

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI CATANIA
Dottorato di Ricerca in Italianistica - XXIII Ciclo
LESSICOGRAFIA E SEMANTICA DEL LINGUAGGIO LETTERARIO EUROPEO

Serena Amalia Mazzone

OLTRE L'IMMAGINAZIONE LO SGUARDO
IL TEATRO DI BUZZATI
TRA SPUNTI REALISTICI E APPRODI FANTASTICI

Tutor:
Chiar.mo Prof. Fernando Gioviale

Coordinatore:
Chiar.mo Prof. Giuseppe Savoca

A mio figlio Bruno.

*«Domani, e domani, e domani...
striscia a piccoli passi, giorno dopo giorno,
fino all'ultima sillaba del tempo prescritto;
e tutti i nostri ieri hanno illuminato a degli sciocchi
la via verso la polverosa morte. Spegniti, spegniti, piccola candela!
La vita è solo un'ombra che passa; un povero attore,
che si agita e si pavoneggia la sua ora sulla scena,
e non ne resta più memoria: è il racconto
di un idiota, piena di rumore e foga,
che non significa nulla»*

(W. Shakespeare. Macbeth, Atto V, scena V)

Premessa

Il mio incontro con l'opera di Buzzati avvenne molti anni fa, in tempi e luoghi lontani dal mondo accademico.

Allora ero una “addetta ai lavori” e frequentavo la drammaturgia e il teatro con una liricità del tutto empirica, con un tipo di partecipazione che coloro i quali non hanno mai provato il terrore orgiastico del palcoscenico, possono vivere con l'ardore della ragione e della sensibilità, ma non con quello della carne. E questa esperienza plasma fatalmente il tuo modo di essere e di vedere le cose, non te la toglie più di dosso.

Quel modo di rapportarsi al teatro diventa il tuo. Lo puoi valutare, ripensare, completare con altre tipologie di approfondimenti, viverlo anche in una veste nuova (come ho tentato di fare io in ambito accademico), ma quando non è il tuo punto di partenza, diventa comunque quello di arrivo. Per questo, ripensando allo studio qui proposto, sono certa che dentro lo scorrere delle analisi o delle riflessioni si potrà scorgere lo sguardo, ingenuo e insieme penetrante, dell'artigiano del teatro; e probabilmente il risultato finale presenta alcune somiglianze con un “progetto di regia”.

Ma torniamo al mio incontro con Buzzati, in tempi piuttosto lontani, di cui quasi mi vergogno a dichiarare le coordinate! Partecipai ad un provino, in veste di attrice, per la messa in scena di *Un amore*, tratto dal romanzo del bellunese. Per ovvi motivi professionali fui costretta a documentarmi su un autore il cui nome mi era noto a stento.

Da quel momento non ho più smesso di amare il poeta della vita e della morte, del tempo e delle illusioni, della paura e della fantasia. Uno dei pochi che riescano a trasfigurare liricamente anche gli spunti cronachistici più quotidiani e apparentemente insignificanti. Uno scrittore eclettico, dalla personalità mite ma dall'animo impetuosamente colmo di immaginazione. Uno scrittore che mi ha fatto diventare “grande” e, in tempi successivi, mi ha fatto tornare “bambina”.

Dino Buzzati mi ha regalato tanto, trascinandomi nelle visionarie rappresentazioni di un mondo che non è per nulla irreale, perché esiste dentro (e fuori...?) ognuno di noi.

Presentazione

La ricerca nasce dal tentativo di colmare una lacuna negli studi sull'opera di Dino Buzzati. L'autore de *Il Deserto dei Tartari* e di tanti racconti di successo si affaccia al mondo del teatro con la perizia dell'artista ma, insieme, con l'umiltà e la fragilità dei principianti. Ne rimane affascinato. Per ventiquattro anni (dal 1942 al 1966) scrive opere di ogni genere e lunghezza, segue le prove, intreccia la sua vita con quella di musicisti e attori. Infine abbandona il campo. Questo studio si propone di ricostruire ed inquadrare criticamente la vicenda di Buzzati "scrittore di teatro", a livello biografico e storico-letterario.

Ambito scarsamente percorso dagli studi teatrali, la drammaturgia di Dino Buzzati si offre come tipologia testuale difficile da incasellare in una qualsivoglia categoria: seppur ascrivibile al teatro dell'Assurdo, intrattiene sottili rapporti col simbolismo, col teatro *dada*, col teatro del grottesco, in alcuni momenti richiama situazioni da teatro borghese, presenze allegoriche da moralità medievale, incrocia il *grand guignol* con la fiaba esoterica, prospetta moduli brechtiani e insieme si nutre di atmosfere surreali: occupa insomma una posizione esclusiva e originale nel panorama della drammaturgia italiana del Novecento.

Partendo dalla vicenda dell' "uomo", ho tentato di delineare i momenti biografici più significativi, ricostruendo le motivazioni che lo spinsero ad affrontare questa avventura affascinante (ma per molti aspetti complessa e sofferta), dando conto, insieme, di un crescente interesse per le più svariate forme espressive: Buzzati fu scenografo, costumista, sceneggiatore, librettista, e contemporaneamente anche critico teatrale.

L'amore di Buzzati per il teatro, considerato «la massima prova letteraria», legato anche agli aspetti tecnici dell'allestimento e del mestiere dell'attore, provocava in lui reazioni emotive intense e inconsuete: lo scrittore fu consapevole di non essere veramente riuscito a superare quella "prova" a pieni voti.

La tesi ricostruisce le tappe della fortuna critica e le modalità della ricezione sia in Italia, dove abbondarono le “prime” ma vi furono sporadiche “riprese”, che all’estero, specialmente in Francia, paese in cui l’apertura verso correnti e stimoli mitteleuropei, e la sensibilità agli spunti del surrealismo o del teatro dell’assurdo, favorirono un maggiore successo ed una ininterrotta diffusione.

La seconda parte della ricerca si incunea tra le pieghe della scrittura per contestualizzarla all’interno del panorama storico culturale, tentando di percepire “echi” derivati da moduli teatrali di ogni epoca. Emerge così il quadro complessivo di una drammaturgia definibile come un caso di “plurilinguismo” per l’estrema varietà di suggestioni che vi penetrano fondendosi e trovando corpo in forme originali: da un lato i modelli ottocenteschi del fantastico e del simbolismo, dall’altro le avanguardie e gli indirizzi di ricerca della tradizione novecentesca, in cui Buzzati, per l’adesione ad una teatralità “pittorica” e anti-naturalistica, si può inserire a pieno titolo. Il confronto con modelli di varia ascendenza ha permesso di individuare le linee portanti di una scrittura che trasfigura nel fantastico gli spunti della cronaca proponendo un impianto scenico “straniato”, in cui l’elemento visivo non si configura come linguaggio complementare, ma come estrinsecazione dei significati attraverso un “codice” basato sul simbolo.

Emerge, come tratto distintivo, la ricorrenza della critica di costume: il fantastico viene messo al servizio di una visione “moralistica”, di una satira che investe l’uomo in ogni campo. «Buzzati si serve del mistero per interrogare la realtà. Ci parla costantemente della realtà, ci parla delle cose più vere della vita, ma lo fa passando attraverso fatti inverosimili» (Patrizia Dalla Rosa), rivelandosi in fondo come un autore molto più moderno di quel che in prima istanza si è disposti a credere, e per certi aspetti anche profeta delle evoluzioni che “attanagliano” la contemporaneità. Sospeso tra la curiosità del presente e la nostalgia del passato, il drammaturgo delinea, attraverso personaggi tipizzati e vicende per certi aspetti surreali, le manie del mondo moderno con uno stile che tende al parossismo. Il cambiamento radicale dei valori e dei modi di vita dell’Italia degli anni Sessanta, conseguenza del cosiddetto “boom economico”, si esprime in ambito lessicale attraverso alcuni

procedimenti per cui la parola si trasforma, si altera, viene reinventata, citata ma decontestualizzata e stravolta, in una sorta di “mimetismo” linguistico che riflette, nella frantumazione della parola la frantumazione della realtà.

Cap. 1 «L’incanto misterioso del teatro»

1.1 Buzzati e il teatro: tragitti verso il «massimo traguardo»

I tragitti dell'anima spesso si attorcigliano tra loro attraverso sottili linee il cui tragitto appare inestricabile, si riavvolgono in percorsi di cui si smarriscono gli indizi, scompaiono travolti da ghirigori complessi e poi riappaiono piani e luminosi, per farsi riconoscere e comprendere nelle forme di un pensiero i cui risvolti resteranno sempre celati a chi di quelle trame non fu partecipe.

Così Dino Buzzati, nel 1942, decide di pubblicare un testo teatrale, un atto unico, che scandisce l'inizio di un percorso, continuo, appassionato, appassionante, distribuito nell'arco di ventiquattro anni, vario per forme, esigenze espressive, parametri, che sembra trovare proprio nel teatro il campo di gioco più appartato, meno esposto al pubblico ludibrio, all'approvazione o alla condanna. E in questo terreno Buzzati decide di dare se stesso concedendosi margini di sperimentazione e dunque di errore. E sempre per quelle misteriose trame dell'anima che allo studioso è dato solo intuire, o ricostruire attraverso i testi, questo fuoco che lo aveva scaldato e scottato un giorno si spegne, improvvisamente, apparentemente senza legami con specifici eventi: nel 1966 Buzzati sente che il tempo è finito, il suo percorso di drammaturgo concluso, ciò che aveva da dire era stato detto, ciò che voleva provare era stato provato, ma il viaggio gli aveva aperto porte al di là delle quali non aveva trovato che un indecifrabile deserto. Buzzati nel teatro non era riuscito, non aveva avuto successo. Forse non era stato compreso dal pubblico o non era stato abbastanza bravo. Forse il suo temperamento artistico semplicemente lo spingeva adesso verso altre mete. Fatto sta che l'avventura teatrale di Buzzati, iniziata con un testo dal titolo emblematico, *Piccola passeggiata*, che richiama alla mia mente la "piccola passeggiata" dell'autore tra le tavole impolverate del palcoscenico in cerca di teatro (così come in un momento di quella *pièce* i due protagonisti vanno a spasso sul palcoscenico nudo), si conclude con un testo in cui già nel titolo è scritta la parola «Fine»: *La fine del borghese*.

E negli stessi anni, non si era solo dedicato alla stesura di testi teatrali ma a molte altre attività distanti dalla narrativa seppur ad essa legate da un filo tematico e stilistico che tutto unificava nel segno del fantastico: la febbre di uno sperimentalismo quasi incontrollato e la curiosità verso percorsi artistici polimorfi, indussero l'autore, tra il 1955 e il 1963, a prestare la sua opera anche come bozzettista, librettista, scenografo e costumista. Disegnò i bozzetti della scenografia e i costumi per il balletto *Jeu de cartes* di Stravinskij,¹ e creò la trama scenica per il balletto *Fantasma al Grand Hotel*.² Compose sei libretti d'opera,³ quasi tutti musicati dall'amico Luciano Chailly, che avrebbe poi raccontato aneddoti, difficoltà e retroscena su questo connubio artistico nella monografia *Buzzati in musica*.⁴ E non pago di queste perlustrazioni in regioni artistiche limitrofe si spinse più volte nel campo del cinema e della tv, scrivendo commenti per documentari, collaborando all'impostazione di cortometraggi, provandosi come conduttore di una trasmissione intitolata *Cortina vista da Buzzati*, come sceneggiatore in progetti non sempre andati a buon fine (si pensi al film di Federico Fellini, *Il viaggio di G. Mastorna*, che avrebbe dovuto essere interpretato da Marcello Mastroianni)⁵. Apparve addirittura come attore in un piccolo ruolo di carattere surreale all'interno della pellicola *Vacanze nel deserto*, di Valerio Adami e Giancarlo Romani.⁶

¹ Rappresentato a Milano, Teatro alla Scala, nel 1959. Tra gli interpreti Bruno Telloli, Vera Colombo, Carla Fracci, Carmen Puthod.

² Rappresentato a Milano, Teatro alla Scala, nel 1960. Tra gli interpreti Carla Fracci, Mario Pistoni e Carmen Puthod.

³ *Procedura penale* (Milano, Ricordi, 1959), *Il Mantello* (Milano, Ricordi, 1960), *Ferrovia sopraelevata* (Milano, Ferriani, 1960), *Era proibito* (Milano, Ricordi, 1963), *Battono alla porta* (Milano, Suvini-Zerboni, 1963) musicato da Riccardo Malipiero.

⁴ Nel libro Chailly racconta tra l'altro l'accurata e certosina redazione della canzone *La morticina*, scritta per l'attrice Laura Betti. (Cfr. L. CHAILLY, *Buzzati in musica*, Torino, EDA, 1987, p.35).

⁵ Cfr. C. ALTAROCCA, *Mastorna, il fantasma colpisce ancora*, «La Stampa», 25 gennaio 1995.

⁶ Tutti i riferimenti all'esperienza di Buzzati nel cinema e nella TV sono tratti dal saggio di F. ZANGRANDO, *Cinema e TV: un amore*, in *Il Pianeta Buzzati*, Atti del Convegno Internazionale (Feltre- Belluno, 12-15 ottobre 1989), a cura di Nella Giannetto, Milano, Mondadori, 1992, pp.319-334, cui rimando per ulteriori approfondimenti.

Mentre cresce la sua notorietà come autore di racconti e di romanzi Buzzati cambia strada, si inoltra in percorsi di provincia, abbandona le grandi strade luminose e sicure che lo avevano portato ad essere conosciuto e apprezzato, specie dopo il 1940 (anno di pubblicazione de *Il deserto dei Tartari*), e decide di scoprire, proprio come uno dei suoi personaggi, “cosa c’è oltre?”, affronta il mistero della scrittura come se la scrittura fosse un’altra realtà: e se dietro la realtà si celano ambiguità che l’uomo intuisce ma non riesce a decifrare, così anche in campo artistico esistono varchi in cui addentrarsi alla ricerca di quella mistica dell’inquietudine in cui si riassume l’essenza più profonda del suo essere uomo e del suo essere scrittore. I misteriosi sentieri che si incuneano tra le ombre, laddove si celi un enigma, sono sempre i più affascinanti e seducenti, proprio perché suscitano paura. E un bel giorno, complice un periodo storico e da un “momento” personale su cui cercheremo di dare brevi ragguagli, il nostro scrittore si trova davanti una “porta”. La sfida è, come sempre, un richiamo irresistibile per Dino: cosa ci sarà dietro? L’avventura? Il successo? La sconfitta? Buzzati varcherà quel confine e vi troverà un mondo meraviglioso e incantato: il teatro.

Non per questo la narrativa viene allontanata, rimossa, rinnegata: l’esordio di Buzzati drammaturgo risale allo stesso anno di pubblicazione de *I Sette Messaggeri*, la prima e più conosciuta raccolta di novelle, con cui si relaziona, per modalità e tematiche, l’attività drammaturgica. Del resto, così come aveva raggiunto nei racconti, «con la loro densa brevità e concisione fulminante, la misura esatta e caratterizzante del suo scrivere»,⁷ altrettanto si potrebbe dire delle sue *pièces*, essenziali, serrate e dense, dal taglio quasi cinematografico che incalza lo spettatore impedendo la distrazione, la caduta dei toni, l’allontanamento del pathos, la noia: «Per me il vizio spaventoso di tutti noi italiani è l’essere prolissi», afferma lo scrittore in una intervista; «per dire una cosa per cui basterebbero dieci parole, ne adoperiamo quattrocento».⁸

⁷ M. GAFFURI, *Buzzati e il teatro, un amore non ricambiato*, «Margo», IV, n. 7, dicembre 1991, p. 68.

⁸ Y. PANAFIEU, *Dino Buzzati: un autoritratto*, Milano, Mondadori, 1973, p. 163.

La narrativa e la drammaturgia sono accomunate da una stessa “misura” così come da una straordinaria compresenza di motivi ispiratori, al punto che molte *pièces* sono tratte direttamente dai racconti oppure ne contengono spunti e suggestioni: ricordiamo *Piccola Passeggiata*, ispirata alla figura inquietante di un arabo presente in *Ombra del Sud*,⁹ *Il Mantello*, da cui verranno tratti l’omonimo atto unico e il libretto per l’opera musicata da Luciano Chailly, e *Un caso clinico*, dalla novella *Sette piani*;¹⁰ ma si pensi anche ai collegamenti di nomi, luoghi, situazioni: Giovanni de *Il Deserto dei tartari*, accomunato dal nome al Giovanni di *Un caso clinico* e ancora al Giovanni figlio-soldato de *Il Mantello*. Il cognome Limonta, presente nella novella *Il seccatore*¹¹ e nel radiodramma *Una ragazza arrivò*; Mastorna in *Storielle della sera*¹² e in *Drammatica fine di un noto musicista*, tanto per fare alcuni esempi.

Il teatro di Buzzati non è originale [...] È una specie di cantiere dove non si ha mai riposo. I personaggi leggermente differenti, o sempre gli stessi, vanno e vengono: escono da un racconto ed entrano in un romanzo, escono da un romanzo e vanno a finire in una poesia o in un disegno e, coscienti del silenzio in cui continuano ad essere rappresentati, affrontano il palcoscenico dove finalmente trovano il gesto e la voce.¹³

L’esordio del neo-drammaturgo si colloca nel clima di risveglio culturale dell’Italia del dopoguerra, in cui figure di spicco, tra cui Maner Lualdi, si adoperavano a promuovere iniziative per avvicinare nuovi autori alle tavole del palcoscenico e riportare il pubblico al teatro. Buzzati fu molto agevolato da questo tipo di iniziative: l’esordio di *Piccola passeggiata* nel 1942 era avvenuto proprio all’interno di una rassegna chiamata «Festa della prosa»; al «Festival degli autori drammatici» nel 1946 partecipò con *La rivolta contro i*

⁹ D. BUZZATI, *I sette messaggeri*, Milano, Mondadori, 1942.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ D. BUZZATI, *Il colombre*, Milano, Mondadori, 1966.

¹² *Ibidem*.

¹³ G. IOLI, *Dino Buzzati*, Milano, Mursia, 1988, p. 145.

poveri; al «Giro d'Italia delle commedie in un atto» nel 1955 con *Drammatica fine di un noto musicista*, e al «Festival di Spoleto» nel 1959 con *Le finestre*.¹⁴

Proprio in occasione di un Festival Buzzati avrebbe conosciuto Giorgio Strehler,¹⁵ chiamato a dirigere nel 1946 l'atto unico *La rivolta contro i poveri*. Dopo questa prima collaborazione, il regista avrebbe invitato lo scrittore a realizzare per il teatro una versione della novella *Sette Piani*, che avrebbe girato il mondo rappresentando il più grande successo teatrale del bellunese. Così Strehler racconta il paradossale incontro con lo scrittore e la nascita del progetto *Un caso clinico*:

Ricordo un incontro fortunoso (nella sfortuna) sull'autostrada Milano-Venezia, ambedue fermi alla stessa officina, su automobili diverse, ambedue seduti in uno squallido grill, a chiacchierare su quello che sarebbe potuta essere un'idea teatrale: e ne uscì, appunto, *Un caso clinico*, riduzione (quasi) ex novo da una sua novella.¹⁶

Partendo da questa messinscena che proveremo ad addentrarci in quei percorsi dell'anima che scatenò l'attrazione (rovinosa ed evanescente come l'amore dell'architetto Dorigo per l'inafferrabile, ammaliatrice e sfuggente Laide) per il mondo del teatro, dove Buzzati fu drammaturgo ma anche critico e che considerava come «massimo traguardo» per uno scrittore.¹⁷ E se il percorso verso una meta è leopardianamente più importante del raggiungimento della meta stessa, il lungo tempo in cui l'autore provò, tra successi e fallimenti, ad ottenere un riconoscimento infine negato, costituisce uno dei suoi periodi più ricchi di fermenti e di ripensamenti: il momento tra l'altro di quel cambio di registro che porterà la critica a parlare di un “secondo Buzzati e che si rispecchia nel cristallo d'acqua delle luci del palcoscenico.

¹⁴ Cfr. S. BASILI, *Buzzati al «Giro d'Italia teatrale»*, «Studi buzzatiani», II, 1997, pp.72-92

¹⁵ Già negli anni Cinquanta uno dei più influenti registi italiani, Strehler aveva fondato, con Paolo Grassi e Nina Vinchi, il Piccolo Teatro di Milano, inaugurato il 14 maggio 1947 con *L'albergo dei poveri* di Maksim Gorkij.

¹⁶ G. STREHLER, *Ricordo di Buzzati*, in D. Buzzati, *Teatro*, Milano, Mondadori, 1980, pp. 588-589.

¹⁷ Y. PANAFIEU, *Dino Buzzati: un autoritratto*, cit., p. 183.

Non sono riuscito a vedere Dino Buzzati che alla fine dello spettacolo: egli se ne stava mezzo nascosto, appoggiato alla porticina interna che dà alle scene, ancora in preda a quell'ansia della "prima", ancora nelle spire di quel dolce stato d'animo che è un misto di tensione, di commozione e di orgoglio che in quei momenti fa di ogni uomo un ragazzo.

E con quell'aria appunto di ragazzo, di un timido ragazzo di collegio di provincia egli si guardava intorno, parlava e sorrideva, come se fosse uscito in quel momento dall'aula magna di uno di quei grandi e tetri licei del Veneto, dopo un ossessionante esame di matematica [...] Dopo lo spettacolo attori, regista e amici si son riuniti in un bar di Rue La Bruyere, che sta di fronte al teatro. E qui, tra l'andirivieni generale, c'è stato un piccolo e modesto brindisi tutto casalingo per il nostro Buzzati. Il quale, sempre più imbarazzato tra la sua naturale modestia e i suoi doveri di attore reduce da un successo, non sapeva come fare a mettere d'accordo quella con questi destreggiandosi tra l'affabile e l'ammirata invadenza di alcune signore e il desiderio di star solo.¹⁸

L'articolo citato, apparso dopo il debutto parigino di *Un caso clinico*, testimonia il successo e le attenzioni critiche che l'opera riscosse presso il pubblico francese, forse più libero da condizionamenti intellettuali rispetto a quello italiano, imbrigliato invece, negli anni del dopoguerra, in un dibattito culturale che trovava nella critica militante di matrice comunista e nelle opere del neorealismo la sua massima espressione. Esso ci consegna un ritratto delizioso del timido e introverso Dino Buzzati. Il suo rapporto col teatro è viscerale, appassionato, tutto interiore: assisteva alle prove da una delle ultime file di poltrone, in silenzio, senza mai far vedere di partecipare 'personalmente' alla messinscena; condivideva l'ansia della prima, ma amava starsene in disparte. Il compiaciuto stupore per la fisionomia viva, vera, palpitante, che la sua opera assumeva giorno dopo giorno, si mescolava ad una certa apprensione, forse anche diffidenza, ad un malinconico senso di impotenza dinnanzi alle trasformazioni che essa subiva nelle mani degli

¹⁸A. SALA, *Dino Buzzati: un amore di teatro*, «Sipario», XXVII, n. 310, marzo 1972, pp.32-33.

interpreti. L'amore di Buzzati per il teatro, legato anche agli aspetti tecnici dell'allestimento e del mestiere dell'attore, provocava in lui reazioni emotive intense e inconsuete, permettendogli di penetrare con rapimento e attesa «l'incanto misterioso del teatro»¹⁹: la preparazione della rappresentazione, le difficoltà giornaliere, la magia del palcoscenico, l'odore della polvere, l'ansia della "prima": «E il bello del teatro, che cos' è...? Sono le prove, la preparazione. Cose stupende. Nelle prove tu vedi il paradiso che ti si apre dinanzi».²⁰

La vibrante umanità di questo timido e ardito drammaturgo viene restituita da alcuni aneddoti che delineano il ritratto di un uomo del tutto rapito dalla nuova esperienza: «Il teatro è una cosa infernale, il teatro mette l'uomo in una situazione completamente diversa dalla vita normale. Ed è per questo che è affascinante. Quando entri nel mondo del teatro, entri nella favola, entri nella fantasia, entri nel mito, entri nella droga. Il teatro è una droga»²¹

Ed ecco allora il "fanciullino" Buzzati, durante le prove di *Un caso clinico*, divertirsi oltre ogni misura per un banale incidente: Tino Carraro, il protagonista, si trovò per la prima volta tra le mani un piccolo telefono-giocattolo, che il regista aveva deciso di posizionare in scena sul comodino per simboleggiare la graduale discesa fisica e "riduzione" psichica del personaggio; la sorpresa provocò nell'attore uno scoppio di risa che egli riuscì a dominare dopo vari tentativi, con la conseguente irritazione di Strehler. Il fatto realmente significativo è che ad ogni risata dell'attore faceva eco una risata altrettanto irrefrenabile di Buzzati: «Non era l'autore a ridere, bensì lo spettatore di uno spettacolo brevissimo, accidentalmente inserito nello spettacolo suo».²²

Ma il teatro si configura come una maschera a tre facce: da un lato vi è la gioia, dall'altro l'ira, infine il pianto; ed è una maschera incantata e

¹⁹ D. BUZZATI, "Première" al Piccolo Teatro un mese prima: per capire una commedia il modo migliore è di assistere alle prove", «Bis», II, n. 4, 29 gennaio 1949, p. 4.

²⁰ Y. PANAFIEU, *op. cit.*, p. 184.

²¹ *Ibidem*.

²² R. RADICE, *Dino Buzzati e il teatro*, «Il Tempo», 3 novembre 1980.

imprevedibile, che può improvvisamente rigirarsi e mostrare il suo volto più tormentato, provocando lo scatto impaziente che trasforma la magica intensità del sentire in rabbiosa irruenza:

Mi ricordo che alla prova generale del mio atto unico, che era intitolato *La rivolta contro i poveri*, in un certo momento io, proprio nevroticamente, mi sono alzato e ho detto: “No. Così non è possibile! Così non si può dare questa roba qui!” - Perché nessuno sapeva recitare. E sono andato fuori incavolato. Il che mi stupisce ancora, perché io ti assicuro, di solito, sono molto umile, e mi guardo bene dall’interferire coi miei interpreti.²³

Lo stesso Strehler, regista dello spettacolo, ricorda «le accanite, talvolta turbinose discussioni con Dino durante le prove: ma ricordo anche il suo tratto di gentiluomo e il suo esserci accanto, la sera della prima, a rischiare con noi e con noi a ricevere gli applausi».²⁴

Attento indagatore delle più remote connessioni tra la parola e il linguaggio visivo e gestuale, il neo drammaturgo, in veste di critico, dopo aver seguito una tra le prime prove de *La bisbetica domata* (in scena al Piccolo Teatro di Milano nel 1949, con la regia dell’amico Strehler), avrebbe scritto che «assistere alle prove è come smontare un giocattolo per vedere come è fatto dentro», tradendo la veste critica nella “partecipazione” dell’uomo di teatro.

Non c’è ancora l’impegno e il fuoco delle vere prove. Eppure abbiamo l’impressione che proprio in queste squallide riunioni – sembra un gruppo di congiurati stanchi- ci sia, più ancora che nelle ansiose vigilie l’incanto misterioso del teatro. Son queste le ore della speranza, quando il lavoro, ancora informe, è aperto a tutti i sogni [...] L’attesa, anche lontana di un bene desiderato ci dà più gioia dell’appagamento.²⁵

Il lavoro degli interpreti permette di estrapolare i sensi di un copione che se ne sta lì, «indifeso e nudo», aspettando di essere conquistato, compreso,

²³ Y. PANAFIEU, *op. cit.*, p. 182.

²⁴ G. STREHLER, *Ricordo di Buzzati*, cit.

²⁵ D. BUZZATI, “*Première*” al Piccolo Teatro un mese prima: per capire una commedia il modo migliore è di assistere alle prove”, cit.

riempito di sensi; e le pecche di quel copione costituiscono un segreto che si incarna nella magia di una re-invenzione attuata sul palcoscenico: un po' come avviene ai sarti, dice Buzzati, quando una stoffa rivela la morbidezza e la malleabilità al corpo, oppure una durezza cui si deve adattare la propria opera. E se il pubblico non ha consapevolezza di tutti gli innumerevoli passaggi attraverso cui si compie la costruzione di uno spettacolo, si provi a prendere in mano il testo originale dopo aver assistito alla rappresentazione: «non c'è una bella differenza tra quello che c'è scritto sulla carta e ciò che avete visto?».²⁶

Buzzati, discreto testimone di un mondo cui non sentirà mai di appartenere fino in fondo, riflette sul mestiere di attore, si interroga sulla caducità inesorabile della carriera delle grandi star all'interno di un sistema produttivo e distributivo che si rivela, ai suoi occhi, come una grande macchina onnivora, creatrice di sogni e di miti, ma pronta nello stesso tempo a divorarli, riflettendo il «destino nichilistico delle cose»,²⁷ destinate a scomparire così come sono state inesplicabilmente generate. Ecco allora l'apologo su Ruggero Ruggeri, uno dei mattatori italiani tra le due guerre, novello Drogo che obbediente risponde alla chiamata fatale, il quale muore solo, dimenticato da tutti, divorato dal destino ineluttabile e invincibile che attende ogni uomo:

Egli è già lontano, al buio, è immobile, muto, disteso sottoterra, polvere e vermi. Il nulla. Né alcuno lo ricorda. Forse neppure le sue donne celebri. Né gli amici che a lungo banchettarono alla sua corte esageratamente generosa. Sulla lavagna non più la minima ombra del nome. Tutto cancellato alla perfezione. Che bravo soldato. Come è arrivato l'ordine, lui obbediente è partito.²⁸

Gli articoli cui faccio riferimento appartengono al *corpus* di recensioni elaborate negli anni in cui l'autore, oltre a scrivere per il teatro, si dedicava contemporaneamente all'attività di critico teatrale per il settimanale «Bis» (dal

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ P. PUPPA, *Buzzati critico teatrale*, in *Buzzati giornalista*, Atti del Convegno Internazionale (Feltre e Belluno, 18-21 maggio 1995), a cura N. Giannetto, Milano, Mondadori, 2000, pp. 217-229.

