si arriva alla "Montagna incantata" appunto via treno. Nel panorama italiano comunque si contano almeno due esempi celebri: Caproni e Buzzati. Per quanto riguarda il primo, il valore simbolico del treno comincia ad affiorare già nel *Passaggio d'Enea*: le "Stanze della funicolare" raffigurano uno spostamento per molti aspetti equiparabile a quello del treno, che va dalla nascita (l'uscita dal tunnel-grembo) alla morte (il bar immerso nella nebbia), passando per luoghi "in cui impossibile è chiedere l'alt" (137). È però nella raccolta successiva che il motivo si fa palese, giacché "Ad portam inferi" rappresenta la transizione tra vita e morte proprio come attesa di un treno, che ha luogo ancora nel bar di una stazione avvolta dalla nebbia. Nel "Congedo del viaggiatore cerimonioso" poi la medesima immagine è letta all'inverso: morire non implica qui partire per una meta ignota, bensì scendere dal treno della vita dopo

⁵ A questo proposito resta un punto di riferimento essenziale il volume di Ceserani, *Treni di carta* (2002).

aver raggiunto l'“ultima destinazione.”⁶ Curiosa è anche la prosa “Il biglietto,” in cui il narratore incontra alla fermata del tram un vecchio che si rivelerà essere Dio in persona; di nuovo dunque il treno-tram si associa alla sfera metafisica, benché ciò non sia compreso dagli altri personaggi (*Racconti scritti per forza* 214).

Nella produzione di Buzzati poi sono diversi i casi di treni fantasmatici, come quello di *Ferrovia sopraelevata*.⁷ Tuttavia l'esempio più emblematico è dato certamente dal *Poema a fumetti*, in cui il treno è appunto il mezzo di trasporto per l'aldilà (150–53 e 194–97) e perciò l'ultimo incontro tra i protagonisti avviene in una spettrale stazione. Tale immagine ha una genesi curiosa, che evidenzia il legame genetico tra l'immagine della nave e quella del treno. Il viaggio nell'oltremondo era infatti già presente in un racconto giovanile di Buzzati, “Lo strano viaggio di Domenico Molo” (poi incluso ne *I sette messaggeri* col titolo “Il sacrilegio”), in cui tuttavia il mezzo di collegamento con il paradiso era costituito da un immenso bastimento. Tra i lettori di quest'opera giovanile ci fu anche Fellini, che ne rimase così colpito da trarne ispirazione per il suo leggendario film – leggendario appunto perché mai realizzato – *Il viaggio di G. Mastorna*, per il quale chiese la collaborazione di Buzzati. Nella sceneggiatura il bastimento si trasforma in due veicoli, l'aereo e il treno, ponendo le basi per la ferrovia metafisica del *Poema a fumetti*. In particolare si deve certo all'influsso felliniano l'idea di una gigantesca locomotiva, tale da trascinare un'intera città. Questo trasparente simbolo della morte appare infatti non soltanto nel *Poema* (197) ma anche in un coevo quadro

⁶ Quest'espressione è presente già nei *Versi livornesi*, nella poesia “Eppure...,” sebbene il motivo ferroviario sia qui usato solo come metafora implicita (208); lo stesso si può dire di “Coda,” nella stessa raccolta (211). In “Treno,” invece, un viaggio ferroviario reale assume una funzione simbolica, suggerendo il tema della solitudine che caratterizza ogni individuo nel suo viaggio esistenziale (223). Inoltre alcune prose, come “Una lira di poesia” o “Le campane di Alte” (*Taccuino dello svagato* 139 e 184) ripropongono l'associazione fra i treni e il mondo dei morti, mostrando una vicinanza anche lessicale con “Ad portam inferi.”

⁷ Si tratta di un racconto musicale messo in scena a Bergamo nel 1955 e pubblicato da Ferriani nel 1960; in seguito è incluso nelle antologie *Incontri con Satana* (Sugar, 1961), e *Un diavolo per capitolo* (Rusconi, 1976). In questo caso il treno connette l'inferno con la terra, fungendo da veicolo per i diavoli e le anime da loro dannate; un'immagine di cui resta traccia anche nel *Poema a fumetti*, sebbene in chiave ironica (114). Va ricordato anche un altro antecedente del *Poema*, ossia il racconto “Viaggio agli inferni del secolo” pubblicato nel 1966 nella raccolta *Il colombre*. Anche in questo caso i treni sono indirettamente richiamati, giacché l'ingresso degli inferi viene scoperto durante i lavori per una nuova stazione della metropolitana.

buzzatiano intitolato proprio *Il treno di Fellini*, nonché in un racconto meno conosciuto: “Partire?”