²⁸ D. BUZZATI, *Ex-teatro*, «Corriere della Sera», 21 agosto 1971.

1948 al 1951), per il «Corriere d'Informazione» (dal 1956 al 1962) e per il «Corriere della Sera» (dal 1957 al 1971), riformulando la riflessione critica a vantaggio della composizione drammaturgica. La sua attività di critico non si può considerare professionale per continuità e specificità di interventi, ma illumina le sfaccettature di un percorso artistico estremamente composito. Le recensioni hanno un tono smalzato, quasi dilettantesco, e tratteggiano non tanto la trama scenica, quanto la “fisionomia” dello spettacolo o il teatro *in toto*, compresi i tratti più mondani, la vita fuori dalla ribalta, la gente comune, il chiacchericcio ininterrotto, i sofismi di alcuni critici, il mondo degli attori che scivola via tra le quinte.

C'era quindi un pubblico magnifico. Del cosiddetto mondo intellettuale non ne mancava uno. Gli uomini quasi tutti in nero. E le signore hanno per l'occasione inaugurato i primi cappellini giunti per aereo da Parigi insieme con le ultime notizie della nuova moda, promulgata la settimana prima (al teatro di prosa le donne, per ovvie ragioni prospettiche, puntano soprattutto sui cappellini).²⁹

Le recensioni costituiscono infine una sorta di ragionamento ad uso privato in cui, emergendo la sua sensibilità di uomo e di artista, è possibile intravedere in filigrana le tematiche e gli “intenti” della sua stessa drammaturgia, da cui dunque prendere le mosse per iniziare a ricostruire la sua “poetica” del teatro: il rapporto tra il pubblico e la rappresentazione, l'integrazione tra il lavoro dell'attore e quello del drammaturgo, il ruolo della regia, la predilezione per una recitazione scabra e priva d'effetti ridondanti, e soprattutto il valore primario di quel «genuino soffio di poesia» che, irradiandosi come un celestiale balsamo, restituisce allo spettacolo il senso più autentico.

Chi va più a teatro con la onesta intenzione di divertirsi e basta? Occorrerebbe così poco. No. Si va a teatro per esercitare la propria perspicacia, erudizione, senso critico, per il gusto di identificare nel lavoro quanti più difetti si riesce. [...] Non conta divertirsi, abbandonare se stessi all'illusione, lasciarsi commuovere. [...] Non sarebbe giusto smettere la nostra inveterata grinta, e in via del tutto eccezionale non

²⁹ Id., *Il sanguinario Ricci ha ricordato Frankenstein*, «Bis», III, n. 9, 4 marzo 1950, p. 4.

fare più i difficili e dimenticare i capelli nell'uovo, se ci sono, lasciarsi insomma un poco andare?³⁰

La sua proposta, come si vedrà, si concretizza in una teatralità poetica, tutta sospesa, tesa all'esistenziale anche là dove accende una critica sociale e morale; una teatralità in cui predomina il valore poetico dell'immaginazione, e dunque l'atto del "guardare" sia come tessuto semantico che come modo di concepire la rappresentazione, in questo senso molto vicino alle avanguardie novecentesche.

Sono lontani dall'ideale buzzatiano le interpretazioni convenzionali, gli stereotipi, i luoghi comuni e i compiacimenti sentimentali, così come gli artifici tesi alla ricerca dell' "effetto", ad accattivarsi il plauso del pubblico senza tenere fede al buon gusto e a quel "freno" dell'arte che, insegna Shakespeare, tanto amato dal Nostro per la assoluta capacità di penetrare l'anima umana e restituirla allo spettatore con una «potenza e una meraviglia d'immagine straordinarie»,³¹ dovrebbe costituire la prima regola di ogni attore.³² Ogni volta che si trova di fronte a tecniche suasorie, il critico non esita a condannarle, come quando, nel 1948, Memo Benassi interpretò *L'imperatore Jones* di O'Neill con coloriture e trucchi recitativi che Buzzati giudicava esagerati:

³⁰ D. BUZZATI, *Molte riserve si possono fare su "Donna Rosita nubile" di Garcia Lorca: ma almeno abbiamo ritrovato la poesia*, «Bis», III, n.22, 3 giugno 1950.

³¹ Y. PANAFIEU, *op.cit.*, p. 183.

³² Shakespeare, molto amato dal Nostro, dà una grandissima lezione di teatro nel seguente passo dell'*Amleto*: «Amleto: Oh, mi ferisce fino in fondo all'anima sentire un gutto imparruccato snaturare una passione, farla a pezzi, a stracci, per spaccare i timpani degli spettatori, i quali generalmente d'altro non sono avidi che di inesplicabili contorsioni e rumori.[...] Lasciate che il gusto sia la vostra guida; misurate il gesto sulla parola, la parola sul gesto, con la regola di non soverchiare mai la modestia di natura: perché l'errore di chi vuol fare troppo è estraneo al concetto dell'arte drammatica la quale, in origine come ora, aveva ed ha lo scopo di porgere, diciamo, uno specchio alla vita, mostrando alla virtù la sua immagine, al vizio la sua guisa, e alla società la sua struttura, come il tempo la determina.» (W. SHAKESPEARE, *Amleto*, atto III, scena 2^a, trad. di L. Squarzina, Roma, Newton Compton, 1993).

Benassi si direbbe essersi preoccupato esclusivamente del lato esteriore e dell'effetto [...] E si è gettato dentro nella "parte" senza freno, esasperando tutto in un'enfasi frenetica. Accenti sepolcrali, piroette, voci gutturali da sordomuto, rotear di mani e braccia, barriti, spettacolosi stramazamenti, invettive furibonde, fremiti, strisciar di biscia, sussulti: certo l'illustre attore ha dimostrato molto coraggio, ha speso se stesso fino in fondo. Ma l'arte?³³

Non di rado il giudizio positivo sulle opere altrui rivela assunti condivisi dallo stesso autore, come nel caso della recensione su *Donna Rosita Nubile* di García Lorca, di cui mostra di apprezzare con viva partecipazione l'impianto simbolico delle tematiche, e che può essere considerata come una sorta di pregnante sintesi dei contenuti stessi dell'opera buzzatiana.

La fuga irreparabile degli anni che si consumano senza che neanche si riesca a contarli. [...] L'inquietudine che danno le prospettive dei muri nuovi i quali cancellano i panorami della nostra fanciullezza. Il vuoto che si apre nella casa quando si aspetta sempre di riudire il solito passo e invece il passo non si ode più, non c'è più quella voce, né la figura amata, la morte l'ha in modo incomprensibile cancellata via. C'è la solitudine dell'uomo che si accorge come il suo dolore sia solamente suo e non potrà mai essere spartito con il prossimo, neppure con le persone che ci adorano; come un'isola da cui è vietato uscire. E c'è il sogno stesso della vita, che tutti abbiamo fatto e che, crescendo, vediamo a poco a poco impallidire e un bel giorno, guardandoci indietro, ci accorgiamo che ormai non c'è più assolutamente alcuna possibilità che si compia. E tuttavia continuiamo per la strada con l'usuale passo, e sorridiamo come al solito, e mangiamo e lavoriamo, e andiamo a divertirci benché si sappia che tutto è inutile, il tempo buono l'abbiamo lasciato perdere e mai potrà tornare.³⁴

³³ D. BUZZATI, *Nell'«Imperatore Jones» Memo Benassi ha riscosso scroscianti applausi, però il personaggio di O'Neill è un'altra cosa*, «Bis», I, n. 50, 17 dicembre 1948, p. 4.

³⁴ D. BUZZATI, *Molte riserve si possono fare su "Donna Rosita nubile" di Garcia Lorca: ma almeno abbiamo ritrovato la poesa*, cit.

Nulla di realistico in questo spettacolo tutto sospeso nel senso dell'attesa e nel trascorrere implacabile in cui ogni apparenza si consuma, sospeso in una magia in cui l'eterno presente della rappresentazione si fa metafora della "vita" dell'uomo, simultaneamente nel tempo e fuori dal tempo, in un luogo e in un momento determinati ma insieme in ogni luogo e in ogni momento come storia dell'umanità. Questa è per Buzzati la vera arte: «essere sinceri fino al punto da toccare di se stessi quel quid che è comune a tutti gli uomini. È il gran problema dell'arte. È tutto lì».³⁵ La verità riaffiora dunque, non nella verosimiglianza della trasposizione scenica, ma nella universalità dei personaggi, che si scontrano con eventi fantastici: l'uomo viene al mondo ed è subito trascinato negli ingorghi del tempo, illuso e percosso, affascinato dall'inesplicabile mistero in cui si ramifica il grande nemico, la morte.

Che razza di effetto se quell'incantesimo sinistro avesse incontrato uomini comuni, se quell'incubo fosse affiorato, e poi avesse trionfato, in una casa come le nostre, cioè in mezzo alla positiva realtà dell'esistenza. [...]. (I personaggi) non sono verosimili. Restano lontani. E nessuno può veramente crederci. Inoltre: perché quel linguaggio esoterico che sta tra la teosofia e certe volgarizzazioni della relatività einsteiniana, perché tutte quelle involute disquisizioni, spesso del tutto superflue ai fini drammatici, sugli enigmi dell'universo, perché quell'eccesso di virtuosismo intellettuale, quel parlar sempre difficile?³⁶

Dalle recensioni emerge infine una visione "totale" del teatro laddove il critico ponga attenzione alle architettura sceniche, al gioco di colori e di movimenti, alle musiche, agli effetti di luce, in una sola parola a quello che, in un articolo sul *Riccardo III*, Buzzati definisce «gusto pittorico»:

Immaginate una sala nuda, interamente rivestita di paramenti neri con frange e gigli d'argento e in fondo un doppio baldacchino, pure nero. Le cinque porte che si aprivano e chiudevano, le abilissime illuminazioni, i colori sgargianti dei costumi

³⁵ Y. PANAFIEU, *op. cit.*, p. 208.

³⁶D. BUZZATI, *Per un errore di registro, Silvio Giovannetti ha mancato per poco con "Lidia o l'infinito" un formidabile successo*, «Bis», III, n. 8, 25 febbraio 1950.

[...] non bastavano a rompere la tetraggine di quella cornice tenebrosa.[...] A questo influsso funerario Strehler ha opposto [...] una spettacolosa varietà di gruppi, di immagini, di movenze, di lotte, di affascinanti apparizioni. Ricordiamo -a parte lo stilizzato splendore dei costumi, pieni di fantasia e di carattere- il corteo dei neri tamburi col cappello a tronco di cono (il loro ritmico rintocco annunciava -quanto spesso!- che qualcuno veniva spedito all'altro mondo). Ricordiamo le barocche e svenevoli riverenze dei cortigiani, i valletti con le torce, l'incubo dei fantasmi nella tenda di Riccardo la notte precedente la battaglia (tutte coperte da un fitto velo bruno, le sue vittime sbucavano da ogni parte ad una ad una intrecciando le maledizioni in un coro ossessivo.³⁷

Critico o drammaturgo, attento alle forme dello spettacolo come mondo caleidoscopico da esplorare da ogni punto di vista e in ogni risvolto, sembra quasi che la considerazione di Buzzati per il teatro rappresenti una sorta di prolungamento dell'atteggiamento mostrato nei confronti delle montagne, vale a dire una specie di competizione, un desiderio di arrampicarsi sempre più in alto ricercando nuove emozioni e un contatto più intimo con se stessi, e un gusto del gioco nel superamento della difficoltà. Ammaliato dalle sfide, incline alla vertigine, esaltato dal sottile confine tra vita e morte che si insinua nel brivido dell'attesa di un verdetto, desideroso di provare lo spasimo di una ebbrezza che si tramuta in corpo, volto e voce, e assume in uno slancio impetuoso la fisionomia di un rito, lo scrittore ammetterà che il suo amore per la scrittura di testi teatrali deriva da una sorta di masochistico gusto per la tortura: «maggiore insomma è la tortura, maggiore è il pericolo, quindi è anche maggiore l'attrazione».³⁸ Ore dietro le quinte o nei corridoi in attesa di un "respiro" del pubblico, di un segnale che lo porti in cielo o all'inferno, il tormentoso assalto del dubbio, l'incapacità di prevedere l'esito dello spettacolo. Così la vigilia della "prima": «Attese spasmodiche, crisi di terrore e di panico, sensazione che tutto dovrà crollare in un disastro spaventoso, improvvisa, e troppo tardiva, consapevolezza che il proprio lavoro non vale un

³⁷ D. BUZZATI, *Il sanguinario Ricci ha ricordato Frankenstein*, cit.

³⁸ D. BUZZATI, *Introduzione*, in Id., *La fine del borghese*, Milano, Bietti, 1961, p. 7.

fico secco: questo ho provato sempre alla vigilia delle prime. D'altra parte un'intensità meravigliosa, come dire?, di vita».³⁹

Del resto il successo teatrale, per l'immediatezza del rapporto tra opera e pubblico, è molto più vivo, umanamente caldo e inebriante: «Che celestiale balsamo, per il cuore travagliato dell'autore dietro le quinte, quando ,alla fine del primo atto, attraverso il sipario appena chiuso, giunge quel confuso frastuono che sale, sale».⁴⁰

(Il teatro) ha questa cosa fortissima: che se scritta la pagina, uno può dire “Ce l’ho fatta ...”, in realtà ci vuole la prova del palcoscenico perché tutto sia compiuto. Il teatro è fatto per la comunicazione: uno è seduto, e riceve la cosa dentro, direttamente da un altro uomo, a questa comunicazione può essere negata da uno sbadiglio.⁴¹

Ma al di là di tutte le considerazioni sull’ “uomo” che si lascia catturare dal fascino del mondo teatrale, la sfida riguarda propriamente lo scrittore - Buzzati per il quale la drammaturgia rappresenta un banco di prova estremamente complesso e mirato in alto, «la massima prova letteraria».⁴² Le peculiarità della rappresentazione impongono un codice di scrittura in cui il dialogo deve trasformarsi in azione e non può contenere descrizioni prolisse (come invece può avvenire nella pagina letteraria), mentre il ritmo deve essere sempre vario e sostenuto:

Il teatro, che sia vero teatro, deve essere essenziale, fatto solamente di azioni e di dialoghi, i quali dialoghi, quando buoni, diventano essi stessi azione. Gli espedienti di ogni genere che possono aiutare il romanziere, qui non sono ammessi, pena la noia e l'insuccesso. Le considerazioni, le descrizioni, le rievocazioni, i ricordi, le divagazioni, i giochi sintattici e verbali, e chissà quanti altri, che sulla pagina possono reggere e magari costituire le parti migliori di un libro, sul palcoscenico

³⁹ ID., *Lettera a Chailly*, in L. CHAILLY, *Buzzati in musica*, cit., p.79.

⁴⁰ ID., Introduzione, in ID., *La fine del borghese*, cit., p. 7.

⁴¹ Y. PANAFUEU, *op.cit.*, p. 183.

⁴² Ivi, p. 179.

diventano la peste. [...] In teatro basta un minimo spiraglio, una pausa inutile, un rallentamento di ritmo, perché la noia fulmineamente invada la sala. E non è come in un libro, dove la barba passeggera può essere eliminata quando il tono si rialza. Permettete che la noia entri per un solo istante nel teatro, e cercate poi di sloggiarla. Sì, qualche volta si riesce. Ma che titanici sforzi, da parte dell'autore e soprattutto degli attori. Insomma, fare una bella commedia è più difficile che fare un bel romanzo.⁴³

Buzzati ammette infine di non disdegnare affatto il lato economico della impresa: «Altra cosa pure, che attira nel teatro [...] è che in caso di successo, di vero successo, si guadagna un mucchio di quattrini....Perché la prima sera l'autore riceve il trenta per cento, e poi tutte le altre sere, il dieci per cento...E' parecchio!»⁴⁴

⁴³ Ivi, p. 4-5.

⁴⁴ Y. PANAFIEU, *op.cit.*, p. 180.

1.2 La ricerca di una comunicazione totale

Le popolazioni arcaiche dell'umanità vivevano in una condizione di armonia con la natura, possedevano una "capacità simbolica" di comunicazione che si sarebbe spezzata nel passaggio all'età adulta, brutalmente schiacciata dalla razionalità, dal progresso scientifico, dalle moderne civiltà gravate dall' «impotenza a rappresentare il simbolico con gli strumenti messi a disposizione dalla lingua».¹ La comunicazione si è frantumata in mille schegge le quali consentono solo una visione parziale rispetto alla totalità; da qui la necessità di recuperare una comunicazione "totale", l'ambizione a una completezza espressiva che manifesta, in ultima analisi, il rimpianto per una purezza e una felicità originarie.

Noi «uomini adulti e normali dell'Occidente contemporaneo, siamo esenti dalle debolezze legate al pensiero simbolico, e questo esiste soltanto presso gli altri: gli animali, i bambini, le donne, i pazzi, i poeti (questi pazzi inoffensivi), i selvaggi, gli antichi, i quali invece non conoscono che questo. [...] Un tabù territoriale(i selvaggi), temporale (gli ominidi e i bambini), biologico (gli animali e le donne) o ideologico(i pazzi e gli artisti) ha impedito di ammettere il simbolico nella nostra vita e, in particolar modo nella nostra lingua». ²

Buzzati ha lasciato alla fantasia del lettore l'effettiva concretizzazione delle situazioni e dei personaggi; adesso, è l'anno 1942, sente che è giunto il momento di dare corpo, voce e gesto alle sue storie, esibendo una certa «sfiducia nei confronti del segno linguistico, perché la scrittura non potrà mai rendere la "vita" che si vuole rappresentare».³ La "vita" scenica è invece palpitante, fatta di "contatto" diretto tra l'uomo-attore e l'uomo-spettatore, portatrice di una verità che invade l'anima, incalzante come un fiotto d'acqua, e si incarna nelle spumeggianti e segrete forme di codici espressivi multiformi, ricomponendoli in un gioco in cui la parola «precipita immediatamente in

¹ G. IOLI, *Dino Buzzati*, Milano, Mursia, p. 143.

² T. TODOROV, *Teorie del simbolo*, Milano, Garzanti, 1984, p. 286.

³ *Ibidem*.

sostanze».⁴ Il codice simbolico dello spazio costituisce un nuovo percorso in cui addentrarsi in questo sforzo tensivo all'unità, sempre negato dall'impossibilità di scrivere un'opera veramente "originaria".

L'urgenza di spingere la penna in un territorio in cui la linea tracciata sul foglio troverà sostanza e ricomporrà in unità le regioni dell'anima, percorse dai riflessi di una realtà che ha mutato rapidamente il suo volto, ben si adatta ad un periodo complesso e ricco di implicazioni quale il panorama storico della seconda guerra mondiale. L'Italia era entrata in guerra nel 1940 e il 1942 è l'anno in cui Hitler pianifica lo sterminio degli ebrei. Nel frattempo si ricostituivano nella clandestinità i partiti politici, accomunati dal malcontento e dall'avversione suscitati dall'alleanza con la Germania. Buzzati, severamente fedele al proprio mestiere di giornalista, era partito nel 1939 per Addis Abeba come inviato speciale del «Corriere della Sera» e si era poi imbarcato sull'incrociatore "Fiume" come corrispondente di guerra. Nel 1941 partecipava alla battaglia di Capo Matapan, assistendo all'affondamento dell'incrociatore "Pola" e nel 1942 prendeva parte alla seconda battaglia della Sirte. Nell'intervista rilasciata poco prima di morire l'autore menziona gli aspetti più spettacolari e avventurosi della guerra: le bande di ribelli contro una carica di cavalleria, gli spari, il fascino ammaliante dell'avventura, il brivido del rischio, la umana complicità coi compagni: «La guerra ha delle cose stupende [...] Non c'è nulla che consenta all'uomo di essere giovane come la guerra. Molto più dell'amore.»⁵ Eppure al di là di queste dichiarazioni, laddove la memoria porta in superficie le immagini più ridondanti, quelle che assumono una valenza dal gusto estetizzante, le pagine di diario di quegli anni si fanno invece testimoni di un dramma profondo e di una sconcertante solitudine. Il 13 aprile 1939, ad esempio, scrive: «Parto per una impresa a me ingrata, in mezzo a gente estranea, solo come mai ho provato». Il 2 novembre 1940 annota: «La sera odo un cigolio lamentoso, ritmico, alquanto misterioso. E' il cuculo del mare [...] Pare un suono che

⁴ R. BARTHES, *Saggi critici*, Torino, Einaudi, 1976, p.5. Si cita da G. Ioli, op.cit., p.144.

⁵ Y. PANAFIEU, *Dino Buzzati: un autoritratto*, Milano, Mondadori, 1973, p. 118.

voglia ricordarci qualcosa ostinatamente, da un mondo fuori del nostro, che noi troppo volentieri dimentichiamo».⁶

L'umanità, straziata dalla guerra e dal clima di rovinosa perdita, rivela il suo volto peggiore nel carnaio di vite spezzate e di propositi interrotti, quelli di una generazione la cui "giovinezza" è stata brutalmente trasformata in "età adulta", e l'infanzia delle cose orribilmente strappata al controllo. Molto significative a tal proposito le riflessioni contenute nel brano *C'era la guerra* :

Il giorno che questa maledetta faccenda sarà terminata, quando gli ultimi bracieri saranno spenti, e gli odi un poco stanchi e perfino il ricordo addormentato, e le cose sofferte cominceranno a sembrare lontane (ma quando, quando?) allora ci accorgeremo di avere già percorso la più parte della vita e che il buono è pressoché esaurito rimanendo solo il posto per la conclusione. Quando finalmente ci sveglieremo da questo schifoso sogno e vorremo riprendere ciascuno la rispettiva storia dal punto in cui avevamo dovuto lasciarla in sospeso e invece ci diranno che è proibito e che il tempo del sogno, bello o brutto che fosse, contava come la vita, e peggio per noi se non lo sapevamo.[...] Allora capiremo che l'unica sarebbe ricominciare da capo, come se avessimo ancora vent'anni e tutto l'avvenire vergine dinanzi, e la lunga strada presumibile non ci facesse paura. Ma i venti anni non li avremo più.⁷

Come si potrà recuperare il tempo perduto? In quali forme esprimere lo strazio? Quale rigenerazione dell'individuo restituirà, come in un magico gioco di specchi, una necessaria palingenesi del «genere umano perduto»?⁸ Specialmente adesso che si è insinuata nell'intimo l'angosciosa impossibilità di raggiungere le amate vette montane, in quella ininterrotta sfida notturna che colorava i sogni di Buzzati manifestando la freudiana aspirazione all' "alto", alla purezza, al cielo. Così nel diario, il 1° settembre 1941:

⁶ Si cita da G. IOLI, *op.cit.*, p. 208.

⁷ D. BUZZATI, *In quel preciso momento*, Venezia, Neri Pozza, 1955, p. 24.

⁸ Dall'incipit del noto romanzo di E. VITTORINI, *Conversazione in Sicilia*, Milano, BUR, 1988.

Non è norma di buona educazione, dicono, raccontare i propri sogni, la qual cosa riesce ad altri oltremodo noiosa. Ma dovete pur ammettere l'importanza del fenomeno. Per venti anni consecutivi – parola – sognare ogni notti le montagne e da due mesi non più. Adesso navi da guerra. Che cosa significa? [...] Da un paio di mesi non sono più io. Ho cominciato a tradirle, le rocce antiche.⁹

Dunque Buzzati non trova più se stesso, la sua vita è ora animata da una inquietudine che ne rimette in discussione ogni equilibrio personale. Prova smarrimento, sente forse di essere entrato nel versante discendente, e il successo, tanto agognato, una volta raggiunto non sa più di niente. Abbandonata la competizione notturna con le irte montagne, con le vette cristalline e irraggiungibili, quale altra impresa resta da compiere, quale altra sfida affrontare? «Io ora desidererei starmene per un certo tempo in un angolo per fare qualcosa di mio gusto esclusivo *res sic stantibus* non mi vengono neppure le idee».¹⁰ E ancora: «Intanto mi accorgo con molto dispiacere che non sono più capace di niente: mi sento arido come, non so io come».¹¹

Questo è il momento in cui l'uomo e lo scrittore decidono di instaurare una nuova sfida, alla ricerca di un recupero, almeno formale, di quella condizione di purezza originaria e di comunicazione totale in cui gli opposti trovino conciliazione e le ragioni del bene e del male si riappropriano del loro intento nelle forme simboliche dell'arte: cresce il suo interesse per le più svariate forme espressive, dal teatro alla poesia, dalla pittura alla critica, con una irrequietudine venata di disagio. Questo gusto per il teatro «mi è venuto dopo che mi sono messo a scrivere. Soprattutto durante la guerra. Ai tempi della fanciullezza o della giovinezza, il teatro non aveva per me grande importanza».¹²

La modalità simbolica di comunicazione, che dà fisionomia tangibile all'unità ideale, concretizzandosi nella sinergia di corpo, parola, colore e

⁹ Si cita da G. IOLI, *op.cit.*, p. 209.

¹⁰ Lettera del 31 ottobre 1941, in D. BUZZATI, *Lettere a Brambilla*, a cura di L. Simonelli, Novara, De Agostini, 1985, p. 263.

¹¹ Lettera del 7 novembre 1941. Ivi, p. 264.

¹² Y. PANAFIEU, *op. cit.*, p. 179.

suono sancisce una possibilità di rigenerazione nella stessa catarsi, cui si lega fin dalle origini il fenomeno teatrale, nato presso gli antichi popoli come primordiale esigenza dello spirito, in intima comunione con la sacralità e con la socialità dell'espressione umana. Nel teatro l'uomo riflette se stesso, e in questa visione "in terza persona" può ritrovare, attraverso l'astrazione, la propria realtà e insieme dare corpo ai sogni: «Quando entri nel mondo del teatro, entri nella favola, entri nella fantasia, entri nel mito [...] Il teatro è una macchinetta, una scatoletta nella quale l'uomo entra e diventa un'altra persona».¹³ La possibilità di "redenzione" attuata attraverso l'espressione artistica costituisce forse la chiave di volta nel tentativo di evadere, e insieme riappropriarsi per altre vie, da una realtà storica che ha tradito le sue premesse. «Noi siamo fatti della stessa materia di cui sono fatti i sogni»,¹⁴ sosteneva il grande Shakespeare per bocca di Prospero, e il valore di una trasfigurazione artistica in cui il "sogno" prende vita concretamente (si pensi del resto ai tanti racconti di Buzzati tratti da immagini oniriche)¹⁵ viene riscoperto probabilmente come possibilità di riscatto, anche morale.

Il teatro non morirà mai...rimarrà, magari come forma sperimentale o culturale o museistica...Perché è stato una delle grandi invenzioni dell'uomo. E' stata la sua prima evasione. Ed infatti non sono stati certo i ricchi a fare il teatro. Sono stati i poveri, che hanno immaginato di diventare re o regina. Il teatro è una delle poche cose belle che abbia fatto l'umanità.¹⁶

In questo contesto storico e "privato" Buzzati darà vita alla prima "larva" vivente della sua fantasia: il cavaliere Folletti, un malato corteggiato dalla morte (incarnata nella figura di un benestante professore) che di tale immediato destino non sa o non vuole rendersi conto. Egli è uno tra i pochi

¹³ Ivi, p.184

¹⁴ W. SHAKESPEARE, *La tempesta*, (atto IV, sc.I), trad. di Francesco Franconeri, Roma, Netwon Compton, 1993.

¹⁵ Cfr. M.B. MIGNONE, *Anormalità e angoscia nella narrativa di Dino Buzzati*, Ravenna, Longo, 1981.

¹⁶ Ivi, p. 185.

personaggi “stoici” della drammaturgia buzzatiana; il suo eroismo consiste nell’adesione ai valori della semplicità, dell’onestà, dell’umiltà, in un mondo in cui l’apparenza conta più della sostanza e il rispetto non è dato all’uomo, ma al “ruolo” o alla “posizione” sociale. In questa favola esiste, pur nella atmosfera irreale e malinconica di cui si sostanzia, la vera felicità: quella di un uomo che si accontenta delle piccole cose e riesce così a sconfiggere, almeno momentaneamente, il male e la morte.

Non dimentichiamo che l’esordio teatrale dello scrittore avviene in ambiente e in epoca gufina, nel momento più affannoso cioè e convulso della cultura fascista, allorché la sua egemonia entra in crisi, sollecitata da nuove e confuse istanze di sinistra, da ambigue voglie di palingenesi: la nuova drammaturgia, liberata dai vincoli autarchici, sembra attratta da un gusto forsennato di Apocalisse, dove la sconfitta di un regime politico si universalizza ad *eschaton*, in una palpitante *nostalgia della Finis*. In tale orizzonte spiritualistico [...] si colloca la messinscena milanese di *Piccola Passeggiata*.¹⁷

E sulla scia di queste riflessioni non si potrà fare a meno di attuare una breve incursione all’interno della egemonizzante ideologia fascista, promotrice di una cultura nutrita di miti e di ideali di cui, per adesione consapevole o nonostante un dissenso che non ne scardina alla base i presupposti ideologici, è imbevuta la gran parte della ricerca teatrale del periodo.

Uno spettacolo di quegli anni, promosso all’interno della sperimentazione gufina, e precisamente nel cenacolo romano, impressionò fortemente la fantasia di Buzzati, proprio nel momento del suo ripensamento artistico in direzione drammaturgica: la messinscena di *Piccola città* di Thornton Wilder, negli anni ’38-40.

¹⁷ P. PUPPA, *Il teatro di Buzzati, modelli vecchi e stimoli nuovi*, in *Il Pianeta Buzzati*, Atti del Convegno Internazionale (Feltre-Belluno, 12-15 ottobre 1989), a cura di N. Giannetto, Milano, Mondadori, 1992, pp. 307-318.

Questo spettacolo, al di là della primigenia comunione spirituale tra la metafisica visione dell'esistenza del drammaturgo americano e il moralismo esistenzialista dell'a-politico Buzzati, potrebbe essere fissato come *imprintig* determinante sull'impostazione scenica del Nostro, insieme ad apporti provenienti da orientamenti avanguardistici di derivazione europea, cui lo stesso Wilder non era stato insensibile: così come non lo era stato Enrico Fulchignoni, regista della controversa messinscena wilderiana, personaggio chiave della cultura teatrale del periodo e futuro regista di *Piccola passeggiata*.¹⁸

Membro esemplare della Commissione Nazionale dei teatri GUF istituita nel 1941 (che avrebbe esercitato una politica di unificazione nazionale delle diverse concezioni di estetica e degli individuali programmi di ricerca in cui si dibatteva l'istanza di un teatro promotore di cultura e rinnovamento), Fulchignoni si inserisce, all'interno di riviste di cultura e di spettacolo, nel dibattito sul ruolo del teatro e sulle modalità della messinscena (allora imperniate su una visione "ideale" e sulla nascente figura del regista-demiurgo) accanto a Pandolfi, Guerreri, Grassi, Costa, rappresentando il crocevia di ogni possibile tendenza e rivelandosi come un influente "maestro" nel cui eclettismo si traduce la sostanza media del gufismo.

Nel clima storico di un regime che mostrava con sempre maggiore evidenza le faglie dei propri assiomi dinnanzi alla realtà della guerra, il sistema culturale gufino scindeva nettamente e con assoluto fervore, nel nome dei "miti", gli elementi creativi da quelli interpretativi, subordinando i secondi ai primi, dunque il lavoro tecnico dell'attore alla egemonia registica, e promuovendo fortemente le istanze di un teatro che si spingesse in direzione dell'allegoria e dell' "Idea", sotto la cui egida era possibile

¹⁸ Fulchignoni avrebbe messo in scena, la sera dell'8 agosto 1942, al Teatro Nuovo di Milano, tre atti unici: *Piccola passeggiata* di Buzzati, *La storia del soldato* di Ramuz e *Le trombe d' Eustachio* di Vitaliano Brancati. Lo spettacolo coniugava l' atmosfera fiabesca con una varietà di linguaggi scenici non nuova al regista: si pensi che *La storia del soldato* fu realizzata come pantomima tratta da un balletto di Stravinski e il lavoro di Brancati attraverso una sorta di montaggio filmico a quadri successivi (si veda G.P., *Commedie, Nuove e riprese*, «Il dramma», XVII, 1 settembre 1942, p. 41).

unificare tutti i diversi contributi critico-interpretativi che vi si manifestavano. Il dissenso veniva così, con grande furbizia, integrato all'interno del "sistema" in cui gli stessi dissenzienti si erano formati, e le produzioni teatrali si orientavano nella direzione di una sperimentazione che si avvaleva degli apporti di diversi altri linguaggi forti:

Ecco il teatro elementare di Grassi –Strehler-Veronesi suggestionato dalle idee figurative di Craig oltre che dalla Bauhaus; la drammaturgia di dissoluzione dei personaggi che Joppolo derivò dai pittori di «Corrente»; la regia di montaggio cinematografico secondo Guerrieri, il teatro antilirico del "letterato" Iacobbi, lo spettacolo di contaminazioni poetico-filosofiche del "surrealista" Pandolfi.¹⁹

Ingannando gli stessi presupposti ideologici di rinnovamento e promozione di istanze sociali, il teatro divenne lo spazio dell' "Idea", il momento-rivelazione dell'essenza, con una fortissima inclinazione alla metafisica (in questo modo potevano coniugarsi le differenti istanze di ricerca, "pilotate" dalla Commissione Nazionale) attraverso una sorta di scissione tra bene e male in una prospettiva in cui la realtà veniva negata in nome degli assoluti, pur dinnanzi allo "sgomento del presente": il teatro dell'epoca si tramutò, in ultima analisi, più che in astrazione *della* realtà, nella «astrazione *dalla* realtà».²⁰

La prima, vera espressione autonoma dalla impostazione gufina sarebbe stata la rappresentazione de *L'opera dello straccione* di John Gay, nel 1943, con la regia di Vito Pandolfi. Per il resto, il tono di palingenesi (cui faceva riferimento Puppa nella citazione riportata sopra in merito alla prima *pièce* buzzatiana) e la dialettica degli "infiniti" basata sugli assiomi fascisti della Gioventù, dell'Etica, della Creatività, insieme ad una struttura ideologica capillarmente impregnata di "miti" (in tempi in cui, invece, il fascismo andava incontro ad una profonda crisi istituzionale), parvero riassorbire ogni espressione artistica, inclusa probabilmente la messinscena del

¹⁹ C. MELDOLESI, *Atti di fede e polemiche al tramonto dei teatriguf*, «Biblioteca teatrale», nn. 21-22, 1978, p. 106.

²⁰ Ivi, p. 116.

dramma di Wilder, che tanto scalpore provocò, e contro cui si scatenò un dibattito tra favorevoli e contrari alla rivoluzionaria impostazione scenica, ma che in ogni caso, per le sue forme mitizzanti ed evocatrici vicine all'impostazione ideologica del sistema, era stato scelto e proposto come modello ed emblema di un repertorio e di una tipologia del "fare teatro".

Nel clima della riforma craighiana (di cui Fulchignoni fu epigono e traduttore, in una aspirazione alla perfezione ieratica e alla dissoluzione scenica), l'intenzione allegorica, la tendenza alla pittoricità, la contaminazione tra le arti, la reinvenzione della figura dell'attore, in nome di una sintesi in cui le diverse forme espressive rispecchiassero comunque l'unità dello "spirito", costituirono caratteri comuni del momento culturale in cui la drammaturgia buzzatiana avrebbe visto la luce, rispecchiandone (se non per volontaria adesione, almeno per "sensibilità" all'atmosfera che si respirava in quegli anni) alcuni caratteri, rielaborati poi da una personalità artistica che a quel dibattito non volle partecipare né a quei miti aderire programmaticamente.

Torniamo al dramma *Piccola città* (titolo originale *Our Town*) del professore di poesia Thornton Wilder, il quale aveva creato, insieme a personaggi come Saroyan ed Eliot, un nuovo filone di drammaturgia fantasiosa e poetica, costruendo un'opera estremamente audace e innovativa dal punto di vista dell'espressione formale, e insieme di toccante semplicità stilistica e linguistica. Così Buzzati in una intervista del 1972, scavando nell'alveo delle memorie teatrali, rievoca la forte impronta lasciata dalla visione di quello spettacolo; e il trasporto emotivo traspare vivido dopo trent'anni:

PANAFIEU: Mi interessa la scoperta del teatro. Quali opere ti hanno lasciato un ricordo particolarmente vivo?

BUZZATI: [...]Delle opere teatrali che ho viste rappresentate, e che mi hanno più colpito, quella che ricordo con maggior rilievo, perché è stata quella che proprio mi ha colpito di più, è *La piccola città*, di Thornton Wilder. Ma questo era già nel 1942. Quindi avevo trentacinque anni. E secondo me, *La piccola città* deriva

probabilmente molto da quello che io ritengo un capolavoro: *l'Antologia di Spoon River*, di Lee Masters, che ha influenzato una quantità immensa di letteratura moderna. In questa *Piccola città*, c'è lo stesso spirito, molto poetico, triste, amaro, della vita provinciale americana. E'una cosa molto bella, estremamente commovente. Poi di Thornton Wilder ho pure amato *Il lungo pranzo di Natale*, che è un atto unico bellissimo. Anche *Il ponte di San Luis Rey* ha segnato una data nella letteratura...Sarà stato del 1934-35, se non sbaglio.²¹

Lo spettacolo aveva debuttato nel New Jersey il 22 gennaio 1938 ed era arrivato a Roma, al Teatro delle Arti, il 18 aprile 1939 suscitando un grande clamore, più che per i temi trattati, proprio per una drammaturgia rivoluzionaria che costringeva il pubblico ad un uso immaginativo della scena (mancando quasi del tutto la scenografia) e spezzava la "fabula" in sequenze temporali separate attraverso un narratore esterno-interno (che presenta e dirige i personaggi, fornisce i legami della vicenda e si rivolge direttamente al pubblico), giocando in questo modo su una relazione tra finzione e realtà in cui la rappresentazione epica costituisce la cornice oggettiva dentro cui si staglia l'espressione della soggettività in forma di dialogo.

Nel gennaio 1941, tra il pubblico di Bologna, è presente Pier Paolo Pasolini il quale, in quella serata in cui impropri e scazzottate non si fanno attendere, partecipa alla gazzarra sputando dai palchi sulle teste dei più scandalizzati in platea,²² e scrive una lettera all'amico Franco Farolfi parlando di «uno spettacolo [...] interessantissimo, e che merita lunghissime discussioni, poiché tocca originali e necessari problemi, specialmente di tecnica scenica teatrale».²³

Insoddisfatto di una teatralità di stampo naturalistico confinata all'interno di una «remota scatoletta di quinte e fondali»,²⁴ laddove il teatro dovrebbe invece trovare la sua più profonda ragion d'essere nella possibilità di

²¹ Y. PANAFIEU, *op.cit.*, p. 30.

²² L. SERRA, *L'estate del 1941*, in AA.VV., *Pasolini e Bologna*, a cura di Davide Ferrari e Gianni Scalia, Bologna, Pendragon, 1988, p. 35.

²³ P.P. PASOLINI, *Lettere (1940-1954)*, Torino, Einaudi, 1986, p. 23.

²⁴ T. WILDER, *Introduzione*, in I D., *Tre commedie*, Milano, Mondadori, 1964, p. 34.

ricongiungersi contemporaneamente al “particolare” e all’”universale” (essendo ogni espressione dell’animo umano unica e irripetibile ma, insieme, manifestazione di verità atemporali e a-personali),²⁵ Wilder decide di svecchiare la rappresentazione eliminando le «ingombranti cianfrusaglie» a vantaggio di una poetica del fare teatro in cui, per citare il grande Molière, possano bastare «una pedana e un paio di passioni».

Buzzati avrebbe assistito allo spettacolo durante la “ripresa” milanese del 28 marzo 1940.²⁶ La revisione scenica wilderiana avrebbe colpito la fantasia del Nostro, insinuandosi in un tessuto versatile nei confronti di ogni espressione artistica, e in un periodo molto fecondo di fermenti interiori. Pertanto, se un giudizio che indichi in quella rappresentazione il motivo “scatenante” della passione di Buzzati per la scrittura drammatica risulta piuttosto arbitrario, non possiamo non rilevare alcune evidenti coincidenze tematiche e stilistiche tra *Piccola città* e *Piccola passeggiata*, così come una serie di addentellati disseminati nella produzione teatrale buzzatiana che si rifanno, direttamente o indirettamente, all’autore americano, influenzato a sua volta dalle grandi rivoluzioni operate dalle avanguardie (sappiamo ad esempio che Wilder aveva visto nel ’21 a Roma *I sei personaggi* del nostro Pirandello).²⁷ Dunque da una parte dovremo tenere presente, come quadro di riferimento, la sottile ma fitta trama di caratteri comuni tra i due autori, dall’altra la zampillante ed eversiva teatralità novecentesca cui si legano entrambi e di cui ci occuperemo più avanti.

Piccola città racconta, in una scansione di tre atti, la storia di un’intera comunità, attraverso personaggi - chiave che ne incarnano i valori. La vita della cittadina (rappresentata su un palcoscenico spoglio in cui pochi oggetti scenici “montati” a vista vengono utilizzati per definire i vari ambienti), viene

²⁵ «Il teatro suscita la nostra capacità di “credere” proprio perché ha il potere di innalzare l’azione individuale che ci presenta fino al regno del tipico e dell’universale». Ivi, p. 34.

²⁶ Cfr. P. PUPPA, *Buzzati: la lingua in scena*, in *Dino Buzzati: la lingua, le lingue*, Atti del Convegno Internazionale (Feltre-Belluno, 26-29 settembre 1991), a cura di N. Giannetto, Milano, Mondadori, 1994, p. 60.

²⁷ F. DOGLIO, *Storia del teatro. Il novecento in Europa e il teatro americano*, Milano, Garzanti, 1990, p. 316.

ricostruita attraverso minimi brani dell'esistenza degli abitanti, che in tale essenzialità raffigurano l'eterno fluire della vita in una ciclicità che accomuna ogni uomo. Il lirismo malinconico e i toni crepuscolari, la freschezza poetica raggiunta da oggetti e gesti proprio per essere soltanto suggeriti, l'affermazione degli eterni valori della vita umana, la riflessione sulla morte che unisce tutti gli uomini in un solo destino e la cui luce tenebrosa paradossalmente rivela il senso della vita, sono alcuni tra gli elementi che accomunano Buzzati a Wilder. Ma non mancano elementi specifici di *Piccola città*, "disseminati" in controluce in tutta la drammaturgia buzzatiana: come non pensare infatti ad una moralità che si palesa nella riproposizione di valori "antichi"; o al tentativo di trovare un significato superiore per tutti i piccoli, insignificanti eventi della vita quotidiana; o alla possibilità data ad alcuni personaggi di tornare al passato, addirittura dal mondo ultraterreno.²⁸ Per non parlare poi delle modalità più strettamente teatrali, come l'uso frequente di oggetti o personaggi invisibili,²⁹ o a un simbolismo dolente e sospeso; ma

²⁸ La Emily di *Piccola città* di Wilder torna dal mondo dei morti per rivivere il giorno del suo dodicesimo compleanno; così Giovanni, protagonista de *Il Mantello* di Buzzati, torna tra i vivi per poter salutare un'ultima volta la madre.

²⁹ A proposito degli oggetti o dei personaggi "invisibili" riporto alcune didascalie tratte dal testo di Wilder: «Il dottor Gibbs è entrato da destra [...] si ferma e posa in terra un'immaginaria valigetta.[...] Joe Crowell junior, undici anni, sbuca correndo da destra, lungo la Main Street, lanciando immaginari giornali sulla soglia delle case». (T. WILDER, *op.cit.*, p. 47); «Howie Newsome, sulla trentina, in tuta, viene per la Main Street da sinistra, camminando accanto a un invisibile cavallo che tira un immaginario carretto»(Ivi, p.49); «Emily viene dalla Main Street coi suoi libri, parlando con una invisibile compagna di scuola». (Ivi, p. 65); «George Gibbs arriva a zig zag per il corso [...]. Si scontra così con una invisibile vecchia signora» (Ivi, p. 66). Ritroveremo lo stesso espediente in diversi drammi di Buzzati, in particolar modo nell'atto unico *Sola in casa*, tutto affidato all'immaginazione dello spettatore, ma anche ne *Le finestre*, *L'uomo che andrà in America*, *Spogliarello*, *La fine del borghese*. Cito al riguardo alcune didascalie tratte da quest'ultima commedia: «Facendo finta di guardare gli inesistenti vassoi» (D. BUZZATI, *La fine del borghese*, cit. p. 542); «Salutando gli ospiti, tra i quali sono il Prof. Schiassi, Ugo, Dario, Teresa e altri che non si vedono» (Ivi, p. 544). «Scappuccia una immaginaria bottiglia di champagne e con lunghi sforzi fa saltare il tappo, di cui si ode il relativo rumore [...] si avvicinano porgendo immaginarie coppe» (Ivi, p. 547).

soprattutto alla presenza di un personaggio simile al direttore di scena della *pièce* wilderiana, sorta di narratore onnisciente che entra ed esce dalla rappresentazione.³⁰

L'audacia dell'impostazione formale di Wilder, come accennavo sopra, si deve inserire nell'alveo di un' avanguardia cui Buzzati partecipò e aderì, realizzando una drammaturgia straniata e pittorica, del tutto antinaturalistica. La trama scenica, che nel drammatico "puro" viene realizzata dai conflitti e dalle azioni dei personaggi, si spinge spesso verso uno stile epico in cui il "compito" drammatico è introdotto dall'esterno, palesando e distinguendo nettamente il momento della rappresentazione e quello della narrazione o del commento, così come aveva fatto Wilder, le cui innovazioni

cercano di liberare l'eredità cechoviana dalle sue contraddizioni e di darle forma adeguata al di là del dramma. Poiché Cechov, come anche Hauptmann e altri autori, non intendeva rinunciare alla forma drammatica, dovette svisare la vita dei suoi personaggi, che non si realizza più nella sfera del conflitto e della decisione, in una vita almeno embrionalmente drammatica. La vicenda monotona, priva di accadimenti e profondamente impersonale, che si trascina avanti a fatica, diventa una vicenda attuale-intersoggettiva e assume parvenza di unicità. Di questa infedeltà al tema, determinata esclusivamente dalla forma, Wilder non volle rendersi colpevole. Egli affrancò quindi l'azione dal compito drammatico di creare la forma dalle proprie interne contraddizioni, e affidò questo compito a un personaggio nuovo, che è al di fuori dell'ambito tematico, nel punto archimedeo di narratore epico, e che viene introdotto nell'opera come direttore di scena.³¹

La distruzione dell'illusione drammatica opera proprio in direzione di una revisione della categoria della "realtà", nel tentativo, tutto novecentesco, di ridare senso ad una forma d'arte svilita in «un teatro che non desse fastidio»,³²

³⁰ La drammaturgia buzzatiana propone spesso tra i suoi personaggi una sorta di Raisonneur che possedendo un tasso di conoscenza più elevato dà luogo ad un chiaro processo di epicizzazione. Avremo modo di parlarne più avanti.

³¹ P. SZONDI, *Teoria del dramma moderno*, Torino, Einaudi, 1962, p. 115.

³² T. WILDER, *op.cit.*, p. 32.

retaggio di una stagione storica e culturale incuneata nel solco di un confortante positivismo di cui la nuova epoca, fitta di inquietudini, chiedeva invece il superamento.

Le innovative e “ardenti” proposte artistiche si proponevano di rompere col passato, in modo particolare di “catturare” il pubblico (comodamente seduto o labilmente commosso dalle vicende di personaggi che gli erano fondamentalmente estranei), mettendolo a parte, attraverso interventi narrativi o procedimenti “stranianti” di vario tipo, della azione drammatica cui sta assistendo o, all’estremo opposto, “percuotendone” la sensibilità con aguzzi “artigli”. Che poi gli artigli di Buzzati fossero in fin dei conti poco visibili e in qualche modo smussati dalla categoria fantastica dietro il cui velo si celavano, è altro discorso.

1.3 «Dio ci salvi dai mostri di Dino Buzzati». Fortuna critica e ricezione.¹

L'espressione teatrale costituisce un "codice" semiotico, una struttura di significati che si snoda attraverso una "polifonia informazionale" all'interno di un contesto comunicativo segnato dall'intervento immediato dell'attore e dei tecnici di palcoscenico. Il testo drammaturgico, compiuto nella sua fisionomia e "permanente" nel tempo,² può essere affidato ad una ricezione "preventiva" alla lettura e pertanto comunicare secondo categorie narratologiche, ma non contiene in sé lo spettacolo (che si affida a codici espressivi e categorie informazionali extra-linguistiche), e ogni messinscena - una determinata rappresentazione - non è mai attingibile attraverso l'analisi del testo scritto.³

Nel trattare la ricezione della drammaturgia di Dino Buzzati, non si può evitare di riflettere sull'importanza e il senso della "transcodificazione spettacolare", ossia sulla polisemia e la pluricodicità messa in gioco da essa (le informazioni provengono dalla scenografia, dai costumi, dalle luci, dalla disposizione scenica degli attori, dal gesto, dalle intonazioni...) e sulla

¹ Questo paragrafo è il risultato di uno spoglio condotto su più fronti paralleli e complementari: le messinscene *di* opere (o tratte *da* opere) di Buzzati, le recensioni degli spettacoli, le edizioni italiane e francesi dei testi teatrali. Utilissimo strumento si è rivelato Internet, dove ho potuto consultare cataloghi di biblioteche italiane e straniere, così come cataloghi librari on-line, e dove ho trovato numerose testimonianze di messinscene che ho schedato tra i miei appunti: il *corpus* raccolto, che non pubblico in questa sede, presenta chiaramente una certa incompletezza, tuttavia si è rivelato estremamente utile per comprendere alcune "linee generali" sulla diffusione e il riscontro della drammaturgia di Dino Buzzati. Ho utilizzato inoltre alcune opere di fondamentale rilievo per una ricerca quanto più approfondita: mi riferisco alla nota *Rassegna*, della scomparsa professoressa Nella Giannetto («Quaderni veneti», n.14, dicembre 1991, pp. 117-146), alla *Bibliografia della critica buzzatiana*, di Giuseppe Fanelli, che copre il periodo 1933-1989 (Quattroventi, 1990), al numero della rivista «Sipario» contenente uno speciale su Buzzati («Sipario», n. 518-519, 1992), e alla rivista «Studi buzzatiani», che contiene per ogni numero un aggiornamento bibliografico degli studi e una sezione dedicata alle recensioni.

² «Il testo scritto è, in genere, quando esiste, l'unica componente dello spettacolo presente e persistente, l'unica quindi sempre disponibile per l'analista» (M. DE MARINIS, *Semiotica del teatro*, Milano, Bompiani, 2003, p. 25).

³ Ivi, pp. 24-36.

pregnanza costitutiva del paratesto e del contesto, che assumono, rispetto all'ambito strettamente letterario, un'evidenza e una caratterizzazione del tutto peculiari.

Ciò che a teatro si giudica non è mai l'opera dello scrittore (unica nel suo testo), ma questa o quella creazione scenica che se n'è fatta, l'una diversa dall'altra, tante, mentre quella è una. Per giudicare il testo bisognerebbe conoscerlo; e a teatro non si può, attraverso una interpretazione che, fatta da certi attori, sarà una e, fatta da certi altri, sarà per forza un'altra. L'unica sarebbe se l'opera potesse rappresentarsi da sé, non più con gli attori, ma coi suoi stessi personaggi che, per prodigio, assumessero corpo e voce.⁴

Viene da chiedersi se uno degli ostacoli incontrati dal Buzzati drammaturgo, che non ha mai occupato un posto di riguardo all'interno delle letteratura teatrale italiana, non sia stato rappresentato dalla inevitabile intermediazione dell'interprete. Nel trovarsi a contatto con il magico e misterioso mondo del teatro, Buzzati avrebbe affermato: «L'elemento negativo, in teatro, è che il successo è condizionato in gran parte dalla esecuzione degli attori. Una commedia, data in una maniera può essere una boiata assoluta, mentre data in un'altra maniera diventa, se non un capolavoro, una cosa bellissima».⁵ E ancora: «Il teatro ha questa cosa fortissima: che se scritta la pagina, uno può dire "Ce l'ho fatta"... in realtà ci vuole la prova del palcoscenico perché tutto sia compiuto».⁶

D'altronde, proprio il tipo di espressione scenica che la sua drammaturgia ambiva a realizzare e che in altra sede ho definito "pittorica" per il ruolo fondamentale esercitato dalla figuratività⁷ da una parte e dalla "teatralità" dall'altra (mi riferisco al sostanziale apporto comunicativo che vi operano gli

⁴ L. PIRANDELLO, *Questa sera si recita a soggetto*, Milano, Mondadori, 1982, p. 15.

⁵ Y. PANAFIEU, *Dino Buzzati: un autoritratto*, Milano, Mondadori, 1973, p. 180. Per il rapporto di Buzzati con gli attori, evidenziabile attraverso l'uso delle didascalie, mi permetto di rimandare al mio studio *Dino Buzzati: un esempio di teatro pittorico*, in «Studi Buzzatiani», XI, 2006, pp. 45-61.

⁶ Y. PANAFIEU, *Dino Buzzati: un autoritratto*, cit., p. 183.

espedienti teatrali in senso stretto), ci porta a fare qualche riflessione sul delicato processo di trasmigrazione della pagina sulle tavole del palcoscenico, prendendo spunto proprio dalla etimologia di “teatro”: *taomai* (guardare) rivela compiutamente il senso della visione spettacolare in cui si traducono le trame performative del testo scritto.

Buzzati se la gioca tutta in una produzione che mostra un maggiore “azzardo” tematico e stilistico rispetto alla narrativa, e trova la propria strada in una direzione direi “avanguardistica” (e questo sarà, credo, uno degli elementi che gli attireranno molte simpatie in ambito europeo, specialmente francese) adottando la categoria dello “sguardo”, sia come momento comunicativo prioritario sia come territorio semantico ricorrente.⁸ La strada di una “comunicazione totale”, di cui abbiamo già parlato, Buzzati l’aveva dunque trovata sul campo, non solo adottando il *medium* teatrale, ma riscoprendo in esso la più intima essenza per metterne in risalto fino all’estremo le possibilità e le peculiarità in direzione di una “totalità” d’espressione. Niente di nuovo sul piano tematico (l’autore tratteggia in nuove forme la perenne scoperta della morte di là dalle illusioni), a parte l’irruenza della critica sociale e dell’allegoria moraleggiante.

All’interno di una ricerca così concepita, il regista (sulla cui figura si svolgevano proprio in quegli anni ampi dibattiti alla luce delle più moderne

⁷ Non si dimentichi che l’attività artistica di Buzzati comprende anche l’ambito pittorico e figurativo. L’autore era solito affermare di essere in realtà un pittore con l’hobby della letteratura: «Il fatto è questo: io mi trovo vittima di un crudele equivoco. Sono un pittore il quale, per hobby, durante un periodo purtroppo alquanto prolungato, ha fatto anche lo scrittore o il giornalista. Il mondo invece crede che sia viceversa e le mie pitture quindi non le “può” prendere sul serio». (D. BUZZATI, *Autocritica*, in AAVV, *Dino Buzzati. Un caso a parte*, Roma, Delta, 1977, p. 7.)

⁸ Si pensi all’insistenza dell’elemento simbolico della finestra, o alla ricorrenza dei termini inerenti l’area semantica dello sguardo. Si può vedere, al riguardo, lo studio di L. LUSINI, «*Le finestre*»: *l’esperienza di Buzzati drammaturgo in un breve flash di teatro*, «Studi buzzatiani», VI, 2001, pp. 39-50. E ancora, per quanto riguarda l’ambito narrativo: G. IACOLI, *Critica della vertigine. Le forme dell’architettura nei “reportages” di Buzzati*, «Studi buzzatiani», X, 2005, pp.9-38; V. CARATOZZOLO, *La finestra sul deserto*, Acireale-Roma, Bonanno, 2006.

teorie) assurge a posizione fondamentale cui Buzzati riconosce apertamente il ruolo della realizzazione effettuale, lasciando a lui ampi margini decisionali, come si evince dalle didascalie che lo riguardano in modo specifico.

Ora, dal momento che le modalità della transcodificazione scenica non possono essere conosciute e analizzate come il testo drammaturgico (l'unico vero oggetto concreto dato allo studioso), è chiaro che parlare di "ricezione" del teatro presenta, a livello di impostazione critico-metodologica, delle difficoltà cui non si può non tenere conto, specie quando ci si confronti con una tipologia testuale in cui l'elemento verbale, per scelta dell'autore, è complementare a codici segnici che non possiamo conoscere, avendo come unico strumento d'analisi la parola scritta: quella di Buzzati e quella dei recensori.

L'attività teatrale di Dino Buzzati, che assorbì intense energie creative per ben ventiquattro anni, dal 1942 al 1966, durante i quali si confrontò con diversi generi e misure (commedie, drammi in più atti, radiodrammi, atti unici, drammi storici...) attraverso un *corpus* di diciassette testi, rappresenta sicuramente, nel poliedrico sperimentalismo del bellunese, l'ambito di ricerca meno conosciuto dal pubblico così come dalla critica e, sebbene presenti tematiche, atmosfere e intenti profondamente affini alla narrativa (si può parlare di sostanziale unicità dell'opera buzzatiana), viene generalmente considerata collaterale. Buzzati fu sempre "catalogato" come narratore, novelliere e romanziere, mentre le altre attività (tra cui ricordiamo anche la pittura) furono giudicate deviazioni improduttive. Il pubblico disertò spesso le sale, le repliche furono in genere poche, e la critica, delusa dal confronto con la narrativa, parlò bene dei lavori teatrali soprattutto per la fama di cui godeva l'autore. I drammi, pubblicati tutti in rivista l'anno stesso della composizione, vengono quasi tutti rappresentati immediatamente dopo, suscitando una scia di recensioni su testate anche di rilievo, ma non sembrano conquistare pienamente il consenso della critica né quello del pubblico.