In quest’ultimo caso i personaggi si accorgono all’improvviso che tutte le case e le strade sono state attaccate a un’enorme locomotiva, con il Dio-macchinista già al posto di manovra. Tutti lo supplicano disperati di non partire, finché un personaggio “bene informato” non li ammonisce: “Per quanto voi urliate, lui non vi può sentire, non vedete come è lontano? [...] Figlioli miei, speranza è l’unico rimedio” (2:328). La frase manifesta chiaramente l’ambivalenza dell’autore nei confronti della morte, riflessa nella duplice connotazione del treno: da un lato la partenza è temuta (più volte il treno si associa all’idea della catastrofe imminente, come in “Direttissimo”), dall’altro però rimane la speranza che possa condurre a una meta positiva. Quest’ultima prospettiva è ancor più enfatizzata in un altro racconto dalla struttura assai simile: “Passeggeri d’assalto.” In questo caso centinaia di persone sono salite su un tram proprio nella speranza di vederlo partire; una speranza che, nel finale, assume un’esplicita coloritura religiosa, dominata dal ricordo della figura materna:

Un vecchio dall’aria arguta scosse il capo: “Mah” mormorò “purché ce la faremo mai! [...] I ladri scavano sotto il ghiaccio e portano via le rotaie senza che nessuno se ne accorga. Solo a primavera si fa poi la bella scoperta.”

Non mi seppi trattenere: “E allora, scusi, perché lei è salito?”

Il vecchio sorrise: “Vede? Pare che ogni tanto, in via eccezionale, ci siano stati dei casi favorevoli. I ladri non sono venuti, le rotaie non sono state rubate. [...] Eh, bisogna pur avere un po’ di fede in Dio!” [...]

Inginocchiate dinanzi ai sedili come ai banchi di una chiesa, le donne si erano messe gioiosamente a pregare. Dal fondo, un gruppo di giovani intonò un inno pieno di solennità e mestizia, di bocca in bocca la melodia si allargò; anche mia mamma cantava. (195)

In ultimo va aggiunto che il legame fra il treno e la morte affiora anche in narrazioni di tutt’altro genere, assumendovi una valenza tristemente letterale. Un elemento ricorrente nei resoconti delle deportazioni è infatti il viaggio sui “treni della morte,” così chiamati sia perché trasportano gli sventurati passeggeri verso i lager, sia perché i treni stessi – date le disumane condizioni di viaggio – divengono strumenti di morte. Questa drammatica connotazione della ferrovia è fortemente presente

nell'opera di Levi, dove si intreccia a modelli mitici: i deportati comprendono di essere "in viaggio verso il nulla, in viaggio all'ingiù, verso il fondo" (*Se questo è un uomo* 1:14) fino "alla soglia del buio e del terrore di uno spazio non terrestre" (*I sommersi e i salvati* 2:37). In *Se non ora quando?*, addirittura, la potenza del treno è accostata a quella di Dio stesso; una divinità però più infera che celeste, dotata forse di una volontà malvagia (2:423). Viceversa il treno che, ne *La tregua*, riporta gli italiani in patria è descritto come un treno "carico di speranza" (1:389), la cui meta ideale è la creazione di un paradiso terrestre, un mondo nuovo e migliore, come Levi stesso sottolinea nell'intervista "Ci aspettavamo il paradiso" (3:529). Eppure il macchinista è paragonato, anche in questo caso, a "un dio infero," che tiene le sorti dei passeggeri nelle sue mani (1:451).