Piena di riserve, ad esempio, l'accoglienza di *Drammatica fine di un noto musicista* nel 1955, come si evince dalle caustiche parole dei suoi recensori: «Dio ci salvi dai mostri di Dino Buzzati [...] di cui non ci spieghiamo, anche a

sforzarci con tutta la buona volontà e l'attenzione che merita un autore così impegnativo, le intenzioni»;⁹ «No davvero non sapremmo come classificare questo *transport* di una situazione banale, presentata come fatto preesistente e privo di sviluppi psicologici, in una atmosfera di allucinata realtà. C'è una sola spiegazione. Il lavoro non è riuscito».¹⁰

Quello che manca, specialmente in ambito italiano, sono gli approfondimenti critici così come le rappresentazioni successive alla prima. Forse è per questo che Buzzati, nel 1972, avrebbe dichiarato: «Io oramai mi sono rassegnato. Non mi ostino più. Ho rinunciato. Ho dovuto rinunciare a questo miraggio».¹¹ Questo destino, rileva Davico Bonino, curatore della raccolta delle opere teatrali, di là delle diverse motivazioni accomuna il nostro ad altri scrittori italiani del Novecento, il cui rapporto col teatro può definirsi come «la storia di un amore mancato»:¹² ricordiamo Tozzi, Svevo, Alvaro, Moravia, Brancati, Silone, che non riuscirono ad ottenere lo stesso successo della narrativa, tanto da essere considerati come scrittori «*per* il teatro ma non *di* teatro». ¹³ «Buzzati è autore completamente dimenticato, i suoi sono testi difficili, guardati con sospetto da impresari e attori. Eppure il suo è un linguaggio estremamente teatrale, immediatamente plastico ed evocativo».¹⁴

Le ragioni del pacato successo (a parte l'*exploit* del dramma *Un caso clinico*) e del progressivo tramonto di Buzzati autore teatrale sono di diversa natura, alcune ascrivibili alle stesse peculiarità che hanno determinato, in Italia, la scarsa attenzione della critica per la sua narrativa,¹⁵ altre inerenti alla

⁹ V.R., *Vergani, Buzzati e Montanelli alla ribalta del Teatro dei Quindici*, «L'eco di Bergamo», LXXVI, 18 dic.1955, n.302, p.5.

¹⁰ *Ibidem*

¹¹ Y. PANAFIEU, *Dino Buzzati: un autoritratto*, cit, p.180.

¹² G. DAVICO BONINO, *Introduzione*, in D. BUZZATI, *Teatro*, Milano, Mondadori, 1980, p. X.

¹³ *Ivi*, p. IX.

¹⁴ G. MANIN, *Achille e Buzzati, a voi la scena*, «Corriere della Sera», 25 agosto 1992.

¹⁵ Per fortuna questo orientamento è cambiato anche grazie all'impegno del Centro Studi Buzzati, sorto a Feltre nel 1991 all'interno dell'attività di ricerca dell'Istituto Universitario di Lingue Moderne per opera della scomparsa professoressa Nella Giannetto (di cui sono con grande onore conterranea!) e costituito come iniziativa permanente dell'Associazione Dino Buzzati, per promuovere studi e ricerche sull'autore bellunese e diffondere la sua opera nel

specificità del mezzo, il cui impiego è stato giudicato talvolta come inappropriato, ossia più vicino alle modalità narrative che non a quelle strettamente drammaturgiche. Così ad esempio sull'opera d'esordio *Piccola passeggiata*: «Il Buzzati, che ha nobile talento di scrittore, ha tratto le rapide scene con delicatezza, ma certo questo suo lavoro pensoso e ispirato a un malinconia poetica deve esprimere meglio e più originalmente il suo senso alla lettura». ¹⁶

Un interessante articolo di Claudio Marabini, dal titolo significativo *Da leggere o da vedere?*, riporta alcune riflessioni sulla complessa questione del rapporto tra la letterarietà e la teatralità della pagina drammaturgica buzzatiana:

La scarsa vena teatrale dello scrittore italiano (Pirandello a parte, naturalmente) nasce con ogni probabilità dall'eccessivo peso esercitato dalla letteratura, che lo lega a noti canoni accademici. [...] Il problema vero, sotto il profilo del teatro, è se il Buzzati autore per il teatro sia da rappresentare o rimanga scrittore da leggere. In altre parole se il Buzzati sulla scena c'è, o è invece soltanto e sempre nella pagina. Per noi [...] è sostanzialmente da leggere. Non ci ha mai convinto del tutto la sua architettura scenica, il suo modo di creare l'azione, anche se il dialogo è manipolato magistralmente. Abbiamo quasi sempre sentito nel suo "pezzo" per il teatro la presenza, più o meno prossima, della novella [...] A ragione dunque, ben venga questo libro: libro e non copione, opera autenticamente letteraria.¹⁷

mondo. Il Centro gestisce un archivio specifico e pubblica con cadenza annuale la rivista «Studi buzzatiani», fondata nel 1996. I lavori sono coordinati dalla preziosa dedizione di Patrizia Della Rosa, responsabile della ricerca e della consulenza bibliografica, oltre che segretaria di redazione della rivista, alla quale rivolgo un ringraziamento speciale per la costante e paziente disponibilità verso i miei studi. Nel 2008 l'Associazione ha promosso a Feltre un Convegno Internazionale ("Un gigante trascurato? 1988-2008: vent'anni di promozione di studi dell'Associazione Internazionale Dino Buzzati"), che ha riunito vari rappresentanti del mondo accademico, allo scopo di fare il punto sullo studio dell'opera di Buzzati a partire dalla nascita dell'Associazione.

¹⁶ G.P., *Tre novità al Nuovo*, «Corriere della Sera», 9 agosto 1942.

¹⁷ C. MARABINI, *Da leggere o da vedere?*, «Il resto del Carlino», 25 ottobre 1980.

Una parte della critica stroncava già in partenza una possibile indagine sul drammaturgo Buzzati, annoverato tra gli scrittori di teatro i quali restavano, aldilà del mezzo usato, dei narratori. Diversa appare invece la valutazione di Mauro Gaffuri, che così commenta la pagina teatrale del bellunese in rapporto a quella narrativa:

Si direbbe quasi che Buzzati abbia messo, nello scrivere per il teatro, un'energia inesausta per tagliare un traguardo tenacemente perseguito affannosamente ricercato: approdare all' "efficacia", all' "effetto", al "colpo di scena" che attanagli lo spettatore, così come gli era riuscito, con maggior fortuna, con il suo lettore. Volontà che si intuisce meglio quando si confrontano i racconti e i testi teatrali da essi ricavati: la riscrittura, l'adattamento, le variazioni, le dilatazioni, le soppressioni, i personaggi aggiunti o cambiati, le situazioni riviste e corrette o completamente nuove, svelano senz'ombra di dubbio un autore che pensa molto al nuovo mezzo per cui si esprime e al suo pubblico da sedurre.¹⁸

Giacomo Colli, regista nel 1962 de *L'uomo che andrà in America*, sottolinea, nella possibilità di riscattare in una sintesi allegorica il dato naturalistico, l'ampio margine di realizzazione concreta lasciato alla fantasia del regista, dell'attore e del pubblico; individua pertanto nella convenzionalità dell'uso di procedimenti teatrali la nota caratterizzante della drammaturgia buzzatiana, e così risponde ai detrattori:

Un tipo di teatro dove la libertà di invenzione è direttamente proporzionale alla capacità attiva che possiede il testo di Buzzati: il sospetto della pagina «letteraria» si elimina automaticamente proprio per l'apertissima convenzionalità della forma nella quale il contenuto si realizza. Convenzionalità: cioè, uso della convenzione teatrale in tutte le sfumature possibili.¹⁹

¹⁸ M. GAFFURI, *Dino Buzzati e il teatro: un amore non ricambiato*, «Margo», IV, n. 7, dicembre 1991, pp. 69.

¹⁹ G. COLLI, *Appunti di regia*, in D. BUZZATI, *L'uomo che andrà in America, due tempi. Una ragazza arrivò...*, radiocommedia, Milano, Bietti, 1968, p. 36.

La polemica va forse inserita nel contesto della fortuna critica generale. La questione più spinosa riguarda verosimilmente il dichiarato disimpegno politico, punito dalla critica progressista proprio col silenzio. Negli anni del trionfo del neorealismo e della letteratura impegnata nel sociale, quando le opere più lette sono, ad esempio, *Uomini e no* di Vittorini, *Cristo si è fermato a Eboli* di Levi, *Cronaca familiare* di Pratolini oppure *Il compagno* di Pavese, Buzzati ha il coraggio di proporsi come scrittore fantastico e, fedele ad un'ispirazione che sente diversa, sceglie consapevolmente il ruolo dell'inattuale, prediligendo tematiche esistenziali e lasciando pochissimo spazio alle caratterizzazioni in chiave socialeggiante di ambienti e personaggi; ma soprattutto continua sul piano espressivo a privilegiare i registri della trasfigurazione fantastica, surreale o paradossale, cosciente che questo orientamento aveva ottime probabilità di riuscire impopolare. L'amico e collega Indro Montanelli scrisse al riguardo:

Seguo poco la critica letteraria, ma anch'io ho l'impressione che abbia sempre sottovalutato Buzzati, e seguiti a sottovalutarlo. Per due motivi, credo. Primo, perché Buzzati non fece parte di nessuna "scuola" o conventicola letteraria, e quindi non ebbe il supporto di un gruppo, quale che fosse. Secondo, perché in nessuna scuola o tradizione italiana rientrava. Buzzati era un autore "tradotto" in italiano da qualche lingua nordica, ma non lo sapeva perché Buzzati, di Buzzati, non ha mai capito nulla.

E l' "outsider" Buzzati rilasciò in merito alcune dichiarazioni molto incisive: «Io trovo assurdo quel fenomeno, che si verifica almeno in Italia, per cui il critico più autorevole è molto più importante dello scrittore migliore»; oppure: «Oggi c'è tutta una critica che sdegna la letteratura che non sia impegnata socialmente o politicamente. Per me, quelli lì sono una massa di cretini».²⁰ E ancora:

Le personalità, nella civiltà di massa, si livellano sempre più, la indipendenza e sincerità di giudizio diventa pressoché impossibile (succede anche a me) e la valutazione di un'opera, di un artista, di un uomo politico dipende "esclusivamente"

²⁰ Y. PANAFIEU, *Dino Buzzati: un autoritratto*, cit., p. 206.

da un concerto di opinioni espresse dalla radio, dalla televisione, dai cinegiornali eccetera e così via. Se, per ipotesi strana, a un Giuseppe Verdi tutti insieme, giornali, radio, televisioni, cinegiornali eccetera dicessero di no, si cavi dalla testa, il maestro, di spuntarla. Neppure il teatro Carcano di Milano oserebbe mettere in scena il “Rigoletto”.²¹

Gli studiosi che valutarono positivamente le novità e gli sperimentalismi introdotti dalla fantasia di Buzzati, cercarono motivazioni specifiche che giustificassero la disattenzione per la sua opera teatrale da parte dei registi e del pubblico italiano. Paolo Puppa, ad esempio, chiama in questione il difficile periodo storico che la cultura italiana si trovava a vivere negli anni più bui della censura fascista, in cui «una voglia di centralità e di un lessico popolare deve lottare coi limiti frapposti dal circuito»;²² Buzzati viene così confinato nei termini intellettualistici ed estemporanei in cui il suo teatro verrà a poco a poco a «ghettizzarsi».²³ Tale marginalità sarà inoltre accresciuta dalla nascita e dalla affermazione dei Teatri Stabili e della figura del regista, i quali «in reazione all'autarchia in voga nel fascismo saccheggiano repertori stranieri, sacrificando quelli nostrani, specie se contemporanei».²⁴

Come se una delle tante vicende grottesche o assurde cui ci ha abituato il racconto buzzatiano avesse preso corpo, manifestandosi proprio tra le pieghe della vita, il primo storico del teatro che riconosca il ruolo dello scrittore all'interno della drammaturgia (italiana e non), è un inglese, Martin Esslin, che nella nota trattazione del 1961 include Buzzati tra i maggiori esponenti dell'“Assurdo” accanto a personalità del calibro di Beckett, Arrabal, Vian, Ionesco, tutti attivi soprattutto in Francia negli anni Cinquanta.²⁵ Se la prima

²¹ D. BUZZATI, *Autocritica*, in AAVV, *Dino Buzzati. Un caso a parte*, cit., p. 7.

²² P. PUPPA, *Buzzati: la lingua in scena*, in *Dino Buzzati: la lingua, le lingue*, Atti del Convegno Internazionale (Feltre e Belluno, 26-29 settembre 1991), a cura di N. Giannetto, Milano, Mondadori, 1994, p. 58.

²³ *Ibid.*

²⁴ Ivi, pp. 58-59.

²⁵ Cfr. M. ESSLIN, *The Theatre of the Absurd*, London, Anchor Books, 1961 (trad. it. *Il teatro dell'Assurdo*, Roma, Abete, 1975, pp.240-241). Tutt'oggi effettuando nei siti telematici

monografia su Buzzati, uscita nel 1967 e redatta da Fausto Gianfranceschi,²⁶ dedica un paio di paginette all'attività teatrale, uno dei principali contributi critici risale al 1977 e porta, ancora una volta, la firma di uno studioso straniero, il francese Yves Panafieu: il titolo del saggio, *Thanatopraxis*, allude al valore catartico e rivelatore della morte, che nel suo polimorfismo percorre tutti i testi buzzatiani in forme simboliche o allegoriche.²⁷

Andiamo ora alle edizioni. La prima, di drammi scelti, risale al 1968, presso la casa editrice Bietti, all'interno di una collana dal titolo "Humor"; consta di un doppio volume contenente tre opere briose e ironiche.²⁸ La prima raccolta organica delle opere teatrali viene pubblicata da Mondadori nel 1980 a cura di Davico Bonino:²⁹ Buzzati, morto nel 1972, non ebbe la gioia di vederla. Nel 1985 lo stesso curatore (e per la stessa casa editrice) si occupa di un volume contenente *Un caso clinico*, e diversi atti unici.³⁰ La seconda edizione delle opere teatrali, che si presenta finalmente come la prima raccolta completa, vede la luce solo nel 2006 (ventisei anni dopo la prima!); contiene due inediti, ed esce in occasione del centenario della nascita.³¹ Nonostante l'ingente scarto stranieri, specialmente francesi, una ricerca sul volume di Esslin, si può facilmente verificare come, all'interno della sinossi di presentazione, Buzzati venga citato tra i maggiori rappresentanti del teatro dell'Assurdo. Curiosamente, utilizzando gli stessi criteri di ricerca nei siti italiani, sarà facile verificare che il Nostro non viene neanche menzionato.

²⁶ Cfr. F. GIANFRANCESCHI, *Dino Buzzati*, Torino, Borla, 1967.

²⁷ Cfr. Y. PANAFIEU, *Thanatopraxis*, «Cahiers Dino Buzzati», n. 1, 1977, pp. 85-134.

²⁸ La pubblicazione contiene il dramma *La fine del borghese* nel vol. I, *L'uomo che andrà in america* e *Una ragazza arrivò (radiodramma)* nel vol. II.

²⁹ Il volume raccoglie le opere: *Piccola Passeggiata*, *La rivolta contro i poveri*, *Il mantello*, *Un caso clinico*, *Drammatica fine di un noto musicista*, *I suggeritori*, *Sola in casa*, *Una ragazza arrivò*, *Le finestre*, *L'orologio*, *Un verme al ministero*, *L'uomo che andrà in America*, *Spogliarello*, *La colonna infame*, *La fine del borghese*.

³⁰ D. BUZZATI, *Un caso clinico e altre commedie in un atto*, Milano, Mondadori, 1985. Il volume comprende *La rivolta contro i poveri*, *Sola in casa*, *Le finestre*, *I suggeritori*, *Il mantello*, *Spogliarello*.

³¹ Il volume («Oscar») si presenta come un compendio completo dell'opera drammaturgica includendo gli atti unici *L'aumento*, del 1962 (pubblicato per la prima volta in «Carte segrete», n.19, Roma, 1972) e *La telefonista* del 1964 (pubblicato su «Sipario», n. 518-519, 1992).

cronologico tra le due edizioni del *Teatro*, sintomo probabilmente di uno scarso richiamo, e sebbene i drammi non venissero quasi più messi in scena, l'autore Buzzati, nelle sale italiane, non fu del tutto assente: le riduzioni o gli spettacoli "liberamente ispirati" ai romanzi o ai racconti hanno avuto paradossalmente una grande diffusione, di sicuro prorompente rispetto alle opere scritte appositamente per la scena. Tra le più "quotate" citerò ad esempio *Il deserto dei Tartari*, cui è legato esemplarmente il nome dello scrittore, e di cui lo stesso curatore del *Teatro* ha rielaborato una trasposizione scenica.

Ora, se è un fatto tangibile che nella letteratura teatrale italiana Buzzati non ha trovato una giusta collocazione, non bisogna dimenticare che, quando l'autore era in vita, diverse compagnie di un certo livello si interessarono ai suoi lavori, rappresentati in teatri spesso importanti e da interpreti del calibro di Arnoldo Foà, Franco Parenti, Ernesto Calindri, Tino Carraro, Lilla Brignone, Romolo Valli, Paola Borboni, Lucilla Morlacchi, Giulio Bosetti, Franco Volpi, Marisa Fabbri, Paolo Poli.³² Lo stesso Giorgio Strehler, che negli anni Cinquanta era già uno dei più grandi registi italiani, aveva invitato lo scrittore a realizzare per il teatro una versione della novella *Sette Piani*, contenuta nella raccolta *I sette messaggeri*.³³ Al regista, infatti, non era sfuggita la novità del racconto, da cui sarebbe nato di lì a poco *Un caso clinico*, considerato il migliore di tutta la produzione e, nel 1967, *Un fischio al naso*, film diretto e interpretato da Ugo Tognazzi con Vittorio Gassman.³⁴ Dopo essere stata applaudita in Italia, la singolare vicenda di Giovanni Corte (divorato suo malgrado dagli ingranaggi perfetti e impassibili di una clinica di sette piani in cui i pazienti sono disposti a seconda della gravità del male, attraverso un percorso discendente che lo porterà rapidamente dalla frenetica vita dei sani agli inferi della malattia e della morte) arrivò nel 1955 a Parigi col

³² Cfr. N. GIANNETTO, *Buzzati a teatro. Rassegna*, «Quaderni veneti», n. 14, dicembre 1991, pp. 117-146.

³³ D. BUZZATI, *I sette messaggeri*, Milano, Mondadori, 1942.

³⁴ Tra i film tratti da opere di Buzzati ricordiamo *Un amore* di Gianni Vernuccio (1965), *Il deserto dei Tartari* di Valerio Zurlini (1976), *Il segreto del bosco vecchio* di Ermanno Olmi (1993).

titolo *Un cas interessant*, nell'adattamento di una figura di spicco come Albert Camus.³⁵

La vena fantastica e l'apertura alla fiaba e alla cultura nordica; i sottili rapporti che Buzzati intrattiene con il surrealismo (specialmente in ambito pittorico) o con la grande tradizione letteraria europea (in modo particolare Kafka, con cui fu sempre e non sempre a proposito messo in relazione); l'adesione alle tematiche "pascaliane" della felicità e della morte così come la tradizione moralistica di cui si nutre tutta la produzione (teatrale e non), rappresentano punti di convergenza attinenti ad un interregno fortemente radicato nella cultura francese. La Francia si sarebbe rivelata particolarmente sensibile ad accogliere una modalità drammaturgica attenta al clima generale di rinnovamento operato dal simbolismo, dal teatro dell'assurdo, dalla disgregazione linguistica futurista e dadaista; che esprime una visionarietà poetica generatrice d'angoscia, una "crudeltà" di figure e immagini poco frequentata dalla scena italiana degli anni Cinquanta e Sessanta; che manifesta, infine, nel superamento della parola, la piena adesione ad una "teatralità" globalmente intesa.

George Vitaly, il regista di *Un cas interessant*, racconta come iniziò la storia dell'*adaptation* di *Un caso clinico*. Ricevette da una signora che lavorava all'Unesco una traduzione letterale, fatta da un anonimo, della *pièce* di Buzzati (prima di allora esisteva già una trasposizione radiofonica della novella in versione dialogata del 1951, a cura di Raffaele La Capria, ora custodito presso la biblioteca centrale di Radio France); gli piacque molto e decise di affidare l'adattamento per il pubblico francese a Camus, che oltre ad essere stato un giornalista condivideva con Buzzati la repulsione per una scrittura prolissa, dottrinale, ermetica. Camus, accettando di realizzare l'impresa, mostrò tuttavia in una lettera all'autore alcune perplessità su un

³⁵ La prima rappresentazione all'estero dovrebbe risalire al 1954, quando il dramma andò in scena al Kurfurstendam Theater di Berlino col titolo *Das haus der sieben stockwerke*. Nel 1955 era a Parigi al Théâtre La Bruyère (*Un cas interessant*), poi nel 1956 a Göteborg in Svezia (*Ett interessant fall*). *Un caso clinico* è stato rappresentato anche ad Ankara, Crecovia, Ginevra, Stoccolma, Buenos Aires, Montevideo, San Paolo; sempre con grande successo di pubblico e critica. *Sola in casa* a Parigi, a Bruxelles, a Ginevra.

testo che riteneva “rischioso”: «Non pensate che il mio nome sia decisivo per il successo, io amo la vostra commedia perché è forte, senza concessioni, e dolorosa. Ma a mio parere, ha poche speranze di un grande successo di pubblico, qui da noi. La sua verità apparirà insostenibile alla frivola Parigi». ³⁶

La messinscena ebbe invece una calorosa accoglienza soprattutto da parte della critica. L'opera fu definita «terrificante, che spaventa e commuove», ³⁷ o anche «una delle più originali degli ultimi anni ma anche delle più deprimenti», ³⁸ o come «la migliore distribuzione dell'anno». ³⁹ «L'opera ha possenti qualità», scrive J.J.Gautier sul “Figaro”. ⁴⁰ E Robert Kemp, su “Le Monde”, si chiede: «Che cosa è insomma questo dramma che, per più di due ore, ci ha procurato uno strano malessere? Questo dramma rigoroso, geometrico e dinamico, che scende lentamente, in cui un essere robusto di corpo e di volontà è schiacciato lentamente come in una pressa idraulica?». Anche i titoli delle testate italiane riportano il grande successo dello spettacolo: «Una commedia di Buzzati conquista il pubblico di Parigi» ⁴¹; «I parigini nelle spire degli incubi di Buzzati» ⁴²; «Felice come un ragazzo a Parigi che gli dice sì». ⁴³

Nonostante questo *exploit*, anche in Francia Buzzati restò per lungo tempo noto specialmente come narratore, almeno fino a quando, nel 1977, uscì il saggio di Yves Panafieu, di cui abbiamo detto sopra, e nel 1978, sempre nei Cahiers Buzzati dell'Association Internationale des Amis de Dino Buzzati,

³⁶ A. CAMUS, *Lettera a Dino Buzzati* (8 febbraio 1955), si cita da G. ALFETRA, *A teatro con Buzzati: che attore quel cane!*, «Corriere della Sera», 19 marzo 1994.

³⁷ J. LEMARCHAND, *Un cas intéressant de Dino Buzzati au Théâtre La Bryère*, «Le Figaro Littéraire», 26 marzo 1955.

³⁸ J. CARAT, *Un cas intéressant, de Dino Buzzati*, «Preuves», 51, Maggio 1955, pp. 73-74.

³⁹ M. LEBESQUE, *Un cas intéressant e la critique*, «L'Avant-scène», n.105, marzo 1955, p.25.

⁴⁰ J.J. GAUTIER, *Un cas intéressant de Dino Buzzati*, «Figaro», 12-13 marzo 1955.

⁴¹ B.C., *Una commedia di Buzzati conquista il pubblico di Parigi*, «La Gazzetta del Popolo», 11 marzo 1955.

⁴² G. SANSA, “Un caso clinico” di Buzzati dato con successo a Parigi, «Corriere della Sera», 13 marzo 1955.

⁴³ G. PARISE, *Felice come un ragazzo a Parigi che gli dice sì*, «Corriere dell'Informazione», 12-13 ottobre 1955.

cominciarono a comparire le traduzioni delle opere teatrali, riunite in un primo volume per Laffont nel 1990;⁴⁴ nell'introduzione a questa raccolta era stata annunciata, per lo stesso anno, l'uscita del secondo volume, contenente la restante parte del *corpus*, ma a quanto mi risulta esso a tutt'oggi non è stato pubblicato. Dopo questa data, comunque, la fortuna critica del teatro in area francese conobbe un incremento testimoniato da importanti saggi pubblicati sui numeri dei "Cahiers",⁴⁵ così come dell'interesse editoriale verso sillogi di drammi scelti.⁴⁶

I palcoscenici di area francese sembrano aver accordato un beneplacito al teatro di Buzzati accogliendo generosamente (al contrario del nostro paese, in cui attori e registi si dilettono prevalentemente a drammatizzare racconti e romanzi), le opere che l'autore scrisse appositamente per le scene. I più quotati, almeno secondo le mie acquisizioni, sono i drammi *Un caso clinico* e *Sola in casa* (andato in onda anche in televisione nel 1972).⁴⁷

⁴⁴ Il volume, dal titolo *Théâtre* (Paris, Laffont, 1990) include nove drammi, tradotti da Y. Panafieu, che cura anche l'introduzione critica: *La rivolta contro i poveri, La fine del borghese, La colonna infame, Un caso clinico, I suggeritori, Un verme al ministero, Piccola passeggiata, sola in casa, drammatica fine di un noto musicista*.

⁴⁵ Cfr. Y. PANAFIEU, *Thanatopraxis*, «Cahiers Dino Buzzati», n. 1, 1977, pp. 85-134; Y. FRONTENAC, *La théatralité dans le récit buzzatien*, «Cahiers Dino Buzzati», n. 8, 1991, pp. 175-186; B. LE GOUÉZ, *Le personnage théatral buzzatien ou les intrigues de la mort*, «Cahiers Dino Buzzati», n. 8, Paris, 1991, pp. 234-244; C. SECK, *Le théâtre de Buzzati est-il un théâtre de moraliste?*, «Cahiers Dino Buzzati», n. 8, 1991, pp. 210-233; J. MENET GENTY, *Les didascalies du théâtre de Dino Buzzati: temps et lieux, sons et lumières*, «Cahiers Dino Buzzati», n. 9, 1994, pp. 288-299.

⁴⁶ Sono tre le raccolte cui faccio riferimento, tutte a cura di Karin Wackers: D. BUZZATI, *Fin dramatique d'un musicien célèbre; Le manteau; Petite promenade; Les fenêtres; La fin du bourgeois*, Ed. Karin Wackers. Arles, Actes Sud-Papiers, 1991; D. BUZZATI, *Peste et révolution*. Ed. Karin Wackers. Arles, Actes sud, Paris, Papiers, 1993; D. BUZZATI, *Six pièces en un acte*, Traduit de l'italien par Karin Wackers, Françoise Gallo. Arles, Actes sud, Paris, Papiers, 1991 (Il volume contiene: *Seule, un soir, L'horloge, Strip-tease, Les Souffleurs, L'Augmentation, La Révolte contre les pauvres*). Ringrazio per le informazioni la professoressa Delphine Bahuet Gachet, dell'Università di Bordeaux.

⁴⁷ Dalla novella *Il cane che ha visto Dio* (D. BUZZATI, *La boutique del mistero*, Milano, Mondadori, 1968) è stato tratto un film, nel 1970. Panafieu, insieme con Claude Moreau, ha

Tornando alla vicenda editoriale, vorrei soffermarmi brevemente sulla raccolta francese del 1993, ristampata nel 2001, per proporre alcune considerazioni sulla ricezione dell'opera buzzatiana in un paese che la "legge" e la interpreta accentuandone le sfumature di carattere socio-politico, laddove invece la critica nostrana ha dato, in genere, dei contributi cospicui sul versante dell'analisi surreale-fantastica.

La raccolta cui faccio riferimento, curata dal solito Panafieu, comprende *Un verme al ministero* del 1960 (storia di una congiura politica che, volendosi liberare da un regime tirannico, ne instaura di fatto un altro) e *La colonna infame* del 1962 (ispirato alla omonima operetta manzoniana ambientata in una Milano secentesca sconvolta dalla peste), e porta un titolo direi quasi emblematico: *Peste e rivoluzione*. Perché l'editore francese decide di unire in un volume e dunque proporre al pubblico dei lettori, due opere dall'impronta storico-sociale così pregnante?

La chiave di lettura potrebbe già essere ravvisata nella introduzione al volume *Théâtre* del 1990, cui ho già fatto riferimento. Panafieu (e l'autorità e il prestigio di tale interpretazione critica farà certamente sentire le proprie ripercussioni) insiste sul problematico contesto socio-politico in cui le opere vengono ad iscriversi e in cui furono partorite, mettendo in risalto l'elemento realistico che trascolora a forti tinte dal mondo fantastico presentato come cornice narrativa o drammaturgica: accentua, insomma, dietro la veste del "fantastico", la profonda specularità rispetto ad una congiuntura storica, di cui Buzzati come giornalista fu sempre partecipe, ricca di conflitti (lo spettro della guerra, l'espansionismo coloniale megalomane, il proliferare di mezzi di distruzione e di attentati all'umanità...) da cui si ingenera il tormento esistenziale. Non si può dunque parlare (e la critica italiana è stata forse complice di questo fraintendimento) soltanto di una generica osservazione dei fatti di costume: la scrittura di Buzzati propone uno sguardo «graffiante»⁴⁸ sul

curato un adattamento teatrale dal libro *Le nuits difficiles*, andato in scena nel 1984 per il Théâtre de la Manufacture di Parigi, regia di Claude Moreau.