Il treno dell'avventura

Se è vero che il treno può costituire un veicolo per l'aldilà, a un livello più terreno può farsi simbolo della tensione umana verso la vita futura, l'avventura, l'ignoto. La narrativa leviana mette bene in luce questa duplice valenza; in particolare *La tregua* si incentra sul viaggio ferroviario verso l'Italia, che assorbe ed esalta il desiderio di avventura proprio di Levi, aprendo una parentesi di inebriante libertà e possibilità esplorativa. Tale viaggio – come già le scalate in montagna – offre una particolare soddisfazione perché unisce una chiara meta di riferimento all'incertezza del percorso, lasciando così spazio all'iniziativa personale e al gusto dell'imprevisto e della sfida. Ciò emerge in particolare attraverso le figure dei giovani sionisti che si aggregano senza autorizzazione agli italiani, aggiungendo semplicemente un nuovo vagone al treno (un episodio che colpisce a tal punto Levi da gettare le basi per il romanzo *Se non ora quando?*). "Si sentivano immensamente liberi e forti, padroni del mondo e del loro destino," scrive l'autore (1:468), con parole curiosamente simili a quelle usate per descrivere se stesso e Sandro durante le loro spericolate escursioni (1:896).

Similmente nella produzione di Caproni il treno può costituire, oltre che un veicolo per l'aldilà, un simbolo del desiderio d'avventura e autoaffermazione, in specie nel caso del treno a lunga percorrenza detto "valigia delle Indie."⁸ Il treno

⁸ Questo treno ricorre in almeno due racconti: "Il macchinista" (*Taccuino dello svagato* 135) e "Il treno traviato," ricordato da Baldini (246); in quest'ultimo si narra di un treno merci con grandi ambizioni, che vorrebbe frequentare la scuola così da diventare egli stesso una "valigia delle indie." In questo caso dunque il treno appare come un simbolo dell'uomo stesso, con la

può anche farsi emblema dell'“occasione” buzzatiana, come in un racconto di *In quel preciso momento* chiaramente ispirato a “Il treno ha fischiato” di Pirandello. È infatti il fischio notturno di un treno che, alle orecchie di una madre povera e malata, evoca improvvisamente il sogno di una vita diversa, permettendole di percorrere con la fantasia strade alternative rispetto a quella che è ormai costretta a seguire (140–41). Ancora una volta quindi il treno richiama una condizione sospesa, non più tra vita e morte bensì tra realtà e desiderio, necessità quotidiane e richiamo dell'avventura, tempo presente e opportunità passate (i tanti “treni” che avrebbero potuto essere presi e che invece si sono lasciati correre via). Anche nel romanzo santucciano *Non sparate sui narcisi* il fischio del treno ha un ruolo simbolico importante, in quanto catalizza l'umana speranza e insieme evoca la possibilità di una salvezza metafisica (3:505). Ma l'esempio più noto di questa simbologia è offerto certamente dalla prima raccolta di Vittorio Sereni, *Frontiera*, percorsa da ripetuti fischi di treni (esemplarmente in “Concerto in giardino” e “In me il tuo ricordo,” 8 e 39). In tal modo il poeta simboleggia l'approssimarsi di un tempo ignoto, che si appresta a infrangere l'immobilità del paesaggio lacustre. Ciò da un lato è motivo di timore, poiché implica il presentimento della guerra, dall'altro esprime l'aspirazione a superare i confini del conosciuto, per conquistare una nuova libertà e maturità (Quiriconi 145). Per inciso l'immagine della frontiera evoca anche il rapporto tra mondo dei vivi e dei morti, riconfermando il ruolo veicolare del treno tra le due dimensioni.

Dunque in un certo senso anche il treno, come la montagna, può fungere da luogo di iniziazione, in quanto spezza l'immobilità dell'infanzia per immettere nel tempo lineare dell'età adulta. In particolare il treno, in quanto luogo di incontri fugaci e di sospensione dei ruoli ordinari, può fare da sfondo ad “avventure” erotiche più o meno riuscite (come nel racconto leviano *Breve sogno* della raccolta *Lilit*). Il treno dunque assorbe la pulsione di vita, anche nella sua accezione strettamente erotica, e insieme la pulsione di morte. Tale ambivalenza trova un esempio emblematico nel componimento caproniano “Alba,” che apre *Il passaggio d'Enea*. Il poeta sta aspettando l'amata in un bar accanto alla stazione, ma gradualmente realizza che il vero oggetto della sua attesa è un altro; infatti il rumore “eterno” delle porte dei tram suggerisce un passaggio verso l'oltremondo, mentre gli ultimi versi esplicitano la sovrapposizione tra la donna amata e la morte in arrivo: “Ma

sua speranza (benché frustrata) di riscatto e di realizzazione. Significativa a tal proposito anche una prosa di Betocchi, “Il tranvai della speranza,” che eleva il tram a emblema della speranza quotidiana, sufficiente (pur nella sua piccolezza) a rendere la vita degna di essere vissuta.

tu, amore, / [...] non dirmi che da quelle porte / qui, col tuo passo, già attendo la morte” (*L'opera in versi* 111). Peraltro anche nelle pagine freudiane è possibile rintracciare questo ferroviario intreccio di *eros* e *thanatos*. Freud infatti ricollega la propria fobia per i treni a un ricordo infantile: un momento in cui da bambino gli era sembrato di vedere, nelle luci oltre il finestrino del treno, le anime dell'inferno (Massicotte 159). A sua volta quest'associazione fra il treno e l'aldilà è ricondotta a un trauma di natura sessuale avvenuto nella primissima infanzia e vissuto appunto come una morte interiore: la visione della madre nuda (163).

Il treno come strumento di rivelazione

Che lo si intenda come veicolo per l'eternità o come immagine dell'ignoto futuro che si approssima, il treno si presta in ogni caso a rappresentare un viaggio spirituale, che avviene nell'intimità dell'io. Non per nulla Freud utilizza spesso il treno in funzione metaforica, per illustrare alcuni processi propri della pratica psicanalitica. Anzitutto, come il treno percorre la propria strada in entrambe le direzioni, così la memoria permette di risalire il corso del tempo, rivivendo e risolvendo i traumi passati (Massicotte 172). Inoltre Freud accosta il metodo delle libere associazioni al comportamento del passeggero che guarda fuori dal finestrino e descrive ciò che gli scorre sotto gli occhi (173–74). Tale paragone mette in luce una peculiarità dei viaggi ferroviari, ossia la veduta di cui si gode: più alta di quella esperita a piedi o in macchina, non include però né la meta verso cui il mezzo è rivolto né il veicolo su cui si viaggia. La stessa percezione del movimento è attutita, salvo che per lo scorrere del paesaggio oltre il vetro. Di conseguenza il finestrino tende a trasformarsi nella scena di un teatro, o in termini più moderni in uno schermo, sul quale passano elementi eterogenei in successione casuale; si crea così un gioco di “libere associazioni,” appunto (Colonnese 47–48). In particolare va sottolineato che tutte le cose incorniciate dal finestrino formano agli occhi del passeggero un paesaggio unitario; allo stesso modo l'esistenza, pur fatta di elementi eterogenei, è percepita dall'individuo come un flusso significativo. In entrambi i casi dunque i singoli elementi assumono significato grazie al movimento verso una meta che però costituisce una zona cieca, visibile soltanto quando la si raggiunge. Il viaggio ferroviario consente perciò di sperimentare, nel suo procedere lineare e direzionato, un tempo fatto spazio: il viaggio fisico si fa viaggio mentale, sfumando i confini tra reale e immaginato (Colonnese 42–44).

Per questi motivi il viaggio in treno può assumere anche il valore di una rivelazione, mostrando l'esistenza in una prospettiva differente. In particolare

nella poesia luziana il treno si fa più volte portatore di esperienze epifaniche, che trasfigurano anche le cose più ordinarie. Emblematico a questo proposito il componimento “Celeste la bocca del dormiente,” in cui un passeggero addormentatosi a bocca aperta svela una bellezza inaspettata, come “tes[o] in alto / [...] a un’oscura eucarestia,” mentre il paesaggio esterno mostra nel suo scorrere l’unione inestricabile di morte e vita, terra e cielo (*L’opera poetica* 455). È significativo peraltro che, qui come altrove, Luzi accosti l’immagine del viaggio in treno a quella del sonno, simboleggiando così un abbandono fiducioso al flusso della vita e alla Provvidenza che lo regola. Di analogo significato è anche uno dei componimenti d’apertura del *Viaggio terrestre e celeste di Simone Martini*, in cui il protagonista entra in scena dormiente, trasportato da un altro “antenato” del treno: la carovana (967). In questo modo il personaggio esprime un completo affidamento tanto al tempo terrestre quanto al transito verso il mondo ultraterreno, come sottolinea Luzi stesso nell’intervista “A Bellariva” (1288).⁹