⁴⁸ Cfr. Y. PANAFIEU, *Introduction (Un cas Très intéressant e révélateur)*, in D. BUZZATI, *Théâtre*, cit., pp. 11-24.

mondo e immerge il pubblico negli abissi inquietanti del nostro terrificante pianeta. Come avrebbe rilevato Bertacchini in un articolo del 1996,⁴⁹ la drammaturgia buzzatiana può essere definita, nel quadro del secondo Novecento, come «teatro della fantasia» che si inoltra coraggiosamente tra occasioni dell'assurdo e ancestrali paure, senza peraltro perdere i contatti con la quotidianità:

Avventure e viaggi teatrali, ora beffardi ora paurosi e disarmanti, seguiranno i casi e i processi privati e collettivi del vivere, tra l'attesa e il dolore del tempo. Nei labirinti di un mondo ignoto e in disordine nascono errori e illuse manie, crescono istintive allucinazioni e strazianti richiami alla morte.⁵⁰

L'orientamento personalissimo, scevro da modelli precostituiti, la distanza dall'intimità psicologicizzante del dramma borghese, la ricerca di un'espressività scenica di tipo "pittorico", collocano l'esperienza buzzatiana in una direzione definibile come "avanguardistica", che preclude probabilmente le simpatie di un pubblico impreparato a coglierne la qualità di «cronaca-fantastica»⁵¹.

E del resto il teatro è l'arte che più di ogni altra si offre a manifestazioni di consenso e di riprovazione, e il pubblico, la cui presenza palpitante decreta immediatamente l'esito di un'opera, ne è indiscusso protagonista. Il teatro è soprattutto il luogo delle sorprese, come dimostra un aneddoto raccontato dall'autore a proposito della commedia *La fine del borghese*, rappresentata nel 1966:

Durante le ultime prove, il dialogo, portato dagli interpreti a un bel ritmo incalzante, mi sembrava irresistibile. Pregustavo qua una salva di risate là una bordata di applausi. No, nessun essere umano ragionevole poteva rimanere impassibile di fronte a battute così centrate, spiritose, attualissime [...] Macché. Come se gli attori avessero recitato l'elenco telefonico. Guardavo costernato i volti degli spettatori e

⁴⁹ R. BERTACCHINI, *Per i tedeschi è l'anti Brecht*, «Il Giornale», 3 Settembre 1996.

⁵⁰ *Ibidem*.

⁵¹ *Ibidem*.

spettatrici che se ne stavano là atoni e ottusi, senza neppure un piegolino di sorriso all'angolo delle labbra.⁵²

Difficile dunque addentrarsi in quella alchemica energia che si sprigiona durante uno spettacolo e carpire i segreti di un successo o di un insuccesso, di una approvazione o di un rifiuto. I fattori chiamati in causa, come si disse all'inizio, possono essere molteplici, e il testo scritto non è certo l'unico responsabile di un esito scenico. Sicuramente, al di là del modo in cui è stato "sentito" da diversi interpreti il mondo di Buzzati, un dato oggettivo permane: esso suscita paura, coincide quasi con «un lungo viaggio offerto al pubblico perché impari, o si rassegni, a convivere con un segno di minaccia, di pericolo»:⁵³ un viaggio, aggiungerei, nei cui percorsi lo spettatore scivola suo malgrado grazie ad una irresistibile fascinazione, restando quasi incastrato nel gioco teatrale così come i personaggi rappresentati lo sono in assurde e paradossali vicende dal gusto grottesco. All'interno di una operazione dalla carica così innovativa, in cui il personaggio non è *quel* determinato individuo ma un *tipo*, e dunque può coincidere con lo spettatore presente in sala, le minacce proposte e l'atmosfera d'angoscia che ne deriva, così come la sferzante e ironica critica sociale, diventano (più o meno consciamente) inaccettabili:

Se gli spettatori greci non si turbavano più di tanto di fronte alle atrocità di Edipo, era, ed è risaputo, per due motivi: perché quelle erano vicende che accadevano solo agli dei o re o comunque a uomini aiutati dagli dei, e in secondo luogo, perché loro, gli spettatori, erano a conoscenza di ciò che era nascosto ai personaggi e che solo al termine dei loro travagli, questi avrebbero conosciuto. Ora Buzzati, porta la morte, l'evento che l'uomo teme maggiormente, improvvisamente, ossia senza "preavviso", sulla scena, nascondendola non solo ai personaggi, ma anche allo spettatore (in quel teatro dove personaggio e spettatore sono la medesima persona). Non una morte non

⁵² D. BUZZATI, *La fine del borghese*, cit., p. 8.

⁵³ P. PUPPA, *Il teatro di Buzzati: modelli vecchi e stimoli nuovi*, in *Il pianeta Buzzati*, Atti del Convegno Internazionale (Feltre-Belluno, 12-15 ottobre 1989), a cura di N. GIANNETTO, Milano, Mondadori, 1992, p. 307.

ragionata, tematicamente derivata da conflitti sociali, crisi esistenziali, stati di incomunicabilità, bensì lontana, immotivata e non sottoponibile alla forma esorcizzante della dialogica. Una morte capace di colpire anche il borghese degli anni '50 che avrebbe pure accettato di morire a sua insaputa ma secondo intreccio e argomentazione, mai senza “logica motivazione”.⁵⁴

Sottolineo come il «borghese degli anni Cinquanta» o Sessanta (questo, si è detto, il periodo d'attività del Buzzati drammaturgo) assisteva a un decollo industriale ed economico senza precedenti e che appariva ormai inarrestabile; pertanto si identificava, a suo modo, nel ruolo di “dominatore” del mondo e “demiurgo”, tramite il potere della tecnologia e della scienza, degli stessi fenomeni naturali. Il teatro di Buzzati, che attacca alle basi questo modello di società così come il temperamento degli “uomini del boom economico”, e pone l'accento proprio sulla fragilità e sulla finitezza dell'individuo, riscoprendo nel contempo il valore della poesia e della fantasia (che la società della tecnologia tendeva a reprimere in nome di altri imperativi), propone in qualche misura un “messaggio” fortemente anacronistico.

La nostra società è figlia di quel “miracolo economico” (che avrebbe mostrato pienamente le sue distorsioni accentuando gli squilibri pre-esistenti e lasciando il passo ad una tendenza verso la massificazione assunta a sistema), e il teatro italiano contemporaneo, nonostante la tangibile esigenza di rinnovamento delle nuove generazioni, è afflitto da una regolare penuria di fondi e orientato più ad assecondare i gusti del pubblico, prediligendo sicuri risultati di botteghino, che non ad una politica culturale indirizzata a promuovere una “ricerca” in cui l'arte ritrovi specificità d'espressione e si distingua dai *format* del consumismo (che sembrano ormai germire anche prodotti dello “spirito”). In tale contesto si è mostrato poco interesse per una drammaturgia che sconvolge delle attese e condanna lo spettatore a questo “prurito” mentale, ad una sorta di aggressione generatrice di angoscia. Così Jean Jacques Gautier, sul “Figaro” nel 1955, giudicava *Un caso clinico*:

⁵⁴ E. CICCOTTI, *Il Mythos dell'attesa e della morte nel teatro di Dino Buzzati*, in ID., *Teatro contemporaneo*, Roma, Lucarini, 1986, p. 73-74.

Son più di trent'anni che vado a teatro, e, da tredici anni, ci vado quasi ogni sera. Ebbene, non ho mai, dico MAI visto un'opera così orribile, così crudelmente sadica, così opprimente, così spaventosa, così abominevole, così intollerabile [...] Sentivamo salire dal nostro io più profondo un'indicibile angoscia [...] se domani il teatro dovesse stabilizzarsi in questo campo morbido, in questo lugubre regno dell'agonia, io non entrerei più in una platea ...⁵⁵

Buzzati, consapevole da un lato della capacità emotivamente penetrante dell'espressione scenica, e dall'altro della carica profondamente corrosiva celata dietro le "mentite spoglie" del fantastico, aveva confidato a Panafieu nel 1972, ricordando la messinscena parigina del suo *Un cas interessant*:

Il successo non c'è stato. E non ci poteva essere. E non ci potrà mai essere. Perché è una cosa che tocca lo spettatore e dà fastidio. Non è il dramma di Amleto, che ammazza dieci uomini, è una favola umana, umanissima, intelligente, intelligentissima, a cui partecipa il corpo dello spettatore, il foruncolo qui, il mal di pancia qui, il doloretto qui alla milza o alla nuca, e allora lo spettatore si dice: "Cristo, domani, chissà?" ... Capisci? Non c'è niente da fare. In questo è secondo me un dramma tecnicamente ottimo che, teatralmente, è sbagliato. Una cosa può resistere sulla pagina, ma al teatro sarà diverso.⁵⁶

⁵⁵ J. J. GAUTIER, si cita da L. BOCCHI, *Non uno, ma due, casi interessanti*, «Corriere Lombardo», 22 marzo 1955.

⁵⁶ Y. PANAFIEU, *Dino Buzzati: un autoritratto*, cit., p. 183.

Cap. 2

Per un inquadramento storico-critico

2.1 Un caso di plurilinguismo drammaturgico.

La drammaturgia buzzatiana occupa una posizione del tutto originale nel panorama delle scene italiane. Dando corpo all'invisibile, restituisce allo spettatore le idiosincrasie dell'autore, i fantasmi che tormentano ed affasciano la sua immaginazione, configurandosi, in un fervido connubio tra letteratura e pittura, come punto di incontro tra la poetica narrativa da un lato, coi suoi ritmi e le sue strutture sintattiche, e l'iconismo dall'altro, con la sua fisica, ostensiva e coinvolgente immediatezza. Tematiche e atmosfere già scandagliate dalla produzione narrativa vengono qui ad accostarsi, in un seducente gioco di rimandi, a suggestioni di natura più eterogenea, lasciando emergere un'acuminata critica sociale ed un intraprendente sperimentalismo di forme, all'interno del quale apporti culturali antichi e moderni sono integrati, rivisitati e, soprattutto, rimessi in discussione attraverso un processo di decontestualizzazione.

Seppur ascrivibile al teatro dell'Assurdo, questo teatro contiene *topoi* tardo ottocenteschi inseriti in contesti surreali, incrocia il *grand guignol* con la favola esoterica, immette il grottesco o la satira all'interno di contesti onirici e allucinati, incastra le situazioni intimistiche con provocazioni stilistiche da teatro futurista, definisce un impianto simbolico estremizzato in direzione di un "sadismo" che può richiamare Artaud.

La volontà di sconfinamento verso generi e toni di frontiera (specie nei confronti della categoria del "fantastico", che caratterizza la produzione), e l'esplorazione di connubi inusitati tra moduli teatrali di diversa ascendenza, se da un lato rendono del tutto singolari le forme della scrittura, dall'altro rischiano di spingerla in bilico tra configurazioni molto diverse di cui non sempre è chiaro l'intento. L'arte di Buzzati è un caleidoscopico movimento di figure e atmosfere che alle volte arrivano dritte al segno, altre si smarriscono in percorsi laterali, in una profusione di idee che sembra non trovare approdo sicuro.

Nei labirinti dell'ispirazione, laddove i miraggi della fantasia cercano incarnazione nella concretezza della scena, la visione poetica costituisce il filo

di Arianna per non smarrire la strada. Il teatro di Buzzati si ritrova così ad esibire i presupposti della scrittura “per ragazzi”, nella misura in cui addita come principale interlocutore quella intima scheggia di ogni adulto che riesca ancora a percepire il fantastico presente nella realtà (seppur tale visione racchiuda elementi indecifrabili se non addirittura minacciosi) e lo accetti come parte integrante della vita stessa; quella parte di noi che convive consapevolmente con l’attrazione-repulsione suscitata dal mistero che accerchia l’uomo e sappia ancora vagare con l’immaginazione; la parte che non rifiuti l’ignoto, pur temendolo, ma anzi lo trasfiguri incarnandolo in variegate fisionomie. Così fanno i fanciulli, abituati a dialogare con l’“altro”, a dar vita a cose inanimate, a credere all’esistenza di personaggi misteriosi (e cos’è infine il palcoscenico se non «un luogo dove si gioca a far sul serio?»),¹ coscienti che alla realtà appartiene il “meraviglioso”.²

«Il teatro è il luogo in cui è più sapiente chi si fa ingannare», si potrebbe affermare, richiamando il pensiero del filosofo Gorgia;³ e questa ci sembra, in ultima analisi, la lezione più importante e affascinante di una proposta scenica in cui “fantasmi della morte” e chimeriche visioni restituiscono il senso più profondo e l’intima liricità che sboccia, come la ginestra fiore del deserto, dalle piaghe della vita.

Ad una espressività scenica multiforme fa da contraltare un impianto tematico dominato da pochi fili conduttori, già noti al pubblico dei suoi lettori: la morte che incombe sull’uomo con mano invisibile, il mistero che lo circonda percuotendolo con indecifrabili e inquietanti segnali, le illusioni che

¹ L. PIRANDELLO, *I sei personaggi in cerca d'autore*, Milano, Mondadori, 1948, 1988,⁵ p. 116.

² Cfr. A. CAVALLARI, *Le journalisme confronté au merveilleux quotidien*, «Cahiers Dino Buzzati», n. 6, 1985, pp. 59-65.

³ GORGIA (82 B 23, H. DIELS - W. KRANZ, *Die Fragmente der Vorsokratiker*, Berlino, Weidmann, 1952). La citazione, richiamata da Lamberto Puggelli durante un’ intervista (S. MAZZONE, *In teatro “è più sapiente chi si fa ingannare”. Intervista a Lamberto Puggelli*, «Studi buzzatiani», XV, 2010, p. 124) riprende il noto frammento in cui il filosofo parla della poesia tragica come di un inganno in cui «chi inganna è più giusto di chi non inganna, e chi si lascia ingannare è più sapiente di chi non si lascia ingannare». La traduzione è tratta da B. GENTILINI, *Poesia e pubblico nella Grecia antica*, Milano, Feltrinelli, 2006, p. 94.

lo cullano in un sadico gioco, il tempo che lo schiaccia in un vortice senza scampo, il destino che lo ghermisce trascinandolo in eventi assurdi e incomprensibili, l'attesa di quel "preciso momento"⁴ in cui tutto ritroverà un senso o precipiterà irrimediabilmente. Ma l'ambito più innovativo e, direi quasi, esclusivo di questa produzione sta nell'incessante proporsi, dietro la veste fantastica, di una satira sui tarli morali della società contemporanea come l'arrivismo, l'ossessione del potere, l'ipocrisia e l'ambiguità, la delazione, la logica del profitto che trascende ogni considerazione morale, la perversa crudeltà delle folle, la giustizia fallace, il versatile trasformismo del tessuto sociale, il crollo dell'istituto familiare. Tematiche che, velatamente sottese alle forme drammaturgiche del "primo" Buzzati, affiorano, con sofferta partecipazione, dopo il *boom* economico degli anni Cinquanta-Sessanta che avrebbe coinvolto il nostro paese, distribuendo una sconosciuta prosperità e distorcendo irrimediabilmente con le strutture sociali un sistema di valori.

Del tutto condivisibile l'impressione che, al di là del tormentato rapporto biografico col mondo delle scene, lo scrittore si concedesse proprio in questo territorio "collaterale" libertà inusitate, abbandonandosi ad «una sorta di improvvisazione liberatoria di immagini e di pensieri. Il teatro è per Buzzati il momento della fuga, del divertimento, la pausa di ricreazione in cui è lecito fare lo scavezzacollo».⁵

Gli stimoli culturali che lo influenzano sono di varia natura e compaiono inattesi e il più delle volte "in sordina", manifestandosi come quelle ombre improvvise, o quei rumori lontani, presenti ma impercettibili, che corrompono in modo inaspettato una situazione apparentemente ordinaria. Lo stesso autore

⁴ *In quel preciso momento* è una raccolta di divagazioni diaristiche (Venezia, Pozza, 1950). "Momento" è una parola chiave della narrativa buzzatiana: «c'è infatti un momento magico nella vita di ciascun individuo, nel quale può essere deciso il suo destino e nel quale può avvenire il suo coinvolgimento nella più impreveduta, inaspettata, indecifrabile ed assurda situazione» (M.B. MIGNONE, *Anormalità e angoscia nella narrativa di Dino Buzzati*, Ravenna, Longo, 1981, p. 28).

⁵ A. BAJINI, *Il francese nel teatro di Dino Buzzati*, in AA.VV., *Dino Buzzati: la lingua, le lingue*, Atti del Convegno Internazionale (Feltre-Belluno, 26-29 settembre 1991), a cura di N. Giannetto, Milano, Mondadori, 1994, p. 110.

aveva dichiarato: «Noi non siamo mica nati da zero...siamo nutriti di una tale quantità di cose che, alle volte, non ci avvediamo nemmeno di questi influssi». ⁶

Attribuire al teatro di Buzzati una qualsiasi “etichetta” rappresenta pertanto un compito piuttosto complesso e rischioso. Esslin, nel famoso saggio sul teatro dell’Assurdo, include Buzzati tra i seguaci, definendo *Un caso clinico* «un’opera notevole e profondamente originale, un moderno *miracle-play* nella tradizione di *Everyman*». ⁷ Cerisola parla di una «assurdità smorzata» da alcune incoerenze interne che spingono in direzione di una “normalizzazione” delle atmosfere: solo alcune *pièces* sono riconducibili sotto la categoria dell’Assurdo, altre rientrerebbero «più propriamente, nel filone esistenzialista, altre in quello dell’impegno ideologico sociale e del dramma storico». ⁸ Davico Bonino individua nell’impianto simbolico il fattore dominante, dividendo la produzione in due parti nettamente delineate: un primo periodo in cui predomina la problematica esistenziale, un secondo in cui è l’osservazione del fatto di costume o la critica sociale a guidare la scrittura. ⁹ Silvio D’Amico, secondo la testimonianza di Strelher, ribadisce l’influsso dei simbolisti e in particolare di Maeterlink («e pensava, D’Amico, soprattutto all’*Intrusa*»). ¹⁰ Puppa, in un saggio ricco di chiavi di lettura, rimarca l’eterogeneità di apporti che fanno della drammaturgia buzzatiana un ingresso privilegiato nel mondo della favola; e sottolinea l’importanza della cultura nordica, della «*féerie* simbolista» di Maeterlink, la presenza di *topoi* della tradizione letteraria, i richiami col grottesco di Antonelli e Cavacchioli, gli spunti da moralità medievale. Panafieu lo definisce un teatro eminentemente esistenzialista, caratterizzato dalla perfetta fusione tra allegoria e realtà, dal predominante

⁶ Y. PANAFIEU, *Dino Buzzati: un autoritratto*, Milano, Mondadori, 1973, p. 34.

⁷ M. ESSLIN, *The Theatre of the Absurd*, London, Anchor Books, 1961 (trad. it. *Il teatro dell’Assurdo*, Roma, Abete, 1975, p. 241).

⁸ P. L. CERISOLA, *Il teatro dell’assurdo: Dino Buzzati*, «Testo», n.12, luglio-dicembre 1986, p.101.

⁹ G. DAVICO BONINO, *Buzzati tra narrativa e teatro*, in AA.VV., *Dino Buzzati*, a cura di A. Fontanella, Firenze, Olschki, 1980, pp. 247-265.

¹⁰ G. STRHELER, *Ricordo di Buzzati*, in D. Buzzati, *Teatro*, Milano, Mondadori, 1980, p. 589.

tema della morte e da un certo impegno di denuncia sociale; individua inoltre nel diffuso “gusto romantico” ascendenze letterarie molteplici e senza tempo.¹¹ Monticelli lo considera «un poco alla maniera degli espressionisti tedeschi, un teatro deterministico, come – sostituito al fato politico un fato di diversa maniera – fu quello di Bertolt Brecht».¹² Non di rado il nome del drammaturgo tedesco viene richiamato, specie in riferimento al dramma *La colonna infame* (così come *Un caso clinico* è unanimemente considerato il testo-chiave del filone dell’Assurdo): per Rebora la *pièce* è un «dramma didascalico, alla Brecht, comprese le canzoni e le musiche».¹³ Bertacchini al contrario, in un articolo dal titolo sintomatico («Per i tedeschi è l’anti-Brecht»),¹⁴ individua nella scrittura buzzatiana «un tenace differenziarsi dal condizionante, prevaricante realismo del *teatro epico*», incanalandolo sicuramente nell’alveo del teatro europeo dell’Assurdo per l’orientamento «aideologico» o come «teatro di fantasia», in riferimento alla ricorrenza dei temi della narrativa e al prolifico scambio tra cronachistico e fantastico.¹⁵ La Crotti, rimarcando i numerosi stimoli provenienti dal teatro del Novecento, sottolinea come questi «ingredienti» siano «assorbiti o semplicemente orecchiati»: «Buzzati li applica in modo eccessivamente paradigmatico, preoccupato più di entrare nell’ambito di tale teatro che di portare avanti un discorso autonomo od impegnato».¹⁶

Il regista Lamberto Puggelli segnala, come elemento distintivo, il suo essere esclusivamente ‘buzzatiano’

¹¹ Cfr. Y. PANAFIEU, *Introduction (Un cas Très intéressant e révélateur)*, in D. BUZZATI, *Théâtre*, Paris, Laffont, 1990, pp.11-24.

¹² s.a., *Un caso clinico di Dino Buzzati*, «L’illustrazione italiana», n.6, giugno 1953, p.46.

¹³ R. REBORA, «*La colonna infame*» di Dino Buzzati, «Sipario», XVII, 1962, n.199.

¹⁴ R. BERTACCHINI, *Per i tedeschi è l’anti Brecht*, «Il giornale», 3 settembre 1996.

¹⁵ Cfr. ID., *L’«assurdo» teatrale di Buzzati*, in AA.VV., *Novecento*, vol. X, a cura di G. Grana, Milano, Marzorati, 1979, pp. 9955-9965.

¹⁶ I. CROTTI, *Buzzati*, Firenze, La Nuova Italia, 1977, p. 96.

così come il teatro di Pirandello è ‘pirandelliano’. Nel contempo anche Pirandello lo si può iscrivere in una temperie culturale estremamente precisa che parte dal grottesco. Così come al teatro buzzatiano si possono applicare diverse etichette. Ma queste etichette rispecchiano in fondo il fatto che non lo puoi classificare bene e che, ripeto, è ‘buzzatiano’ per sua fortuna.¹⁷

La difficoltà di una lettura in direzione univoca è data inoltre dalla diversificazione interna rispetto ai generi adottati: dall’atto unico alla commedia in più parti, dal radiodramma al dramma storico, dal teatro “epico” al teatro “a quadri”, dal teatro da camera al “teatro nel teatro”.¹⁸ La stessa nomenclatura delle divisioni interne suggerisce strutture a “quadri”, “parti”, “tempi” o “scene”, a sottolineare probabilmente ora la prevalenza della dimensione iconica, ora l’autonomia delle scene rispetto alla struttura generale, ora una loro articolazione più dinamica.

Non si meravigli dunque il lettore nel rinvenire, all’interno di un atto unico come *Il mantello*, ma lo stesso vale per le altre *pièces*, rimandi plurimi a tradizioni insolitamente conniventi:

La memoria della *moralità* medievale si esplicita del resto nella trascrizione scenica de *Il mantello*, in cui tra rimandi pure al Totentanz magico-barocco e citazioni dal meraviglioso-macabro dell’ultimo futurismo, il palcoscenico si dilata tra crepe sinistre e scricchiolii medianici [...] Buzzati pesca a piene mani nei ricchi serbatoi della cultura nordica, nella *féerie* simbolista di Maeterlink (col corredo puntuale di *Intruse* e di *Intérieur*), nei *jardins* anglo bizantini fine ’800, cari a D’Annunzio e

¹⁷ S. MAZZONE, *op. cit.*, pp.122-123.

¹⁸ Inequivocabile, nella definizione tipologica data dallo stesso autore, la prevalenza dell’atto unico (undici su un *corpus* di diciassette testi) e della commedia (tre, dei restanti sei drammi in più parti). Le commedie sono *Una ragazza arrivò* (commedia musicale in undici episodi), che è un radiodramma, *Un verme al ministero* (commedia in cinque parti) e *La fine del borghese* (commedia in due parti). L’unico «dramma» è, sempre nelle indicazioni l’autore *La colonna infame* (dramma in due parti). Per il resto Buzzati indica *L’uomo che andrà in America* (Due tempi) e *Un caso clinico* (Due tempi in tredici quadri), senza alcuna attribuzione di genere.

sodali, nell'iconografia minimalista ma rabbrividente di tanto Pascoli, magari riciclato da Rosso di San Secondo e da Bontempelli.¹⁹

Quando Buzzati dava carne ai fantasmi del proprio Io sulle tavole del palcoscenico, tra il 1942 e il 1966, l'esperienza gufina stava per cedere il passo alla fase "istituzionale" della regia cui si accompagnava la creazione dei teatri Stabili, assi portanti del teatro italiano a partire dagli anni immediatamente seguenti la fine della seconda guerra mondiale. La ripartizione del potere politico si mostrò favorevole alla maggior parte degli esponenti della sinistra (come Strehler, Visconti, Squarzina) e la scena, il cui repertorio era basato sui grandi "classici" italiani o stranieri, vide l'affermazione di una regia "critica" che, se da una parte permise alti risultati artistici, dall'altra avrebbe forse ingessato le dinamiche interne al sistema teatrale dando il primato alla figura del regista (traduttore, filologo, adattatore e critico) forse anche a discapito degli autori. Questi ultimi, esclusi in certa misura dalla possibilità di profondo e radicale intervento sui linguaggi della scena, si ritrovarono a scrivere per il teatro lontani dal teatro, in una sorta di ieratica solitudine.²⁰ Solo tra la fine degli anni Cinquanta e l'inizio degli anni Sessanta si ebbe un momento di drammaturgia "forte" quando Brusati, Testori, Flaiano o Patroni Griffi tentarono una lettura critica dei costumi e delle contraddizioni dell'Italia del tempo e altri, come Betti e Fabbri, inaugurarono il filone del "teatro dei processi", premiati solo occasionalmente dall'attenzione dei registi.

Il grande successo internazionale di Beckett e Ionesco rimase a lungo estraneo alle scene nostrane, forse sufficientemente appagate dall'assurdo pirandelliano che rischiava di bollare come epigonismo ogni tentativo di apertura verso le nuove correnti di ricerca negli abissi dell'alienazione contemporanea: soltanto Buzzati, D'Errico e Joppolo mostrarono legami o

¹⁹ P. PUPPA, *Il teatro di Buzzati: modelli vecchi e stimoli nuovi*, in *Il Pianeta Buzzati*, Atti del Convegno Internazionale (Feltre-Belluno, 12-15 ottobre 1989), a cura di N. Giannetto, Milano, Mondadori, 1992, pp. 310-311.

²⁰ Cfr. M. ARIANI-G. TAFFON, *Scritture per la scena*, Roma, Carocci, 2001.

affinità con la drammaturgia d'oltrape.²¹ Nessuno dei tre autori sembra, del resto, dovere più di tanto al mondo dei paradossi pirandelliani, lasciando intravedere piuttosto tracce di grottesco e di realismo magico alla maniera di Rosso di San Secondo o Bontempelli, forse indotte da fonti comuni come un certo immaginario ottocentesco gotico e *noir*.

In tale contesto l'itinerario della drammaturgia buzzatiana, alieno dal repertorio nostrano di quegli anni, si snoda in un percorso sinuoso che, prendendo le mosse da una favola esistenzialista e attraversando il surreale o l'assurdo innervato di marcature sociali, approda infine senza rinnegare i modi fantastici ad una sferzante satira di costume contrassegnata da una sorprendente inventività linguistica.

Se gli apporti della letteratura ottocentesca sono palesati dallo stesso autore, quelli novecenteschi, utilizzati presumibilmente con una certa dose di inconsapevolezza, vanno scovati tra le righe. Sulla sua appartenenza al filone dell'Assurdo, ad esempio, il Nostro avrebbe dichiarato:

No. Io non credo che l'assurdo sia la parola giusta. Alle volte forzo un concetto al limite del paradosso, che però non è assurdo [...] Certo c'è qualcosa di assurdo nel senso di inverosimile, ma non mi sembra che sia proprio l'assurdo. Non è che la definizione mi dispiaccia, in un certo senso; perché nel mondo moderno se ti definiscono «uno dell'assurdo», in fondo è una cosa elogiativa... Ma se tu mi domando: «credi che sia vero o no...?», ti dico che a questo non sono in grado di rispondere. Ma quelli che hanno avuto un influsso su di me, più o meno sotterraneo, sono gli scrittori dell'Ottocento, non certo quelli del Novecento....²²

Gli “autori” cui Buzzati fa riferimento, e la cui presenza aleggia nelle sue pagine teatrali, sono Wilder, cui abbiamo fatto menzione nel paragrafo

²¹ Esslin cita tra i seguaci italiani dell'Assurdo solo Buzzati e D'Errico, Ariani aggiunge anche Joppolo, la cui scrittura, violenta e concettosa, esprime l'assurdo «come incubo della parola che non riesce a sfondare la claustrofobia concentrazionaria di un'umanità intrappolata e senza scampo». (M. ARIANI-G. TAFFON, *op.cit.*, p.202).

²² Y. PANAFIEU, *Dino Buzzati: un autoritratto*, cit., pp.232-233.

precedente,²³ Poe, col suo gusto per il mistero e le atmosfere inquietanti, Shakespeare (indicato come il più grande drammaturgo di tutti i tempi),²⁴ di cui ritornano suggestioni favolistiche e spettri, e Wilde, che intrecciando tensione simbolista e gusto per la licenza morale, esibisce uno sferzante *humor* di cui Buzzati farà tesoro stemperandone l'ironia demolitrice.²⁵

Dall'inventario, purtroppo incompleto, della biblioteca buzzatiana di Milano,²⁶ si riscontra l'interesse per diverse del Novecento (sono presenti

²³ Oltre al dramma *Piccola città*, una seconda opera colpì fortemente la fantasia di Buzzati: il dramma *Il lungo pranzo di Natale*, che avrebbe ispirato nell'atto unico *Le finestre* la realizzazione del trascorrere del tempo attraverso un impianto scenico fisso contraddetto dalla parola dei personaggi, in cui lo svolgimento temporale è scandito in modo serrato e con intensità d'accenti. (Cfr. L. LUSINI, «*Le finestre*»: *l'esperienza di Buzzati drammaturgo in un breve flash di teatro*, «Studi buzzatiani», VI, 2001, pp. 39-50).

²⁴ «Basta pensare al fenomeno Shakespeare, davanti a tale esempio non vedo chi possa fare obiezioni. Lui in un certo senso è il fenomeno più incredibile della storia dell'uomo che io conosca.[...] I suoi testi, ancora oggi, sono il massimo della poesia moderna. Ti ricordi il passo di Macbeth che inizia con "To morrow, to morrow..."? Per me è il massimo che possa aver mai raggiunto poeta nel mondo...Ché lì, in venti versi, c'è tutta la vita dell'uomo, con una potenza ed una meraviglia d'immagine straordinarie. Quello è il gran poeta. Non c'è da discutere.»(Y. PANAFIEU, *Dino Buzzati: un autoritratto*, cit., p.185).

²⁵ «Panafieu: E quali sono gli autori fantastici e le opere fantastiche di cui, secondo te, si può più chiaramente rintracciare l'influenza nella tua opera? Buzzati: Direi Poe. Oscar Wilde. Ma Oscar Wilde non è uno scrittore fantastico» (Ivi, p. 175).

²⁶ La prima parte dell'inventario, curato da Valentina Baggio (*La biblioteca buzzatiana di Milano: materiali per un primo inventario*), è apparso in «Studi buzzatiani», I, 1996, pp. 165-172.

drammi di Beckett, l'opera teatrale completa di Brecht, di Camus, di Sade)²⁷ e la netta propensione per il movimento surrealista,²⁸ in particolare per Breton.²⁹

L'impressione di una scrittura dispersiva viene attutita da alcune costanti che ne rivelano al contrario la sostanziale unità; in primo luogo, si è detto, l'impianto tematico, la caratterizzazione in chiave simbolica o allegorica, la commistione di fantastico e realistico. Ma è sull'idea globale delle strutture sceniche che Buzzati, al di là dei cangianti "momenti" drammaturgici, percorre una strada ininterrotta, richiamando una concezione del testo teatrale non come testo *tout court* ma, molto più modernamente, come "pretesto", "occasione", spazio creativo lasciato agli autori del «testo spettacolare».³⁰ E la modernità di questo approccio è evidente anche laddove si consideri l'ampio

²⁷ Riporto di seguito le opere teatrali presenti nella biblioteca: A. ADAMOV, *Théâtre*, Paris, Gallimard, 1953, S. BECKETT, *En attendant Godot. Pièce en deux actes*, Paris, Minuit, 1952, ID., *Fin de partie, suivi de Acte sans paroles*, Paris, Minuit, 1957; ID., *Tout ceux qui tombent*, Paris, Minuit, 1957; B. BRECHT, *Théâtre*, Torino, Einaudi, 1956, A. CAMUS, *Théâtre*, Paris, Gallimard, 1947, J. GIRAUDOUX, *La pazzia di Chaillot*, Torino, Einaudi, 1954; D.A.F.DE SADE, *Teatro*, Milano, Sugar, 1969; W. SHAKESPEARE, *Amleto*, Milano, Sonzogno, s.d; ID., *La tempesta*, Firenze, Le Monnier, 1878; ID., *Macbeth*, Torino, Einaudi, 1952; ID., *Otello*, Milano, P. Carrara, 1905; B. SHAW, *Il giudizio universale -I sei di Calais - La miliardaria*, Milano, Mondadori, 1956.

²⁸ Buzzati ammira in modo particolare De Chirico, Ernst, Magritte, e Delvaux, di cui racconta di aver comperato un quadro, «una spesa folle per me». (Cfr. Y. PANAFIEU, *Dino Buzzati: un autoritratto*, cit., p. 33).

²⁹ Le opere di André Breton presenti nella biblioteca buzzatiana di Milano sono: *Anthologie de l'humour noir*, Paris, ed. du Sagittaire, 1950; *Antologia dello humor nero*, Torino, Einaudi, 1970; *Il surrealismo e la pittura*, Firenze, Marchi, 1966; *Nadja*, Paris, Gallimard, 1928. Opere sul surrealismo o l'arte contemporanea: M. BRION, *Art Abstrait*, Paris, Albin Michel, 1956; ID., *Art fantastique*, Paris, Albin Michel, 1961; G. HUGNET, *L'Aventure Dada 1916-1922*, Paris, Galerie de l'Institut, 1957; M. NADEAU, *Histoire du surrealisme*, Paris, ed. du Seuil, 1948.

³⁰ Si consideri al riguardo l'impostazione critica di alcuni testi di metodologia e semiotica teatrale quali C. MOLINARI- V. OTTOLENGHI, *Leggere il teatro, un manuale per l'analisi del fatto teatrale*, Firenze, Vallecchi, 1985 M. DE MARINIS, *Semiotica del teatro, l'analisi testuale dello spettacolo*, Milano, Bompiani, 2003.

marginale di realizzazione scenica riconosciuta espressamente al regista attraverso le didascalie.³¹

Buzzati [...] pare che partecipi pienamente di quel sentimento dell'arte che oggi si va sempre più decisamente imponendo in sede estetica (e che si diffonde specialmente per mezzo del cinema e della televisione) per cui lo spettacolo è caratterizzato dalla rappresentazione come indicazione di virtualità, piuttosto che come svolgimento di situazioni. [...] È una maniera espressiva che si imparenta, o per lo meno somiglia, piuttosto al moderno componimento poetico che non a quello narrativo tradizionale, a cui era invece in larghissima misura legato il dramma borghese e che, come la pittura informale, è testimonianza di una aspirazione all' *essenza*, di un fatto o di una anima, di là dai suoi momenti e dalle sue contraddittorietà contingenti.³²

³¹ Riporto di seguito, i numerosi esempi di didascalie in cui viene apertamente richiesto l'intervento del regista: «si avviano e intanto si comincia a udire un rumore ritmico e misterioso, cigolio triste, o battiti di macchina lontana, o vibrazioni di corde tese, a scelta del regista» (*Piccola passeggiata*); «In un angolo poi, accatastati alla rinfusa, alcuni piccoli mobili, vasi, una lampada, e cose di arredamento, a piacimento del regista» (*La rivolta contro i poveri*); «La parete di fondo però rimarrà debolmente illuminata di una luce azzurra o di altro colore, così da formare uno schermo sul quale compariranno, spettrali, le sagome di tutti i personaggi precedenti [...] Ovvio che in tutta questa scena grande è la libertà del regista» (*Un caso clinico*); «A volontà: un orologio, corni di cervo e camoscio, oleografie, a gusto del regista; eventuale scala di legno che porta al piano superiore [...] a gusto del regista è del resto affidata la realizzazione scenica di questi due personaggi, simbolici più che fantomatici. Potrebbero trattarsi ad esempio di vecchi ritratti i quali di volta in volta si animano e parlano [...] Naturalmente il regista può trovare altri modi per richiamare in forma visiva la suggestione dell'ufficiale misterioso in attesa sulla strada o, se crede, può anche rinunciarvi del tutto»; (*Il mantello*); «a destra o a sinistra o di là dalla parete di centro, a volontà del regista» (*La colonna infame*). Molto raramente viene utilizzato un tono perentorio nei confronti delle modalità di rappresentazione scenica. Un esempio si trova nell'atto unico *La telefonista*, in cui la didascalia iniziale contiene un'indicazione "tassativa" seguita da una più "possibilistica": «Si raccomanda la riproduzione per disco o nastro dei caratteristici rumori: cicalini, ronzii, scatti di commutatori e strepiti da raccogliere sul luogo. Possibilmente organizzare sul quadro della telefonista l'accensione dei caratteristici lumini».

³² M.R. CIMNAGHI, *Un'interessante novità di Buzzati*, «Sipario», XVII, 1962, n. 194.

E il «testo spettacolare» che l'autore «suggerisce» deve realizzarsi scenicamente attraverso una «foresta di simboli» in cui si manifesti una teatralità astratta, surreale, che esprima atmosfere o idee più che psicologie. Buzzati, pittore troppo narrativo o, se si vuole, narratore troppo visivo, sceglie di restituire la scrittura ai sensi, utilizzando la «visione» come veicolo di suggestioni e di significati, richiamando in causa il senso profondo della parola «teatro» (da *theàomai* «guardare»). Le storie raccontate dovrebbero prendere forma nella stesse fattezze con cui si presentano nella fantasia, tramite una operazione mentale che riorganizza i piani del reale attraverso quelli dell'irreale, persino laddove lo sfondo tematico si apre a una sferzante critica sociale: la realtà, interiore o esterna all'uomo, viene osservata attraverso il filtro della fantasia, e restituita con poche linee il cui senso non si affida alla ragione, ma alla suggestione dello sguardo. Lo sguardo cattura i simboli, riflette i colori, percepisce le ombre, le improvvise apparizioni, i luoghi peculiari, le figure tipiche, i contrasti tra l'alto e il basso, il buio e la luce, la pianura e la montagna. Lo sguardo si apre a scenari immaginari per cogliere l'imperscrutabilità del destino, l'inarrestabile passaggio degli anni. L'udito, altro senso fortemente stimolato, capta i suoni inquietanti, i «segni premonitori», i ritmi oscuri dei messaggeri dell'altrove, senza passare per la ricognizione razionale del linguaggio attraverso i meccanismi della logica.

Una sua *pièce* dovrebbe tradursi in una sorta di quadro incantato in continua evoluzione. un sogno in cui i personaggi appaiano come espressionistici circensi, col trucco esasperato, il viso simile ad una maschera e il costume luccicante, e si misurino in numeri acrobatici sotto gli occhi esterrefatti e tesi del pubblico, restituendo il brivido e la catarsi di un gioco ad alto rischio.

Buzzati ha concepito insomma una forma d'arte che si riallaccia in qualche misura alla temperie culturale cui appartengono Craig, per il quale il teatro è arte che non si esaurisce nel testo ma impone codici originali basati su linee, colori, suoni; Appia, che si ispira alla wagneriana «opera d'arte totale»; Foreman, che parla espressamente di un teatro visivo. Ma ancor prima, lo stesso Apollinaire aveva manifestato l'ansia di una ricerca misurata alla commistione tra reale e simbolico:

Poiché il teatro non deve essere una copia della realtà
È giusto che il drammaturgo usi
Tutti i miraggi a sua disposizione...
E' giusto che lasci parlare folle di oggetti inanimati
se così gli piace
e che non si preoccupi molto del tempo
o dello spazio
il suo universo è l'opera
in cui egli ha il ruolo di Dio, il Creatore
che dispone a sua volontà
di suoni, gesti, movimenti, masse, colori
non soltanto per
fotografare quella che è considerata una parte della vita
ma per evidenziare la stessa vita in tutta la sua realtà.³³

Alla luce di queste premesse, tenterò nei prossimi paragrafi, e solo per comodità di studio, di “smembrare” gli apporti contenuti nei drammi sezionandone gli elementi costituenti (i quali, si vedrà, sono invece talmente irrelati da risultare indistricabili) e mettendoli in relazione col panorama teatrale europeo. Il mio obiettivo è quello di far emergere, in questo modo, il quadro di una drammaturgia i cui limiti e qualità vanno comunque studiati in relazione alla storia del teatro o alla letteratura teatrale, piuttosto che in riferimento alla narrativa dello stesso autore. L'unica incursione che ci permetteremo verso ambiti estranei al teatro riguarderà il romanzo fantastico dell'Ottocento, indicato dal Nostro come uno dei capisaldi da cui prende avvio la sua vocazione creativa e da cui dunque non possiamo prescindere.

Buzzati probabilmente non avrebbe ammesso certe filiazioni che qui tenteremo di proporre, al critico spetta del resto, e per ammissione dello stesso autore, il lavoro ermeneutico:

³³ G. APOLLINAIRE, *Prefazione a Les Mamelles de Tirésias*, in Id., *Oeuvres poétiques*, Paris, 1956, pp.882. Si cita da M. ESSLIN, *op. cit.*, p. 354.

L'autore non ha il diritto di interpretare le sue cose, perché lui crede di fare una cosa e ne fa sempre un'altra. Scusami se lo ripeto, ma è fondamentale. Ed è così in tutte le opere d'arte. [...] Non importa ciò che dice l'autore della sua opera. Bisogna solo vedere la pagina come risulta. Questa è la cosa basilare. D'accordo, dal punto di vista biografico, il critico può e deve tenere conto di ciò che gli dice lo scrittore, ma per il resto no.³⁴

³⁴ Y. PANAFIEU, *Dino Buzzati: un autoritratto*, cit., p. 200.

2.2 Tra fantasmi e simboli

PANAFIEU *Se ti chiedessi quale, secondo te, è la caratteristica maggiore della tua opera, cosa mi diresti?*

BUZZATI Direi che è una notevole fantasia, che io ho cercato di sviluppare in forma umana, fantasmagoricamente. Cioè, quando mi vengono degli spunti di carattere fantastico, cerco di esemplificarli, di realizzarli con qualcosa che tocchi l'uomo.¹

L'appartenenza della produzione buzzatiana al genere della letteratura fantastica (palese in tutti i campi della produzione artistica, dalla narrativa alla pittura al teatro, fino alla cronaca giornalistica), è un dato ampiamente indagato dalla critica.² L'autore scelse di aderire, con una fedeltà ininterrotta, a un tipo di scrittura che paradossalmente lo avrebbe reso famoso nel resto d'Europa e "minore" a casa sua. Nel nostro paese infatti il genere, stigmatizzato come espressione di un Romanticismo «che si sarebbe avuta molta ragione di rifiutare e di dimenticare»,³ incontrò grande diffidenza specie quando la polemica classico-romantica indicava gli esiti migliori del

¹ Y. PANAFIEU, *Dino Buzzati: un autoritratto*, Milano, Mondadori, 1973, p. 232. Voglio riportare altri momenti dell'intervista in cui Buzzati definisce la propria ispirazione: «Non è che io mi proponga di essere fantastico, e che io dica: "Ora voglio fare del fantastico". Mi sono trovato ad essere così, in fondo...» (Ivi, p. 174); «Il fantastico serve anche per giocare, per scherzare, e prendere un po' dal di fuori e dall'alto molte cose della vita pratica» (*Ibidem*); «Direi che è fantastico ciò che non esiste. Però, quante cose che non esistono, e che non sono fantastiche!...Quindi aggiungerei che sono le cose che non esistono e che sono immaginate dall'uomo. E se consideriamo la letteratura, allora sono le cose che non esistono, immaginate dall'uomo a scopo poetico. Questa è la definizione che darei.» (Ivi, p. 175).

² Tra gli approfondimenti critici sul fantastico buzzatiano mi limito a segnalare i seguenti volumi: N. GIANNETTO, *Il coraggio della fantasia*, in Id., *Il sudario delle caligini, significati e fortune dell'opera buzzatiana*, Firenze, Olschki, 1996; M. H. CASPAR, *Fantastique et mythe personnel dans l'oeuvre de Dino Buzzati*, Editions Européennes Erasme, La Garenne-Colombes, 1990; N. BONIFAZI, *I mantelli di Buzzati e il «fantastico»*, in AA.VV., *Dino Buzzati*, a cura di A. Fontanella, Firenze, Olschki, 1980; A. ARSLAN, *Dino Buzzati tra fantastico e realistico*, Modena, Mucchi, 1993; S. ZANGRANDI, *Una certa residua inconsistenza. I fantasmi buzzatiani e la tradizione fantastica italiana del Novecento*, «Studi buzzatiani», XII, 2007, pp. 11-34.

Romanticismo nelle forme del realismo e del romanzo storico, e trovò epigoni solo nella seconda metà dell'Ottocento, restando comunque parte marginale della produzione di autori come Verga, Capuana, Fogazzaro, per ritrovarsi poi negli interstizi lasciati vuoti dai generi "maggiori" con Landolfi o Bontempelli. La letteratura fantastica dell'Ottocento è comunemente considerata come genere a sé, nell'ambito dell'ampio universo del fantastico. Buzzati ne sperimenta una gamma notevole di possibilità, che fanno della sua produzione un sistema molto articolato.

La molteplicità delle soluzioni adottate dallo scrittore bellunese fa anzi pensare ad un impegno quasi programmatico di esplorazione, un impegno che arriva a innovazioni a volte audaci, contaminando tra loro «generi» alti e bassi, aulico e quotidiano, mito classico e dissacrante modernità. Buzzati, infatti, non solo si è cimentato in tutti i «generi» più importanti del settore, ma all'interno di singoli «generi» (per quanto è possibile distinguere nettamente l'uno dall'altro), ha posto in essere svariate potenzialità, giocando nei modi più diversi col rapporto tra verosimile e inverosimile, con il coinvolgimento di lettore e personaggi, con l'accumulo o meno di valenze allegoriche.⁴

L'*hésitation*⁵ dei personaggi e del lettore implicito, sospesi tra diverse interpretazioni delle vicende, costituisce dunque il punto cardine di una scrittura che inoltra il lettore non tanto nel mondo del *merveilleux* quanto in quello del *fantastique-étrange*, in cui il reale, sconfinando con l'irreale, produce sconcerto, inquietudine, paura, e fa riaffiorare immagini ancestrali rimosse.⁶

³ A. MANZONI, *Lettera sul romanticismo*, cito da G. FANELLI, *Buzzati, la critica e il fantastico*, in *Il Pianeta Buzzati*, Atti del Convegno Internazionale (Feltre-Belluno, 12-15 ottobre 1989), a cura di N. Giannetto, Milano, Mondadori, 1992. p. 389.

⁴ N. GIANNETTO, *Il sudario delle caligini, significati e fortune dell'opera buzzatiana*, Firenze, Olschki, 1996, p. 38.

⁵ Cfr. T. TODOROV, *Introduction à la littérature fantastique*, Parsi, Le Seuil, 1970 (trad. it. *La letteratura fantastica*, Milano, Garzanti, 1977).

⁶ Scrive Freud: «L'angoscia ha un'innegabile connessione con l'attesa, è angoscia dinnanzi a qualche cosa. Possiede un carattere di indeterminatezza e di mancanza d'oggetto; nel parlare

La paura sarebbe in relazione col fantastico [...] sia in quanto frutto dell'effetto perturbante del fantastico sul lettore, sia in quanto pulsione psichica di chi scrive che l'atto della creazione letteraria trasforma in "qualcosa d'altro", attraverso i meccanismi del transfert.⁷

La villa di San Pellegrino, dove l'autore trascorse la propria giovinezza, situata in una splendida posizione dominante l'ansa del Piave e la città di Belluno, con gli adiacenti boschi carichi di suggestive e segrete presenze, con le montagne che dominano la ricca vallata dolomitica e si stagliano grandiose nella loro orgogliosa solitudine, rappresentano elementi basilari nell'individuazione dell'universo fantastico dello scrittore.⁸ Ma i ricordi giovanili si intrecciano ad un sostrato culturale di stampo veneto-lombardo, là dove confluiscono tradizioni mittel europee intrise di gotiche suggestioni legate a leggende nordiche, storie di spiriti o streghe, raccolte di favole.

BUZZATI Quando eravamo bambini, siccome appartenevamo ad una famiglia non ricca, ma agiata, avevamo una «Fräulein», cioè una nurse, tedesca o austriaca-non mi ricordo bene- la quale ci portava, non tanto dei racconti di streghe, quanto delle tavolette austriache...[...] Non c'è stato in famiglia uno che mi abbia raccontato storie di spiriti. Quella è stata una propensione mia, essendo stato io ad andare a cercare quelle cose lì, appena ho aperto gli occhi. [...] Come tutti i bambini ho letto

comune, quando essa ha trovato un oggetto, le si cambia nome, e lo si sostituisce con quello di paura» (S. FREUD, *Inibizione, sintomo e angoscia*, in *Opere*, vol. X, Torino, Bollati – Boringhieri, 1978, p. 105).

⁷ N. GIANNETTO, *op.cit.*, p. 135.

⁸ Visitare la casa di San Pellegrino è un'esperienza unica per il viaggiatore che voglia conoscere il territorio del bellunese e per lo studioso che voglia accostarsi al mondo immaginifico di Buzzati. Le montagne avvolgono ogni cosa e i boschi adiacenti sembrano animati da segrete e misteriose presenze. Buzzati in fondo, nella sua opera, non ha fatto altro che raccontare le cose che vedeva, di cui il suo spirito di fanciullo si era sempre nutrito. Ringrazio la Prof. Patrizia Dalla Rosa per avermi accompagnata e le pro-nipoti Morassutti per avermi accolto come parte della famiglia in una dimora in cui ho trascorso ore indimenticabili e mi sono illusa, forse, di percepire intimamente l'animo del poeta.

le novelle di Grimm, le favole di Andersen, dove c'è abbastanza natura, varie storie del Nord [...] Ma dopo, a tredici o quattordici anni, ho cominciato a leggere Poe e Hoffmann. Allora, sì, furono determinanti. [...]

PANAFIEU *Cosa, di preciso, dipingevi in quei tempi?*

BUZZATI Erano pure queste tutte storie piuttosto terrorizzanti. Molto romantiche. Sì: molto romantiche...⁹

Poi c'è stata un'altra cosa che(mi) ha influenzato moltissimo [...]: la scoperta di un disegnatore che adesso è stato dimenticato, ma che verrà rivalutato, perché per mio conto è uno dei più grandi artisti di questo secolo. Alludo ad Arthur Rackham, l'inglese che ha illustrato libri in una maniera talmente congeniale a noi, che quella era diventata la nostra patria, ci si viveva colla testa. Durò per anni. Ed era ovviamente fantasia nordica.¹⁰

La volontà di penetrare i recessi misteriosi in cui la vita sconfinava con la morte il gusto del mistero, la presenza del soprannaturale, l'avvenimento che scardina ogni regola logica, la deformazione surreale della realtà, già dominanti nella narrativa, accentueranno nel teatro la propria carica perturbante, trovando, nella suggestione scenica, una complessa e affascinante possibilità espressiva e rivelando le radici gotiche dell'immaginario buzzatiano. Uno studio drammaturgico di Buzzati non può dunque prescindere da un richiamo, che qui faremo brevemente, alle "suggestioni" di derivazione ottocentesca, con particolare riferimento a Hoffman e Poe, in cui Buzzati ha indicato l'oggetto di intense letture e decisivi entusiasmi giovanili. Nell'articolato panorama del fantastico ottocentesco inteso in senso lato, dal visionario all'avventuroso, altri nomi sono stati importanti per il Nostro (Balzac, Stevenson, Melville), ma Hoffmann e soprattutto Poe occupano nell'archivio della sua memoria letteraria e nell'olimpico delle sue predilezioni un posto speciale, costituendo più che dei modelli, degli ispiratori nel senso più creativo e meno epigonistico del termine.¹¹

⁹ Y. PANAFIEU, *Dino Buzzati: un autoritratto*, cit., pp. 25-26.

¹⁰ Ivi, p. 27.

Hoffmann suggerisce a Buzzati soprattutto una specie di «ideologia del fantastico», cioè il significato da dare a molte delle sue indagini sul lato nascosto delle cose, alla poesia, alla notte, facendone simboli e valori capaci di raggiungere o contenere ciò che la ragione non raggiunge o non contiene. Poe invece gli insegna soprattutto l'arte sapiente del costruttore di atmosfere, capace di addensare dentro e intorno ai suoi protagonisti le mille sfumature dell'inquietudine, della paura, dell'orrore, e l'arte di dar vita agli oggetti o agli animali o alle pieghe dell'inconscio, facendone dei *personaggi* vivi e capaci di sconvolgere l'ordine normale dei rapporti e dei cambiamenti.¹²

Occorre poi ribadire che l'opera di Buzzati è contrassegnata da un'inequivocabile marca novecentesca. I modi letterari romantici che esplorano l'angoscia, l'orrore, il fantastico hanno mostrato di possedere una grande capacità di sopravvivere nell'esperienza del mondo contemporaneo, tramutandosi in un genere atto ad esprimere la distorsione percettiva che fa capo alle sconcertanti acquisizioni della psicologia e della scienza in una civiltà che si muove sempre più freneticamente. Italo Calvino definisce la letteratura fantastica come un genere che «dà prova d'essere uno dei più solidi ponti che collegano la letteratura dell'Ottocento a quella del nostro secolo».¹³

Lo stesso Poe può essere considerato come un cardine tra il gotico ottocentesco e il moderno racconto fantastico: abbandonate le convenzioni del lieto fine, la virtù premiata e il didascalico moralismo, egli spostava il baricentro della narrazione alla mente umana e all'analisi dei meccanismi della paura, restituendo la visione di un terrore che è in agguato intorno e dentro di noi. I simbolisti sarebbero rimasti affascinati dalla sua idea delle risposdenze, i decadenti attratti dal suo concetto di musicalità e indefinitezza della poesia; e i surrealisti avrebbero fatto di Poe un padre perché l'incongruo si fa in lui

¹¹ Sul rapporto tra Buzzati e la tradizione del fantastico si può consultare anche S. LAZZARIN, *Nani sulle spalle dei giganti: Buzzati e la grande tradizione del fantastico*, «Italianistica», XXXI, 1, 2002, pp. 103-119.

¹² N. GIANNETTO, *op.cit.*, p. 85.

¹³ I. CALVINO, *Nella bottiglia del diavolo*, «La Repubblica», 12 maggio 1998.

mezzo sottile per esprimere l'incertezza e l'assurdità del mondo intorno a noi, così quotidiano eppure alieno ed estraniato.

La produzione buzzatiana registra molto finemente l'evoluzione dell'*horror* gotico nella direzione del surreale o del grottesco (si pensi a Kafka, cui il suo nome è stato sempre associato), in poche parole verso una "contaminazione" con elementi novecenteschi: abbandonati i fantasmi ululanti sotto bianche lenzuola, i castelli dalla solenne vetustà, i corridoi umidi, gli spazi vasti e tortuosi, le brughiere buie e solitarie, l'attenzione si sposta a eventi inspiegabili del mondo sensibile, scoprendone le smagliature. La coscienza espande i confini, il piano del reale e dell'immaginario si intersecano e l'irrazionale viene immesso nella quotidianità, creando atmosfere sospese che finiscono spesso con l'assumere una valenza simbolica. Come in Poe, le vicende proposte partono da dati reali, che contribuiscono a consolidare l'universo della finzione nel mondo del lettore o dello spettatore, per poi dare inizio al lento spostamento verso il surreale, cogliendo energie e flussi nascosti in tutto ciò che circonda l'uomo. Tra la letteratura fantastica classica e il surrealismo si è verificata dunque una sorta di slittamento verso il sogno, l'allucinazione, le forme oniriche di percezione, e nello stesso tempo, paradossalmente, proprio verso la stessa realtà tangibile:

In passato si riteneva di sapere che cosa era reale e che cosa era sovrannaturale, ma il realismo non è più un concetto fisso, rispettoso del principio causa-effetto, esso è divenuto un realismo fantastico. [...] Tutto è possibile nello spazio così come dentro di noi. Niente è ormai sicuro, niente è più fantastico della realtà.¹⁴

Nella produzione di Buzzati il mondo reale è sì presente, ma sembra che evochi il più delle volte qualcos'altro, rappresentando solo un indizio, la rivelazione di qualcosa che può, in un «preciso momento», esplodere su ciascuno di noi: «le apparenze [...] agiscono normalmente su uno o parecchi dei nostri cinque sensi ma nello stesso tempo, e senza che si disturbino a

¹⁴ A. LAGONI DANSTRUP, *La realtà fantastica*, «Esperienze letterarie», IX, n. 4, 1984, p. 37.

prendere iniziative fuorivvia, diventano stimoli del sesto senso». ¹⁵ Montale scrisse del collega appena scomparso: «Buzzati non respingeva nulla della vita, in quanto essa è apportatrice e creatrice di oggetti, di cose. E gli oggetti erano per lui uno sbarramento, un ostacolo, una porta che un giorno avrebbe potuto aprirsi». ¹⁶

Nei testi teatrali Buzzati ha riversato trovate e fumisterie proprie della sua avventura di narratore accentuando anzi, attraverso l'«epifania dell'invisibile» ¹⁷ propria del *medium* utilizzato, la tendenza a tenere lo spettatore “col fiato sospeso”, avvalendosi di una atmosfera perturbata e perturbante che evoca strani fenomeni, ingannevoli apparenze, e il cui svolgimento è sempre imprevedibile.