Similmente, nella raccolta *L’estate di san Martino* di Carlo Betocchi, il componimento “Treno notturno tra i monti toscani” descrive il viaggio ferroviario come momento di riflessione esistenziale: “Il treno va la vita è distanziata / a gobbe d’orizzonte e leva un erto / capo di dromedario nel deserto [...] / come in fondo nel cuore della vita / anche l’anima è tutta illuminata” (*Tutte le poesie* 228). In altri termini il treno introduce una percezione di distanza rispetto allo scorrere della vita, che risulta così trasfigurata in un paesaggio di sogno; ma tale cambiamento prospettico non ha semplicemente un effetto obnubilante, bensì rivela il significato che si cela al fondo dell’esistenza e dell’anima umana. Peraltro già nella sua prima raccolta il poeta aveva fatto dei treni un simbolo esistenziale, in *Vagoni-manovra* (119). Qui la partenza “indecisa” dei vagoni rappresenta l’incertezza interiore di fronte a “una vita / di sacrifici e di pazienza,” mentre il “cigolio” delle ruote allude alla fatica del vivere. Tuttavia “la speranza intrisa / di quel rotto movimento / di ferraglia che la conduce / tace, aspetta il suo momento,” finché si “spalanca la meta favolosa, / si spacca azzurrino un passaggio,” in altre parole si compie il destino salvifico. In questo senso dunque anche il treno può costituire una sintesi tra il

⁹ Un’immagine analoga compare anche in “Brani di un mortale duetto,” nella raccolta *Al fuoco della controversia*: “Proprio come in treno chi dorme / e si sente fasciato da un paese ben saputo – proprio così / lei lo guarda” (410). Va aggiunto però che, in altri momenti della produzione luziana, il treno compare anche in un’accezione più vicina a quella di Buzzati e Caproni: emblema cioè di un viaggio verso una meta incognita, che il poeta contempla dentro di sé cercando di decifrarne il significato (“L’incognita è sul binario di corsa / o è nell’uomo che sulla banchina deserta / aspetta perdutamente il convoglio?” 450).

viaggio e la casa, ossia tra l'esplorazione dell'ignoto e la riscoperta della patria cui l'anima appartiene. Del resto già la barca è, come il viaggio di Ulisse mostra esemplarmente, uno strumento di esplorazione e insieme di ritorno a casa; allo stesso modo il treno, per citare il componimento luziano "Tra notte e giorno," fa da ponte tra l'intimità della "casa" e lo spazio aperto del "campo" (*L'opera poetica* 326). La stessa *Tregua* di Levi, benché in prospettiva laica, riafferma la confluenza nel treno delle due istanze di esplorazione dell'ignoto e di ritorno in patria.

Riassumendo quindi in estrema sintesi il nostro discorso, possiamo dire che montagne e treni costituiscono raffigurazioni ricorrenti di una condizione "purgatoriale," di transizione, che caratterizza l'uomo in quanto tale. Implicano perciò uno stato sospeso, che vede un intreccio di elementi contrari: tempo tereno ed eternità, timore e speranza, istanza di espansione vitale e desiderio di morte, affermazione dell'individuo e reintegrazione nel Tutto. Si conferma così in parte un'osservazione di Cavazzoni, che in *Purgatori del XX secolo* si sofferma su una tendenza propria dell'immaginario contemporaneo: il mondo ultraterreno si compenetra con quello dei vivi, cosicché il purgatorio – come l'inferno e il paradiso – si "psicologizza" divenendo anzitutto uno stato interiore, esperibile nel quotidiano o comunque associato a luoghi e oggetti ordinari (210), quali appunto il treno e la montagna. Di conseguenza il percorso del singolo tende a farsi meno chiaro rispetto a quello dantesco: la meta diviene enigmatica e prevale spesso un senso di sospensione e disorientamento. D'altra parte l'escursione in montagna o il viaggio in ferrovia conservano almeno implicitamente l'idea di un moto direzionato, che lo si intenda a livello terreno o metafisico.¹⁰ Montagna e treno perciò richiamano non semplicemente una condizione liminale e sospesa, bensì un percorso esistenziale volto a una destinazione-destino, misteriosa e forse impossibile da raggiungere, ma presente perlomeno nella speranza. I due cronotopi, insomma, rappresentano il cammino dell'uomo nella sua perenne ricerca di significato, ossia nella riflessione sul senso del proprio esistere e sulla natura della meta cui è indirizzato.