Se nella narrativa lo scrittore appare piuttosto lontano dalle caratteristiche peculiari del “genere”, quelle cioè che si ritrovano quasi costantemente negli autori minori assumendo invece nei maggiori aspetti più sfumati ed originali (mi riferisco all'armamentario tipico in cui dominano spettri, forze demoniache, reincarnazioni magiche, repentine metamorfosi di esseri umani, o al didascalico moralismo che accompagna spesso una spettacolarità enfatica), nel teatro questi aspetti sono in qualche misura recuperati secondo schemi “originari”.

Il teatro, «custode del varco, soglia privilegiata in cui l'Invisibile si fa Visibile», ¹⁸ apre allo spettatore uno scenario in cui trovare *topoi* romantici legati all'evocazione di atmosfere gotiche, sinistri presagi, rumori indecifrabili, misteriosi rombi e cigolii, figure dai risvolti ambigui e dall'identità indefinita, fantomatiche apparizioni, visioni oniriche o allucinate. Questi elementi vengono immersi in situazioni surreali o assurde come, ad

¹⁵ G. DE BENEDETTI, *Buzzati e gli sguardi del “Di qua”*, in ID., *Intermezzo*, Milano, Mondadori, 1963, pp. 181-189.

¹⁶ E. MONTALE, *L'artista dal cuore buono*, «Il Corriere della Sera», 29 gennaio 1972.

¹⁷ P. PUPPA, *Il teatro di Buzzati: modelli vecchi e stimoli nuovi*, in *Il Pianeta Buzzati*, Atti del Convegno Internazionale (Feltre-Belluno, 12-15 ottobre 1989), a cura di N. Giannetto, Milano, Mondadori, 1992, p. 308.

¹⁸ R.M. RILKE, *I quaderni di Malte Laurids Brigge*, si cita da AA.VV., *Breve storia del teatro per immagini*, Roma, Carocci, 2008, p. 34.

esempio, fatiscanti ospedali in cui i malati vengono trascinati da un piano all'altro e i medici pronunciano diagnosi incomprensibili; fattucchiere che dialogano con invisibili aggressori; insoliti condominî alle cui finestre i personaggi si animano improvvisamente per poi ritornare apparenze statuarie; orologi posseduti da congegni demoniaci; oscuri suggeritori che gestiscono le emozioni di un giovane innamorato.¹⁹

La pagina di Buzzati, già curvata verso stati progressivi di disagio, quando si organizza per il palcoscenico, accentua tale strategia. Da qui la difficoltà, per interpreti e registi, di proporre e poi di recitare Buzzati, di qui la sgradevolezza perseguita caparbiamente dallo scrittore con lo sradicare lo spettatore dalla sua pigrizia, ossia dalla sua voglia di sentirsi garantito e protetto, in una parola rassicurato. E la scena deve tradurre questa paura, trattenerla, incanalarla, darle forma.²⁰

Il pericolo in agguato che spaventa i protagonisti delle *pièces*, e la cui presenza viene spesso negata in un estremo, drammatico, tentativo di auto-difesa, si manifesta in modo discontinuo, sotto sembianze reali o allegoriche, e il *pathos* si realizza attraverso progressivi stati di disagio, in cui il pericolo viene sospettato, poi negato, e immediatamente dopo riaffermato con l'evidenza dei fatti. Il crescendo si sviluppa sulla base di una "suspense" che scaturisce dalla incertezza dei personaggi su uno stesso fenomeno e dalle interpretazioni contraddittorie che essi ne danno. Si pensi ai rumori sinistri percepiti dalla protagonista di *Sola in casa*, la cartomante Iris: «*Con vago allarme. Cosa c'è? Ha sentito un rumore? Anche lei ascolta. Si rischiara. Ma*

¹⁹ In questo atto unico, mi riferisco a *I suggeritori*, è possibile rintracciare il tema del doppio, presente nella narrativa di Poe come uno degli snodi cruciali spesso collegato al binomio amore-morte: il sosia, o l'altro è comunque in noi, sia che lo si proietti come incubo, sia che ci appaia come buona coscienza.

²⁰ P. PUPPA, *Il teatro di Buzzati: modelli vecchi e stimoli nuovi*, cit., p. 308.

questo è il lavandino di là! Fa sempre questo verso».²¹ O la strana corrente d'aria che solo Giovanni Corte, prossimo alla morte, avverte dentro casa:

CORTE [...] Ma non sentite che corrente? Chi ha aperto di là?

MAMMA Io non sento correnti. E poi... se è tutto chiuso!

CORTE Qualcuno, garantito, ha lasciato aperta la porta delle scale...

MAMMA Ti dico che è impossibile! (*Fa per alzarsi, Malvezzi la previene.*)

MALVEZZI(*rientrando*) Ecco fatto.

MAMMA Era chiusa, no?

MALVEZZI No no, per dir la verità era aperta.²²

O il «rumore sotterraneo, cupo e sinistro, come di trapanamento» che dura qualche secondo e poi svanisce, turbando i personaggi di *Un verme al ministero*.

PALISIERNA Questo rumore...

GIACOMO Mah...niente...sì, non credo, sa come fanno?...Può darsi i muratori....lavorano qui sotto nell'archivio...[...]

PALISIERNA Non è strepito di muratori questo, di muratori un poco me ne intendo...

GIACOMO Già, infatti, sa, le opinioni son diverse...chi dice i muratori, chi la macchina per lucidare i pavimenti...[...].si parla anche del carbone, dicono che stanno scaricando il carbone giù in cantina...

PALISIERNA [...] ...macchè carbone, questo non è rumore di carbone.²³

²¹ D. BUZZATI, *Sola in casa*, in ID. *Teatro*, Milano, Mondadori, 1980, p. 196. Da qui in avanti tutte le citazioni avranno come riferimento questa edizione. La mia scelta è dettata da ragioni di carattere strettamente affettivo. Nel 2006 uscì, come ho già detto, una seconda raccolta contenente gli inediti *L'aumento*, *La telefonista* (solo per questi drammi citerò l'ultima edizione, come sarà specificato in nota) e due scene mancanti di *Spogliarello*. Nell'ultima edizione le opere sono disposte sulla base dell'anno in cui furono rappresentate: *Il Mantello*, ad esempio, composto nel 1952, era stato effettivamente messo in scena nel 1960.

²² ID., *Un caso clinico*, cit., p. 66.

²³ D. BUZZATI, *Un verme al ministero*, cit., p. 284.

Quello che potremmo definire come “sistema del perturbante” viene tecnicamente costruito sulla dialettica illusione - disillusione, speranza - delusione, convinzione - contraddizione,²⁴ ed è incessantemente alimentato da una sorta di “simbologia premonitrice”, costituita da elementi reali o surreali, i quali assurgono a funzione “straniante” o nella direzione del fantastico, o in quella dell’assurdo. Si consideri, ad esempio, l’insistente scampanio di *Drammatica fine di un noto musicista*, o lo strano vento che precede l’arrivo di Giovanni ne *Il Mantello*,²⁵ o il «rumore ritmico e misterioso, cigolio triste, o battiti di macchina lontana, o vibrazioni di corde tese»²⁶, che si introduce sinistro in platea nel buio scenico di *Piccola passeggiata*, o il « grido di civetta»²⁷, il «lontano abbaiare di un cane»²⁸, «il richiamo sinistro di uccello notturno»,²⁹ in momenti tipici del dramma *La colonna infame*, o ancora il «rumore sotterraneo, cupo e sinistro, come di trapanamento»,³⁰ percepito a tratti dai protagonisti di *Un verme al ministero*, o il «lontano minaccioso rimbombo come di tuono»³¹ in cui si presagisce una fine spaventosa ne *La fine del borghese*.

Lo “strano”, in Buzzati come in Poe, confina con lo “straordinario” e viene costantemente attirato nell’orbita del fantastico. L’immaginazione spazia per tutta la gamma del quotidiano e dell’ultraterreno, nelle crepe tra veglia e sogno, ragione e follia, fra visitazioni dell’aldilà e impulsi che nascono dal profondo dell’Io, tra oggetto e soggetto.

La tenebra e la penombra, le ombre e la nebbia, acquistano un rilievo simbolico in cui si potrebbe leggere forse un richiamo al dramma medievale,

²⁴ Cfr. Y. PANAFIEU, *Thanatopraxis*, «Cahiers Dino Buzzati», n. 1, 1977, p. 109.

²⁵ Molto significativa a questo proposito la battuta che descrive l’insolita stranezza dell’atmosfera percepita dai personaggi: «Marietta: Tirava un vento, non capisco neanch’io che razza di vento ...» (D. BUZZATI, *Il mantello*, cit., p. 136).

²⁶ ID., *Piccola passeggiata*, cit., p. 19.

²⁷ ID., *La colonna infame*, cit., p. 458.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ *Ivi*, p. 461.

³⁰ D. BUZZATI, *Un verme al ministero*, cit., p. 284.

³¹ ID. *La fine del borghese*, cit., p. 563.

laddove la visione implicava «vedere materialmente e vedere con lo spirito»³² e la luce assumeva primieramente una dimensione collegata alla presenza del divino e alle sue manifestazioni.³³ «Crepuscolo», «ombra», «nebbia», «buio», «luce», costituiscono nodi lessicali ricorrenti e di forte pregnanza semantica.

MALVEZZI La notte parla, caro il mio Enrico, a quelli che la stanno a sentire. La notte sa cose che poi il giorno dimentica perché preferisce dimenticare. La notte scrive nel cuore degli uomini...³⁴

Secondo la Ioli, nel concetto di “buio”, così ricorrente a livello tematico come di espediente scenico (in cui trasmigra visivamente il simbolo), vi è un evidente richiamo l’oscurità morale che avvolge talvolta i personaggi:

La ‘luce’ di Buzzati non è altro che il simbolo di quella fede mai dichiarata, eppure sempre offerta in dono al lettore. Essa appare, nel suo contrasto tra le cose grigie e fievoli di questa terra, come annuncio del cielo [...] L’oscurità sarà allora lo specchio dell’animo e della mente di molti personaggi buzzatiani, ripescati nella vita che di giorno in giorno il cronista si vedeva scorrere intorno.³⁵

La Riposio riconduce l’opposizione luce-buio a moduli frequenti in tutta l’opera (si pensi al binomio vita-morte, moralità-immoralità, noto-ignoto, illusione-delusione), sostenendo inoltre che «buio, abbassarsi lento delle luci, oscurità e ombre sono in Buzzati ‘espedienti’ scenici che puntualmente

³² Cfr A. SURGERS, *Scenografie del teatro occidentale*, a cura di G.Di Palma-E.Tamburini, Roma, Bulzoni, 2002, p. 65.

³³ Tale binomio deriva proprio dalla tradizione ebraica. Nella Genesi, infatti, (1, 2-5) in principio le tenebre ricoprono l’abisso, poi è Dio a creare la luce (che assurge pertanto a simbolo della sua presenza) e a separarla dalle tenebre, chiamando «giorno» la luce e «notte» le tenebre.

³⁴ D. BUZZATI, *La colonna Infame*, cit., p. 464.

³⁵ G. IOLI, *Dino Buzzati*, Milano, Mursia, 1988, pp. 149, 151.

segnalano il trascorrere implacabile del tempo e l'ineluttabile arrivo della Morte».³⁶

Spesso sono le ore notturne a fare da sfondo ad alcuni finali tragici. L'ultima battuta di *Un caso clinico* è quella in cui Giovanni Corte dice: «Mamma, va, va, prima che per la via ti prenda il buio ... ».³⁷ L'atto unico *Il Mantello* si apre con una luce gioconda (specchio della speranza della madre di ritrovare il figlio scomparso) che si attenua gradualmente fino alla tragica rivelazione finale.

*Al principio dell'atto il sole entra festosamente dalle finestre. Poi si attenuerà rapidamente come per nubi. Ad un certo punto una specie di ombra, quasi proiettata dall'invisibile personaggio che aspetta fuori sullo stradone, comincerà a dondolare lentamente su e giù, quasi come un gigantesco e silenzioso pendolo oscillante dinanzi al sole.*³⁸

Il finale apocalittico e terrorizzante di *Drammatica fine di un noto musicista* ripropone i modelli tipici del racconto gotico, con la casa nel bosco e i passi che si avvicinano minacciosi nell'oscurità.

ANGELA (*fredda*) Non c'è più scampo.[...] Fuori c'è il buio. Guarda, guarda il bosco com'è nero...forse lui è là, annidato tra i tronchi...forse è già qui intorno alla nostra casa, forse in giardino, forse...

Si ode un passo nelle stanze superiori [...] Il passo si avvicina minaccioso.

CLAUDIO Rosa! Rosa!

ANGELA Non è il passo della Rosa, questo.

CLAUDIO (*brancicando nel buio, terrorizzato*) Chi è? Chi è?³⁹

³⁶ D. RIPOSIO, *L'assurdo rumore della morte: in margine al teatro di Dino Buzzati*, in AA.VV., *La letteratura in scena*, a cura di G. Barberi Squarotti, Torino, Tirrenia, 1985, p. 289.

³⁷ D. BUZZATI, *Un caso clinico*, cit., p. 128.

³⁸ Id., *Il Mantello*, cit., p. 134.

³⁹ Id., *Drammatica fine di un noto musicista*, cit., p. 181.

La cartomante Iris, di *Sola in casa*, rientra nel suo appartamento quando sono già le sette e sta scendendo il buio. Anche ne *Le finestre* il buio anticipa la drammatica conclusione della vicenda («*La luce cala. Crepuscolo*»)⁴⁰. Ancora, ne *L'orologio*, ogni volta che il pendolo scatta misteriosamente indietro per far rivivere all'assassina la sua colpa, la luce diminuisce nella scena e resta illuminato solo il quadrante. Così la parte culminante di *Un verme al ministero*, in cui la natura sembra rivoltarsi contro l'uomo preannunciando l'apparizione terrorizzante:

*Un tuono lontano. Un colpo di vento che gonfia il tendaggio. [...] Tutti si alzano in piedi. La luce si attenua, solo una luminosità rossastra investe Morales [...] Un lampo l'illumina. Crolla fulminato con un terribile mugolio. Il tendaggio è gonfio di vento. Rintrona acuto un tuono. Una figura altissima e nera compare, come una silhouette fantomatica.*⁴¹

La drammaturgia buzzatiana è costellata da fantasmi, intesi etimologicamente nel senso di “apparizioni”, simulacri ingannevoli, oppure vere e proprie visioni spettrali, come l'ombra oscillante o i quadri degli antenati ne *Il mantello*; la «voce fantasma», la donna «vestita di scuro che lavora, o cuce con estrema rapidità, con movimento delle mani frenetico e regolarissimo»⁴², le ombre che appaiono in sogno al Giovanni Corte di *Un caso clinico*; il fantasma di Martina ne *La colonna infame*, che appare al suo persecutore per tormentarlo nel rimorso; l'«*orologio maledetto*»⁴³ in cui si è rifugiata l'anima dannata del marito dell'uxoricida Irma ne *L'Orologio*; la presenza di un assassino in *Sola in casa*. Alle volte i “fantasmi” assumono la dimensione di proiezioni dell'Io, come i suggeritori (che danno il titolo all'atto unico) specchio della scissione della psiche; altre volte sembianze vicine al quotidiano: Morales di *Un verme al ministero* compare nelle stanze «come un

⁴⁰

Id., *Le finestre*, cit., p. 261.

⁴¹ Id., *Un verme al ministero*, cit., p. 351.

⁴² Id., *Un caso clinico*, p. 69, 74.

⁴³ Id., *L'orologio*, cit., p. 272.

fantasma»; Schiassi de *L'uomo che andrà in America* è descritto come un personaggio di «età indefinita, uomo misterioso».

La dimensione epifanica può caricarsi infine di connotati fiabeschi o grotteschi: ecco allora entrare in scena il Professore di *Piccola passeggiata*, che potrebbe indossare una maschera e al quale «una luce spettrale [...] illumina improvvisamente il volto» rivelando la sua identità mefistofelica; o Lucherino de *La colonna infame*, «ragazzo gioioso, amaro e beffardo, specie di Arlecchino o Folletto». ⁴⁴

Visioni spettrali e apparizioni fiabesche animavano non soltanto l'immaginario ottocentesco, ma anche quello di uno degli autori teatrali prediletti da Buzzati, William Shakespeare, ⁴⁵ che non a caso sarebbe stato “riscoperto” e messo in scena con enorme successo proprio in epoca romantica

Il mondo del drammaturgo di Stratford è tutto costellato da “spettri”: ⁴⁶ dai defunti che vengono a reclamare vendetta, come il fantasma del Re Amleto (che secondo una tradizione sarebbe proprio il ruolo che Shakespeare impersonava come attore), alle malefiche e tentatrici streghe di Macbeth; dallo spirito di Cesare che appare ai congiurati prima della battaglia alle vittime che tormentano Riccardo III, dall'ombra di Banquo fino alle visioni evocate da Prospero ne *La Tempesta*. ⁴⁷

⁴⁴ Id, *La colonna infame*, p. 465.

⁴⁵ «PANAFIEU: E quali sono gli autori fantastici che preferisci? BUZZATI: Poe, Hoffmann (meno, però...), Conrad, perché in fondo è fantastico pure lui, Melville, che è decisamente fantastico....Chi ancora? Forse si potrebbe dire, per certi aspetti, lo stesso Shakespeare?... Nella letteratura italiana non c'è niente di fantastico» (Y. PANAFIEU, *Dino Buzzati: un autoritratto*, cit., p. 175).

⁴⁶ Nel periodo della Riforma protestante un acceso dibattito porta a concepire la natura dei fantasmi in modo complesso: possono essere manifestazione del maligno o provenire altresì dal Purgatorio, anime in pena in grado di esprimere richieste e portare messaggi di avvertimento o di conforto. Proprio il dubbio sull'origine conferisce a questa figura grande forza drammatica, e il secolare dibattito, teologico e culturale, sulla natura dei fantasmi si esalta in Shakespeare come materia teatrale (Cfr. S. PEROSA, *Dal Purgatorio visite per Shakespeare*, «Corriere della Sera», 10 novembre 2002).

⁴⁷ La dimensione fantastica e onirica ci riporta al *Sogno di una notte di mezza estate*, che si apre sulle divinità della mitologia celtica, Oberon e Titania, dominatori di elfi e fate; o anche

In questa ultima opera (così come in *Pericle, Cimbelino* e *Il racconto d'inverno*), fantasia, mitologia, folclore e magia hanno un rilievo mai raggiunto nelle opere della maturità. Gli elementi ricavati dai *masques* e le trovate spettacolari sottolineano la qualità simbolica del dramma: Shakespeare quasi rinuncia ad esplorare i paradossi tragici della natura umana e si esprime attraverso una sorta di simbolismo poetico. L'isola del mago Prospero è un luogo bizzarro, in cui la realtà muta incessantemente, un labirinto in cui ad ogni istante è possibile smarrirsi irrimediabilmente, un luogo di rifrazioni di luci, miraggi e utopie. Su quest'isola tutti i personaggi perdono l'orientamento e vagano incessantemente, preda della follia e del dolore. Forse il vero ducato di Prospero, alla fine, resterà per sempre quella povera isola sospesa sul filo dell'orizzonte, luogo più reale del reale, non toccato dalla complessità della vita quotidiana, dall'arroganza del potere, governato unicamente dal sogno e dall'illusione.

PROSPERO E come questa visione-edificio privo di fondamenta-così anche le superbe torri, i sontuosi palazzi, i templi solenni, lo stesso immenso globo e tutto quel che racchiude si dissolveranno e, come l'immateriale spettacolo che abbiamo veduto, non lasceranno traccia alcuna. Noi siamo formati con gli elementi di cui sono fatti i sogni, e la nostra breve vita si compie come in un sonno.⁴⁸

L'ingannevolezza delle apparenze sensibili, lo smarrimento dell'uomo, la fallacità di tutte le costruzioni mentali, l'identificazione tra la "scena del teatro" e la "scena della vita" (sviluppata nel concetto shakespeariano di "teatro del mondo" di ascendenza barocca), sono elementi che compaiono tra le pagine del teatro di Buzzati: la trasparenza onirica delle visioni-fantasma richiama il suggestivo mondo dei "miraggi" (termine collegato al campo

alle opere dell'ultimo periodo shakespeariano (*Cymbelino*, *Racconto d'inverno*, *La tempesta*...) in cui fonti folcloriche e fiabesche impreziosiscono le ultime favole amare del drammaturgo di Stratford con magie e incantesimi, luoghi e viaggi esotici, naufragi, smarrimenti e ritrovamenti.

⁴⁸ W. SHAKESPEARE, *La tempesta*, (atto IV, sc. I), trad. di Francesco Franconeri, Roma, Netwon Compton, 1993, p. 61.

semantico “meraviglia”)⁴⁹. Si pensi a *Piccola passeggiata*, tutta sospesa in una atmosfera fiabesca in cui, quasi come evocazione shakespeariana, «*in lontananza, simili a miraggi, incominciano a biancheggiare delle parvenze meravigliose, torri, cupole, palazzi, con le finestre e le logge illuminate*», per mostrare al cavaliere Folletti «tutti i fantasmi della terra»,⁵⁰ come dirà con sdegno il passante.

Il tema del “fantasma” compare in questo atto unico non solo nella figura spettrale del Professore, ma nelle parvenze fallaci che allettano l’uomo attraverso l’illusione della ricchezza, del potere, delle luci, gli ori, le musiche, i profumi e le belle donne: la scena dei «miraggi» mostra un mondo dominato da immoralità e indifferenza, ma contiene, insieme, elementi di visionaria bellezza. Come accade nei sogni, tali «*miraggi si spengono*»⁵¹ e la scena torna nuda e disadorna. Cosa è dunque l’uomo? Le ombre che vede sono dunque accattivanti promesse del futuro o pericolosi segni che annunciano rovina? Malvezzi, il dottore di famiglia venuto a casa di Corte per una visita, propone una interpretazione del reale in cui a tratti, specie nel richiamo al «tessuto trasparente, ambiguo, ingannevole di cui siamo fatti», ci sembra ancora una volta di ascoltare Shakespeare.

MALVEZZI Signora, non ne faccia un dramma...Succede, succede!... Talora, quando siamo soli, le ombre vengono e ci attorniano, fluttuano nelle stanze, si nascondono negli angoli bui, nelle soffitte, nei vecchi armadi polverosi forse...(ride) e può capitare...certo...può capitare di vederli...Vengono di sera...forse dal fondo della nostra vita...forse dal cielo, forse dall’inferno....[...] Ma questo è l’uomo, signora mia! Questo è il tessuto trasparente, ambiguo, ingannevole di cui siamo fatti,

⁴⁹ Interessante rilevare le aperture semantiche della parola “miraggio”. Letteralmente indica il «fenomeno ottico causato dalla rifrazione atmosferica e consistente nella percezione visiva di immagini distorte di oggetti lontani, che sembrano sospesi in aria o capovolti come riflessi da uno specchio», ma in senso figurativo significa una «vana e ingannevole speranza» (SABATINI-COLETTI, *Dizionario della lingua italiana*) Il verbo “mirare” può significare invece puntare l’occhio verso un bersaglio, aspirare o tendere verso qualcosa che diventa oggetto di desiderio. Deriva dal verbo latino «mirari», cioè “guardare con meraviglia”.

⁵⁰ D. BUZZATI, *Piccola passeggiata*, cit., p. 17.

⁵¹ *Ibidem*.

questi sono gli incontri inevitabili quando si viaggia, come viaggiamo noi, di paura in paura...Ma ci vuol far altro per fare una tragedia...Altre, purtroppo, sono le vere calamità dell'uomo...Questa qui è una sciocchezza!⁵²

Fantasmì e simboli convivono in una interrelazione proficua in cui ci sembra di leggere una *hésitation*, per riprendere la terminologia todoroviana, basata non tanto sulla interpretazione degli eventi, quanto sulla diversa lettura dei personaggi o delle fisionomie proposte. Apparenze fallaci creano una teatralità straniata e onirica, giocata su un doppio binario in cui lo spettatore oscilla tra figure reali ma di carattere evidentemente simbolico, e parvenze fantasmagoriche ma carnalmente prorompenti in senso scenico, tali da risultare tutt'altro che effimere. In questo gioco teatrale può essere lo stesso autore a fornire coordinate precise, ad esempio quando sui due vecchi bisnonni di Giovanni, dell'atto unico *Il Mantello*, specifica che devono risultare «simbolici più che fantomatici». Ne *L'uomo che andrà in America*, sull'ambivalenza si muove tutto il dramma, tanto che il timido pittore Remittenza, chiederà a Schiassi, personaggio misterioso e dall'identità cangiante e inafferrabile:

REMITTENZA Ma tu chi sei? Fantasma? Simbolo? .

SCHASSI Io sono il segretario o meglio facente funzioni di segretario del Grande Premio America.

REMITTENZA Sei fatto di carne?⁵³

Come rileva la Giannetto, l'universo simbolico di Buzzati, pur presentando cadenze quasi rituali per la riproposizione di certe immagini o situazioni ambientali, «è anche un universo singolarmente variegato nei significati e nelle funzioni che di volta in volta lo scrittore assegna a ciascun elemento».⁵⁴

⁵² D. BUZZATI, *Un caso clinico*, cit., p. 65.

⁵³ ID., *L'uomo che andrà in America*, cit., p. 428.

⁵⁴ N. GIANNETTO, *op.cit.*, p. 27.

Il fantastico buzzatiano nasce dall'incontro di avvenimenti connotati in modo ambiguo, con un linguaggio e un tono che, al contrario, rendono tale evento quanto più vicino alla cronaca: «il fantastico deve sboccare su una forma di realtà», sostiene l'autore, «sennò si spappola. Il fantastico che funziona artisticamente è proprio quello che è rappresentato in una forma quanto più possibile reale»:⁵⁵ l'arte dello scrittore sta dunque, anche in ambito teatrale, in quella sapiente commistione tra livello realistico e simbolico, in cui nessuno dei due prevale tanto da annullare l'altro.

Tale duplice livello si manifesta, con chiarezza d'intenti, in alcune didascalie contenute in drammi del “secondo Buzzati”, laddove l'impianto realistico è presente con maggiore evidenza; si pensi alla presentazione iniziale de *La telefonista* in cui è chiara la duplice possibilità di lettura e dunque di realizzazione scenica del testo spettacolare: «*La scena rappresenta il centralino telefonico di un grande albergo. Se la messa in scena sarà realistica le installazioni dovranno essere prese dal vero*». O ancora la didascalia de *L'uomo che andrà in America* in cui l'autore specifica che «*Verso la fine apparirà la murata di un transatlantico su cui Remittenza salirà e che quindi si allontanerà o svanirà: ciò che può anche venir risolto in forma simbolica*».⁵⁶

L'impianto fantastico-simbolico si riallaccia, infine, ad una dimensione esistenziale nell'espressione di un'ansia metafisica, di uno spiritualismo da contrapporre al materialismo, forse anche di una ricerca di natura religiosa, e si prospetta come indagine sul senso della vita, poetica visione dell'assurdo che circonda l'uomo e delle forze misteriose che muovono i suoi passi.

Le visioni e i “segni” sinistri si ricollegano, in ultima analisi, con il fantasma per antonomasia, la morte, nucleo unificatore di tutta la produzione teatrale, che si manifesta sotto diverse sembianze fantastiche e perturbanti:

⁵⁵ Y. PANAFIEU, *Dino Buzzati: un autoritratto*, cit., p.176.

⁵⁶ D. BUZZATI, *L'uomo che andrà in America*, cit., p. 419.

compare come simbolo o allegoria,⁵⁷ figura rarefatta e intangibile,⁵⁸ o come presenza fisica.⁵⁹ Il tema della morte è presente non solo nel terrore per un immaginario aggressore che spaventa la protagonista di *Sola in casa*; nel premeditato omicidio del marito ne *L'Orologio*; nel degrado fisico e morale di Velia in *Spogliarello*; nella più realistica e truce realtà della peste ne *La Colonna Infame*, ma addirittura nel tanto ambito “premio America”, che si presenta come il simbolo di quell’indistricabile connubio tra vita e morte dichiaratamente svelato in questa battuta di Remittenza: «(quieto) Lo sapevo. L’America è la gloria, ma nello stesso tempo è l’estremo destino, è il culmine, è...è... è la morte». ⁶⁰

Questa morte, nella sua insondabilità spesso ricoperta di banalità, nella sua impossibilità ad essere pienamente afferrata o detta, è anche cifra della disarmonicità e assurdità della situazione esistenziale, sospesa nel compito infinitamente problematico di conciliare la spinta dell’uomo verso la razionalità e l’irrazionalità del mondo in cui è costretto a vivere.⁶¹

Il tema della morte richiama inoltre uno dei motivi portanti del teatro simbolista, in particolare di Maeterlink, con il quale coincidono spesso anche le atmosfere sospese e oniriche, la poesia delle immagini, le ambientazioni

⁵⁷ Cfr. D. BUZZATI, *Il mantello*: «Una specie di ombra, quasi proiettata dall’invisibile personaggio che aspetta fuori sullo stradone, il quale comincerà a dondolare lentamente su e giù, quasi come un gigantesco e silenzioso pendolo oscillante dinanzi al sole». (Ivi, p. 134). Si veda anche ID., *Un caso clinico*: «Una donna vestita di scuro che lavora, o cuce con estrema rapidità, con movimento delle mani frenetico e regolarissimo». (Ivi, p. 74).