Università Cattolica del Sacro Cuore

¹⁰ A tal proposito anche Mario Luzi evidenzia la tendenza propria della modernità a traslare il purgatorio dal piano metafisico a quello terreno, tuttavia per lui questo cambiamento non è necessariamente connesso a un disorientamento negativo, appunto perché egli considera la progressione verso una meta come una caratteristica propria del cammino purgatoriale (Toppan 100).

OPERE CITATE

- Baldini, Michela. *Giorgio Caproni narratore*, Bulzoni, 2009.
- Barberi Squarotti, Giorgio. “Allegoria e descrizione: la montagna nella letteratura dell’Otto-Novecento.” In *Montagna e letteratura*. A cura di Aldo Audisio e Rinaldo Rinaldi, Museo Nazionale della Montagna “Duca degli Abruzzi,” 1983, pp. 27–44.
- Barbolini, Michele. “Immaginazioni dell’aldilà nella narrativa italiana dal secondo dopoguerra ad oggi.” *Italian Studies in Southern Africa*, vol. XXIII, no. 2, 2010, pp. 53–81.
- Bellaspiga, Lucia. *Dio che non esisti ti prego. Dino Buzzati, la fatica di credere*. Ancora, 2006.
- Belpoliti, Marco. *Primo Levi di fronte e di profilo*. Guanda, 2015.
- Betocchi, Carlo. *Tutte le poesie*. A cura di Luigina Stefani, Garzanti, 1996.
- Betocchi, Carlo. “Il tranvai della speranza.” In *La pagina illustrata*. A cura di Michela Baldini, Società editrice fiorentina, 2004, pp. 194–97.
- Buzzati, Dino. *Il deserto dei tartari*. Mondadori, 1945.
- _____. *In quel preciso momento*. Mondadori, 1963.
- _____. *Un amore*. Mondadori, 1965.
- _____. *I miracoli di Val Morel*. Mondadori, 1971.
- _____. e Yves Panafieu. *Dino Buzzati. Un autoritratto*. Mondadori, 1973.
- _____. “Massimo simbolo della suprema quiete.” In *Le montagne di vetro. Articoli e racconti dal 1932 al 1971*. Vivalda, 1989, pp. 73–78.
- _____. “Passeggeri d’assalto.” In *Lo strano Natale di Mr. Scrooge*. A cura di Domenico Porzio, Mondadori, 1990, pp. 193–95.
- _____. *Barnabo delle montagne*. Mondadori, 1994.
- _____. “Partire?” In *Le cronache fantastiche di Dino Buzzati*. A cura di Lorenzo Viganò, Mondadori, 2003, vol. II, pp. 324–28.
- _____. *Sessanta racconti*. Mondadori, 2005.
- _____. *Storie dipinte*. A cura di Lorenzo Viganò, Mondadori, 2013.
- Caproni, Giorgio. *L’opera in versi*. A cura di Luca Zuliani, Mondadori, 1999.
- _____. *Racconti scritti per forza*. A cura di Adele Dei, Garzanti, 2008.
- _____. *Taccuino dello svagato*. A cura di Alessandro Ferraro, Passigli, 2018.
- Cavazzoni, Ermanno. “Purgatori del XX secolo.” In Federico Fellini. *Il viaggio di G. Mastorna*. Quodlibet, 2008, pp. 207–26.
- Ceserani, Remo. *Treni di carta. L’immaginario in ferrovia: l’irruzione del treno nella letteratura moderna*. Bollati Boringhieri, 2002.

- Coglitore, Roberta. “Lo spazio dell’aldilà in *Poema a fumetti* di Dino Buzzati.” *Between*, vol. VIII, no. 15, 2018, pp. 1–28.
- Colonnese, Fabio. “Territorio e rappresentazione: lo “sguardo virtuale” dal treno.” *Eikonocity*, vol. II, 2017, pp. 35–51.
- Crotti, Ilaria. “Le montagne geografiche e metafisiche di Dino Buzzati.” In *Montagna e letteratura*. A cura di Aldo Audisio e Rinaldo Rinaldi, Museo Nazionale della Montagna “Duca degli Abruzzi,” 1983, pp. 195–200.
- Dolfi, Anna. *Caproni, la cosa perduta e la malinconia*. San Marco dei Giustiniani, 2014.
- Freud, Sigmund. *Al di là del principio di piacere*. Trad. Anna Maria Marietti e Renata Colorni, Boringhieri, 1975.
- Guiso, Angela. “La montagna e l’isola: intersezioni iconiche nella narrativa di Primo Levi.” *Italica*, vol. XC, 2013, pp. 433–50.
- Ioli, Giovanna, *Dino Buzzati*. Mursia, 1988.
- Levi, Primo. *Opere complete*. A cura di Marco Belpoliti, 3 voll., Einaudi, 2016.
- Luzi, Alfredo. “Icône del femminile nella poesia di Mario Luzi.” *Quaderni del Centro Studi Mario Luzi*, vol. V, 2004, pp. 27–37.
- Luzi, Mario. *L’opera poetica*. A cura di Stefano Verdino, Mondadori, 1998.
- _____. *Conversazione. Interviste 1953–98*. A cura di Annamaria Murdocca, Cadmo, 1999.
- _____. *Poesie ultime e ritrovate*. A cura di Stefano Verdino, Garzanti 2014.
- _____. e Giorgio Tabanelli. *Il lungo viaggio nel Novecento. Storia, politica, poesia*. Marsilio, 2014.
- Macciò, Francesco. “Abendempfindung.” In *Per Giorgio Caproni*. A cura di Giorgio Devoto e Stefano Verdino, San Marco dei Giustiniani, 1997, pp. 351–65.
- Massicotte, Claudie. “Mapping Memory through the Railway Network. Reconsidering Freud’s Metaphors from the Project for a Scientific Psychology to Beyond the Pleasure Principle.” In *Trains, Literature, and Culture: Reading and Writing the Rails*. Lexington Books, 2011, pp. 159–78.
- Proscenc, Irena. “‘In viaggio verso il nulla’: elementi mitologici del viaggio in *Se questo è un uomo* e ne *I sommersi e i salvati* di Primo Levi.” *Acta Neophilologica*, vol. XLIII, n. 1–2, 2010, pp. 145–53.
- Quiriconi Giancarlo. “Vittorio Sereni.” In *I miraggi, le tracce. Per una storia della poesia italiana contemporanea*. Jaca Book, 1989, pp. 141–52.
- Santucci, Luigi. *Il mandragolo*, Mondadori, 1982.
- _____. *L’almanacco di Adamo*. Edizioni Paoline, 1984.

- _____. *Il cuore dell'inverno*, Piemme, 1992.
- _____. *Non sparate sui narcisi*. In *Opere*. 3 voll., Aragno 2017, vol. III, pp. 489–670.
- _____. *Come se*. In *Opere*. 3 voll., Aragno 2017, vol. III, pp. 671–779.
- Scrivano, Riccardo. “La montagna come metafora letteraria.” In *Montagna e letteratura*. A cura di Aldo Audisio e Rinaldo Rinaldi, Museo Nazionale della Montagna “Duca degli Abruzzi,” 1983, pp. 19–26.
- Sereni, Vittorio. “Frontiera.” In *Poesie*. A cura di Dante Isella, Mondadori, 1995, pp. 5–53.
- Tesio, Giovanni. *Primo Levi. Ancora qualcosa da dire. Conversazioni e letture tra biografia e invenzione*. Interlinea, 2018.
- Toppan, Laura. “Un’esperienza in Corpore Vivi’. La condizione purgatoriale di Mario Luzi. Intervista inedita.” *Revista de Italianística*, vol. XXVII, 2014, pp. 96–107.