⁵⁸ Cfr. ID., *Piccola Passeggiata*: «Rumore ritmato, misterioso, cigolio triste, o battiti di macchina lontana, o vibrazioni di corde tese». Ivi, p.19. Oppure ID., *Drammatica fine di un noto musicista*: «Il silenzio, voci lontane il vento, il richiamo del cucù, cani che abbaiano». Ivi, p. 179.

⁵⁹ Si pensi ad esempio al professore di *Piccola Passeggiata* o al soldato Giovanni de *Il Mantello*.

⁶⁰ D. BUZZATI, *L'uomo che andrà in America*, cit., p. 429.

D. RIPOSIO, *op.cit.*, p. 283.

fuori dal tempo, i segni del mistero e del soprannaturale.⁶² Il legame tra la dimensione fantastica e quella simbolica è presente nella comune concezione che sotto la realtà apparente, percepibile con i sensi, si nasconda una realtà più profonda e misteriosa, a cui si può giungere solo per mezzo dell'intuizione poetica. La scrittura teatrale di Buzzati tende di fatto a presentarsi come intuizione poetica del mistero, espressa peraltro sotto forma di simboli visivi o percettivi. Entrambi gli autori si incaricano, giocando abilmente con le trame sceniche e i personaggi, da un lato di «farci passare senza scosse [...] dal piano del quotidiano a quello del mistero, dall'altro di mostrarci quanto sia contagiosa la paura e nell'amministrare fino alla fine una angoscia progressiva».⁶³ Li accomuna inoltre la tematica di una morte senza appello, che sopraggiunge in modo del tutto ingiustificato: nessuna azione la produce, nessuno ne è responsabile. Essa arriva non come logico finale di una serie di situazioni il cui svolgimento è palese allo spettatore, ma come evento capace di colpire chiunque e in qualsiasi momento.⁶⁴ Dal punto di vista strettamente

⁶² La letteratura fantastica europea, se analizziamo l'evoluzione del genere, si era scissa in due rami, dei quali il primo diede luogo «a strani poeti o singolari visionari appartenenti a scuole simboliste e decadenti i cui oscuri interessi si impernano in effetti più sulle deviazioni della mente e degli istinti umani che sul vero tema del soprannaturale, mentre l'altro registra abili narratori che generano nel lettore fremiti di eccitazione attingendo con una certa immediatezza agli abissi oscuri e profondi del mondo irreali. Del primo gruppo di "artisti del peccato" la figura più rappresentativa è quella dell'illustre poeta Baudelaire, che subì pesantemente l'influenza di Poe. [...] Il secondo filone, che può dirsi di stampo esclusivamente narrativo, prosegue il proprio cammino con Prosper Mérimée» (H.P. LOVECRAFT, *L'orrore soprannaturale in letteratura*, Roma-Napoli, Theoria, 1989, p.93).

⁶³ M. POSTIC, *Maeterlink e le symbolisme*, Paris, Nizet, 1970, p. 57. Si cita da F. DOGLIO, *Storia del teatro. Dal barocco al simbolismo*, vol. IV, Milano, Garzanti, 1990, p. 562.

⁶⁴ Il senso e le manifestazioni della Morte, tematica che, come ho già detto, unifica tutta la produzione del Nostro, è stata dettagliatamente analizzata (per l'ambito teatrale), in un saggio di grande rilievo di Yves Panafieu, dal sintomatico titolo *Thanatopraxis*, («Cahier Dino Buzzati», n.1, 1977, p. 85-134). «Par THANATOPRAXIS nous voulons faire allusion à la valeur cathartique des représentations et scénographies de la mort dans l'oeuvre buzzatien, où à l'obsession motivée par l'angoisse se mêle toujours le souci d'appriivoiser par anticipation celle par qui, tôt ou tard, finissent toujours les maux de l'homme ; à ce souci, déjà en lui-même porteur d'une valeur curative, il convient d'ajouter la volonté affirmée par

drammaturgico, ciò significa sostituire alla categoria dell'azione quella della situazione. Il genere creato da Maeterlink, definito dall'autore stesso come «drame statique», presenta una sorta di “dispersione” interna della stessa categoria di dramma, perlomeno in relazione all'etimologia del termine greco (dràma, azione): per il “dramma” vero e proprio la situazione non è che lo spunto all'azione, ma qui, dove è il tema stesso a privare l'uomo della possibilità di passare all'azione, diventa una traccia senza svolgimento, in cui il personaggio appare in balia degli eventi, avvolto da strani segnali di valore evocativo, in uno stato di assoluta passività o di ribellione senza esito, finché si avvede della morte. Così accade nell'*Intrusa*, ne *I ciechi*, di Maeterlink, così in *Piccola passeggiata* o in *Un caso clinico*.

In Buzzati l'azione ha un esordio che appare “infondato”, il cui processo è già in corso all'inizio della *pièce*, e un termine che non si dà in scena bensì fuori di essa. Sul palcoscenico viene invece rappresentata una specie di preparazione alla morte, l'abbozzo di una propedeutica al saper morire,⁶⁵ e il dramma si configura in genere come “preludio” alla morte: si mette in moto una “macchina”, cioè l'azione della morte che attraverso diversi meccanismi annuncia la propria presenza, e si analizzano le diverse, possibili reazioni degli uomini messi di fronte a questa minaccia imminente.

Quale ruolo ha allora il personaggio all'interno di un gioco già perso in partenza? Buzzati vuole solo mostrarci come diversi individui affrontino l'evento più importante di tutta la vita: le loro paure, le contraddizioni, le ultime illusioni. Insomma, la scena non è altro che «un dernier bastion de résistance, l'ultime forteresse alors que la Mort a déjà envahi tout l'espace alentour».⁶⁶

Questa morte, nella sua insondabilità spesso ricoperta di banalità, nella sua impossibilità ad essere pienamente afferrata o detta, è anche cifra della disarmonicità e assurdità della situazione esistenziale, sospesa nel compito infinitamente

Buzzati dans certains passages de son oeuvre théâtrale, de faire de la mort une espèce d'antidote à opposer aux puissances malefiques, pour que le Bien retrouve droit de cité parmi les hommes» (Id., *Thanatopraxis*, cit., p. 85).

⁶⁵ Cfr. B. LE GOUËZ, *Le personnage théâtral buzzatien ou les intrigues de la mort*, «Cahiers Dino Buzzati», n. 8, 1991, pp. 234-244.

⁶⁶ Ivi, pp. 243-244.

problematico di conciliare la spinta dell'uomo verso la razionalità e l'irrazionalità del mondo in cui è costretto a vivere⁶⁷

⁶⁷ D. RIPOSIO, *op.cit.*, p. 283.

2.3 Buzzati e il Teatro dell'Assurdo.

Se una commedia per essere considerata buona deve avere una storia abilmente costruita, queste non hanno per così dire né canovaccio né intrigo; se una commedia è giudicata in base alla sottigliezza dei personaggi e delle motivazioni psicologiche, queste sono spesso senza personaggi convenzionali e presentano al pubblico delle specie di marionette; se una commedia deve avere un tema perfettamente chiarito, abilmente esposto e infine risolto, queste non hanno spesso né un inizio né una fine; se una commedia deve “reggere lo specchio della natura”(Shakespeare, *Amleto*, atto terzo, scena seconda) ed essere il ritratto dello stile e delle abitudini del tempo, queste sembrano spesso rievocazioni di sogni e incubi; se una commedia infine fa affidamento su battute spiritose e dialoghi arguti, queste spesso consistono in balbettamenti incoerenti. Tuttavia, le commedie che qui ci interessano perseguono fini completamente diversi da quelli delle commedie convenzionali e di conseguenza usano metodi del tutto differenti.¹

Così Martin Esslin metteva in luce le peculiarità di un tipo di drammaturgia che, trovando le ideali premesse nel clima delle avanguardie, produce risultati fecondi e significativi attraverso una serie di percorsi individuali che conducono i diversi autori a elaborare soluzioni disparate, pur muovendosi all'interno di alcune fondamentali direttive comuni. La tendenza alla distruzione dei margini di senso contenuti nel linguaggio, a favore di un'arte antiletteraria in cui la forma stessa è espressione dell'assurdo esistenziale, accomuna infatti sotto un'unica denominazione artisti non legati da una patria né da una programmatica comunione d'intenti, ma dal tentativo di superare la logica “deduttiva” a favore della logica “poetica”. Allo spettatore non deve arrivare un messaggio o la risoluzione di una problematica, ma quella che

¹ M. ESSLIN, *The Theatre of the Absurd*, London, Anchor Books, 1961 (trad. it. *Il teatro dell'Assurdo*, Roma, Abete, 1975, p. 18).

Esslin definisce come “intuizione dell’essere”, riprodotta attraverso immagini poetiche.²

Nell’era della frastornante comunicazione di massa, il linguaggio (la cui funzione è stata relativizzata dalla psicologia freudiana e dalla filosofia di Wittengstein) viene utilizzato in modo distorto ed esprime una molteplicità di sensi in cui si rispecchia l’impossibilità di una comunicazione autentica (si pensi tra l’altro alla ricorrenza di questa tematica nel teatro pirandelliano): esso è dunque il primo bersaglio dell’uomo che vuole riappropriarsi dignitosamente di se stesso e affrontare «un mondo che si sta sgretolando in tanti piccoli frammenti sconnessi e che ha perso il suo scopo».³

La drammaturgia di Beckett, Ionesco, Pinter, Genet, e vari altri “seguaci”, tra cui Esslin annovera il nostro Buzzati, esprime il profondo malessere dell’uomo di fronte alla incomprendibilità della propria condizione, rivelando numerosi punti di contatto con tradizioni precedenti o coeve (la letteratura onirica e fantastica di Joyce e Kafka, l’espressionismo del primo Brecht, la ribellione dadaista, il surrealismo di Artaud o Apollinaire) e confermando una sottile rete di interconnessioni.⁴

Claudio Toscani, circoscrivendo i margini dell’appartenenza buzzatianana a tale “corrente”, ha definito il teatro di Buzzati come «teatro di fantasia più che dell’assurdo, grottesco più che satirico e cinico più che polemico»,⁵ all’interno del quale la «linea narrativa realistica non bene occultata» e la «normalizzazione delle atmosfere» autorizzano a parlare di una sorta di

² Cfr. Ivi, p. 396.

³ Ivi, p. 406.

⁴ «Si è insistito sul fatto che il teatro dell’Assurdo rappresenti correnti che sono state evidenti in forme di letteratura esoterica fin dagli Anni Venti (Joyce, il Surrealismo, Kafka) oppure nella pittura della prima decade di questo secolo (cubismo, pittura astratta). Questo è certamente vero, ma il teatro non poteva porre queste innovazioni di fronte ad un pubblico più vasto fino a quando queste correnti ebbero il tempo di essere assorbite a un livello di consapevolezza più ampio». (Ivi, p. 12).

⁵ C. TOSCANI, *Guida alla lettura di Buzzati*, Milano, Mondadori, 1987, p. 108.

«assurdità smorzata».⁶ Buzzati stesso, come già si detto, affermava di non avere con l' "assurdo" altri elementi in comune se non una generica tendenza a forzare i concetti al limite del paradosso o a scrivere storie contenenti elementi inverosimili.⁷ Divergenti i giudizi sui drammi che apparterrebbero a questo "filone": Esslin fa riferimento solo a *Un caso clinico* e *Un verme al ministero*; Bertacchini segnala anche *Il mantello* e *La colonna infame*;⁸ Cerisola invece include *Un caso clinico*, *Il mantello*, *Drammatica fine di un noto musicista*, *Sola in casa*, *Le finestre* e *L'orologio*.⁹

In generale potremmo affermare che il teatro di Buzzati, come quello dell'Assurdo, partecipa della crisi metafisica degli anni Cinquanta, conseguenza del grave smarrimento psicologico successivo alla seconda guerra mondiale, che si manifesta nelle tematiche comuni, nella mancanza di spessore psicologico dei personaggi e in una complessiva tendenza ad una espressività fatta di «smagliature logiche».¹⁰

Se gli autori dell'Assurdo propongono, il più delle volte, drammi senza intreccio e senza evoluzione di sorta, in Buzzati una bozza di storia è presente, ma non è svolta secondo modalità tradizionali e non presenta uno svolgimento: la vicenda avanza impercettibilmente rivelando con sempre maggiore evidenza gli elementi prospettati all'inizio (accentuandone semmai la carica perturbante); non avviene alcuna trasformazione interiore dei

⁶ Ivi, p. 101. L'opera cui fanno riferimento le citazioni sopra riportate è il dramma in tre atti *Un caso clinico*, ma si è ritenuto di poter estendere tali affermazioni a buona parte della drammaturgia buzzatiana.

⁷ Y. PANAFIEU, *Dino Buzzati: un autoritratto*, Milano, Mondadori, 1973, pp. 232-233.

⁸ Cfr. R. BERTACCHINI, *L'«assurdo» teatrale di Buzzati*, in AA.VV., *Novecento*, vol. X, a cura di G. Grana, Milano, Marzorati, 1979, pp. 9955-9965.

⁹ Cfr. P. L. CERISOLA, *Il teatro dell'assurdo: Dino Buzzati*, «Testo», n. 12, luglio-dicembre 1986, pp. 99-112.

¹⁰ Ivi, p. 106.

personaggi, e il finale non appare come scioglimento che risolva i nodi della vicenda. Un'altra caratteristica rispetto al filone dell'Assurdo riguarda la forma stessa della scrittura, che nella rivisitazione linguistica e nella carenza di connessioni logiche operata dagli autori dell'Assurdo¹¹ riflette una situazione esistenziale priva di addentellati prospettandone, se non una vera e propria ribellione, una sorta di presa di coscienza *in extremis*. Buzzati ha invece innervato la propria esplorazione dell'assurdo in un parlato lineare e nitido, a far risaltare, di converso, la sinistra alterità di eventi in cui l'uomo resta invischiato senza alcun margine di salvezza. Gli elementi perturbanti e ambigui distorcono il senso logico registrato dalla conversazione spingendo il contesto comunicativo in direzione dell'assurdo: «assenza di motivazioni plausibili, irrazionalità di comportamenti, deformazioni e nebulosità di significati: tutto questo genera un'atmosfera di inquietudine, un clima di angoscia sottile che finisce per coinvolgere anche tutte le cose, i fatti, i personaggi, i discorsi più comuni e di per sé normalissimi della commedia»¹² Le smagliature logiche operano allora non tanto, o non soltanto, a livello linguistico, quanto sul piano più generale del senso, mancando l'instaurazione drammaturgica dei rapporti umani al livello del linguaggio, che caratterizza invece Beckett e sodali. L'abilità di Buzzati si manifesta nella sua capacità di «divinare fulminanti apologhi dell'assurdo quotidiano, favole perverse di una realtà che improvvisamente si capovolge e procede alla rovescia o a sghimbescio liberando i mostri di una ragione assopita e sognante».¹³

Si pensi alle oscure risate del professore Claretta (così come di tutta la sua *équipe* medica) di *Un caso clinico* nel parlare della grave malattia di Corte, o all'illogico atteggiamento della figlia, tanto premurosa nell'indurre il padre a recarsi alla clinica quanto assente una volta che vi è stato infine ricoverato;

¹¹ Freud evidenzia, nel suo saggio sulle origini del comico, «il piacere del nonsense» con cui viene abbandonata la veste della logica, così come fanno i bambini quando collegano tra loro parole e suoni senza alcuna preoccupazione. Cfr. S. FREUD, *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten*, 1905 (tr. it. *Il motto di spirito e la sua relazione con l'inconscio*, Torino, Boringhieri, 1975)

¹² Cfr. P.L. CERISOLA, *op.cit.*, pp. 106-107.

¹³ M. ARIANI - G. TAFFON, *Scritture per la scena*, Roma, Carocci, 2001, p. 203.

alle campane in *Drammatica fine di un noto musicista*, che suonano in modo inusitato («suonano come per i temporali, quando la grandine minaccia, come per i morti...»),¹⁴ o ancora alle improvvise interruzioni di Iris in *Sola in casa* che, all'inizio dell'atto entra canterellando: «È anche mica male tornare a casa propria...con una serata simile!...Ritrovare tutto in ordine...il bel calduccio...le vecchie care cose che ci ass...», poi improvvisamente si arresta con aria impaurita e controlla che la porta di casa sia ben chiusa, smentendo, in un clima di *suspense*, l'atmosfera rasserenante che le sue stesse parole avevano ingenerato.

Se le esasperanti iterazioni linguistiche, le premeditate incoerenze dei personaggi di Ionesco o il dialogo incomunicante e alienato di Beckett costituiscono il carattere stilistico dominante dell'Assurdo, non si può dire che questo aspetto latiti nella produzione buzzatiana. Anche a livello strettamente linguistico, infatti, l'assurdo si estrinseca sotto forma di tic, trovate surreali, nonsensi, ripetizioni di frasi, balbettii, e il periodo può assumere la fisionomia di una filastrocca, come ad esempio in *Un caso clinico*, dove la subdola strategia dei medici per ingoiare Corte negli anfratti della clinica crea giochi lessicali di grande effetto: «CLARETTA ...infatti quanto più si scende di piano in piano tanto più energico è il sistema curativo e quanto più si scende di piano in piano e quanto più si scende di piano in piano e quanto più si scende e quanto più si scende...».¹⁵

Ne *La fine del borghese* anagrammi e frantumazioni sintagmatiche danno il senso dell'impossibilità di una comunicazione autentica tra la coppia borghese e i suoi accusatori, evidenziando l'alienazione della borghesia all'interno di un tessuto sociale che si evolve rapidamente perdendo i propri tradizionali punti di riferimento: «TERESA: Bòrvire ghèvire sèvire sèvire cònvire dànvire nàvire tòvire àvire spàvire rivire rèvire. BORGHESE Ma io non capisco. SCHIASSI Capirai! UGO Maci laci concì danci laci vieci neci daci teci».¹⁶

¹⁴ D. BUZZATI, *Drammatica fine di un noto musicista*, cit., p.162.

¹⁵ D. BUZZATI, *Un caso clinico*, cit., p.108 .

¹⁶ Id, *La fine del borghese*, cit., p. 571-72.

Se le doti di invenzione satirica o grottesca di Adamov, Ionesco, Jenet, Beckett, rivelano il tentativo di coniugare la dissoluzione del linguaggio con un'esplicita polemica sociale o un'aperta ribellione alla perversa vanità dei meccanismi del vivere comune, così l'*humor* buzzatiano viene utilizzato come vettore di cinica contestazione dei rapporti distorti tra gli uomini, o come riflesso della frantumazione del reale, con intenti e modi fortemente satirici, attuando una strisciante critica, presente dietro la scrittura fantastica, contro le utopie politiche, il potere giudiziario, le manie del mondo moderno, le aberrazioni morali degli uomini. In *Un verme al ministero*, ad esempio, nella scena in cui l'onesto funzionario Palisierna è sottoposto al giudizio di un tribunale improvvisato, il linguaggio giuridico-burocratico si deforma in un delirio di suoni barbarici:

L'ACCUSATORE Poiché si ritengono esaurite le risposte dell'imputato ai fini della provata reità, l'accusa rinuncia all'escussione dei testi a carico, se non in linea subordinata e suppletiva, conforme agli articoli 322 e seguenti buru buru buru eccetera eccetera...¹⁷

Si pensi anche alle dissertazioni pseudo-filosofiche dei critici d'arte nel dramma *L'uomo che andrà in America*, in cui la satira si attua su una parola che ha smesso di essere strumento di comunicazione per declassarsi a vuota ripetizione di altisonanti frasi senza senso, tramutandosi in sterile esercizio verbale dalle connotazioni grottesche:

GIROMETTA (*corretto, occhiali, professore, supponente*) Né, ne si può disconoscere un irrigidimento, per non dire irrefrenabile tentazione, verso ascetismi formali che...senza rifiutare, oh no, le suggestioni del determinismo dialettico, ribadiscono, per dirla in parole povere, una stretta misura dell'atto rappresentativo quale ficcante imposizione ritmica secondo uno schedario di filtratissime prefigurazioni. (*Mormorii*) Ma...ma qui appunto si precisa come la meccanica neo-mondrianiana si presti solo quale termine di trapasso da nozione a coscienza della realtà, dove questa sarà trasfusa nella sua prontezza fenomenica più esigente grazie a

¹⁷ D. BUZZATI, *Un verme al ministero*, cit., p. 339.

un puntuale astrarsi, ampliandosi in una fusione operativa più vasta e di impervia portata!¹⁸

Ma sulle peculiarità lessicali torneremo più avanti; qui preme sottolineare innanzitutto la creazione di quel particolare straniamento che, pur conservando la propria marca stilistica, incunea gli usi buzzatiani nel solco degli autori dell'Assurdo: «quando fra suono e significato non c'è più corrispondenza, la parola è per Buzzati segno di crisi, anomalia, scissione, irrazionalità. Si addensa sui personaggi la stessa oscura minaccia che è spesso collegata, nelle opere di Buzzati, a rumori confusi, rimbombi, vibrazioni e cigolii».¹⁹

La versatile scrittura del Nostro offre allo spettatore due volti complementari della realtà (così come del resto accade per la narrativa), quasi sempre compresenti e inscindibili all'interno dei drammi, ma che qui preferiamo scomporre solo per comodità d'analisi, pur consapevoli che il fascino del teatro di Buzzati risiede nella possibilità, offerta al pubblico, di dilettarsi a guardare dentro un caleidoscopio, da ruotare inesauribilmente per gustare, nel fantasioso gioco di geometrie e rifrazioni, emozioni e malie. Ogni singola parte concorre a caratterizzare un insieme vigilmente compatto e strutturato. Torniamo al senso dell'assurdo, che può apparire di natura logica o di natura fenomenica.²⁰ Il primo aspetto assume una veste esistenziale, e riguarda la contraddittorietà di una vita per la morte, in cui il tempo è contrario all'uomo e l'altro, per dirla con Camus, è sempre lo "straniero": l'uomo non appare più l'artefice della propria esistenza, e la sua vita consiste in una «serie di scelte sbagliate, di occasioni perdute, di arrivi in ritardo ad appuntamenti con "la grande occasione" e in definitiva l'assurdo attendere di un traguardo

¹⁸ ID., *L'uomo che andrà in America*, Ivi, p. 393.

¹⁹ M. BARDI, *Il miraggio del teatro*, in *Il Pianeta Buzzati*, Atti del Convegno Internazionale (Feltre-Belluno, 12-15 ottobre 1989), a cura di N. Giannetto, Milano, Mondadori, 1992, p. 530.

²⁰ Cfr. M.B. MIGNONE, *Anormalità e angoscia nella narrativa di Dino Buzzati*, Ravenna, Longo, 198, p.59 sgg.

chimerico».²¹ E su questo versante includerei opere come *La rivolta contro i poveri*, *Un caso clinico*, *Le finestre*, *Un verme al ministero*, *L'uomo che andrà in America*, *L'aumento*, *Spogliarello*, *La telefonista*.

Il secondo aspetto riguarda invece ciò che mette in discussione le stesse leggi dell'induzione abbattendo le frontiere del possibile e pertanto sconfinando nel fantastico e nel surreale. Le vicende, presentate con realistica naturalezza, sono percorse dalla negazione di ogni legge fisica e dunque dalla drammatica perdita di ogni punto di riferimento: il tempo può invertire il suo corso, il reale e l'immaginario mescolarsi incomprensibilmente, i rapporti causa effetto deformarsi irrimediabilmente e le frontiere del possibile essere abbattute in qualsiasi momento, stritolando l'uomo in una spirale che non lascia scampo.

I segni linguistici operano nella restituzione di entrambi questi margini di senso, e le incongruenze semantiche individuano un prolifico connubio tra l'assurdo esistenziale e l'assurdo fantastico: così Giovanni Corte di *Un caso clinico* viene ingoiato dagli inesplicabili meccanismi della clinica, ingannato da parole di cui non comprende pienamente il senso, circondato da situazioni illogiche che lo porteranno a percorrere, suo malgrado, l'irreversibile discesa dei piani fino a trovare la morte. Così la protagonista dell'atto unico *L'orologio*, imbrigliata negli ingranaggi di un orologio che annulla la normale *consecutio* degli eventi e la riporta incessantemente indietro nel tempo. Così Iris di *Sola in casa*, che riesce addirittura a prevedere il futuro e poi ad uccidere un minaccioso visitatore che però al pubblico è invisibile. Ne *Il mantello* sono i confini tra la vita e la morte ad essere smembrati a vantaggio dell'incontro tra i due mondi. E in *Piccola passeggiata* la morte, superando ancora i confini del reale, si incarna in un professore per ghermire la sua preda. Anche la congiura dei Morzi, in *Un verme al ministero*, si limiterà a

²¹ Ivi, p. 97. Si pensi alla novella *Il colombre* che dà il titolo all'omonima raccolta (Milano, Mondadori, 1966) tutta incentrata su una visione della vita connotata dall'assurdità: il protagonista trascorre l'intera esistenza a fuggire il mitico mostro marino che lo insegue incutendogli paura, e scopre solo all'ultimo che invece il "mostro" era dispensatore di fortuna e felicità, e aveva scelto proprio lui. Ma ormai è troppo tardi e la vita si sta per concludere.

sostituire una dittatura con un'altra, mostrando l'impossibilità dell'uomo di liberarsi da congegni di cui paradossalmente egli stesso è autore. La drammatica distorsione della comunicazione tra gli individui raggiunge toni angoscianti e irreali nella *pièce* *La telefonista*, in cui la protagonista gioca una partita d'amore all'interno di un sistema, il centralino di un grande albergo, in cui la comunicazione, incessantemente interrotta da voci estranee risulta alterata. Anche *L'aumento* esprime la patetica distorsione dei rapporti attraverso un assurdo e umoristico capovolgimento di situazioni, in cui il protagonista, recatosi dal capo dell'ufficio per un aumento riuscirà paradossalmente, a ottenerne al contrario una diminuzione, senza quasi rendersi conto di essere stato gabbato.

Insomma «il teatro dell'assurdo esprime l'ansia e la disperazione che nascono dalla consapevolezza che l'uomo è circondato da aree di oscurità impenetrabile»,²² scrive Esslin, e la sua dignità «consiste nella sua capacità di affrontare la realtà in tutto ciò che ha di assurdo, nell'accettarla liberamente, senza timori, senza illusioni e di riderne»;²³ tale ci appare la "poetica" di Buzzati, rispecchiata con evidenza nella figura del Cavaliere Folletti, il quale, lungi dal subire il fascino di chimeriche visioni, ribadisce il suo attaccamento a valori semplici e l'estraneità al mondo dell'arrivismo e della frenetica produttività: essere felici significa per Buzzati comprendere il posto dell'uomo all'interno del creato, la sua povertà, la sua impotenza.²⁴

²² Ivi, p. 418.

²³ Ivi, p. 421.

²⁴ C'è probabilmente, in questa concezione, un'eco pascaliana sulla grandezza e miseria dell'uomo: il sentimento della nullità e, nel contempo, la consapevolezza della superiorità sugli altri esseri «L'uomo sa di essere miserabile; egli è dunque miserabile perché lo è, ma è ben grande, perché lo sa» (B. PASCAL, *Pensieri*, 416, Milano, Bompiani, 1996 («I giganti di Gulliver»)). Diversi sono, a mio avviso, i punti di contatto tra lo scrittore bellunese e il filosofo francese. In modo particolare Buzzati avvertiva il fascino dell'idea, tutta cristiana, del peccato originale, da cui ha origine la duplice natura dell'uomo, e della grazia divina. Pascal sostiene infatti che: «Se l'uomo non fosse mai stato corrotto, godrebbe della sua innocenza e della verità e della felicità, con sicurezza; se fosse stato sempre corrotto, non avrebbe alcuna idea né della verità né della beatitudine.» (Ivi, 434). E ancora: «L'uomo nello stato della creazione, o in quello della grazia, è elevato al di sopra di tutta la natura [...]

Il filone dell'Assurdo presenta, come si evince chiaramente, diversi addentellati tematici col filone esistenzialista: entrambi raccontano l'aspirazione alla felicità contro il destino cinico e beffardo che condanna l'uomo all'infelicità e alla morte (si pensi al *Il malinteso* o al *Caligola* di Camus). Ma mentre le *pièces* di Sartre e Camus presentano ancora un impianto strutturale tradizionale, gli scrittori dell'Assurdo deliberatamente abbandonano il pensiero razziocinante e rifiutano l'opzione realistica, sostituendovi una successione di fatti contraddittori o insignificanti, legati per lo più dal sottile filo dello stato d'animo. La drammaturgia buzzatiana si situa a cavallo tra le due tendenze, in quanto presenta, sì, un abbozzo di storia e personaggi, ma l'evoluzione è irrisoria e l'azione si prospetta solo come crescendo della "strategia del disagio" fino al *climax*. L'uomo si muove in un universo che non sa decifrare, e la sua vita si rivela spesso inutile attesa o irrisorio tentativo di raggiungere mete agognate: così come Giovanni del *Deserto dei Tartari* attende inutilmente l'arrivo del nemico. La felicità forse esiste, ma arriva troppo tardi, lasciando l'uomo in una condizione di rapita sospensione che, alcune volte, nella voce della sera, quando la speranza si

Dalla grazia l'uomo è reso simile a Dio e partecipa della sua dignità, e senza la grazia è simile alle bestie brute» (*Ibidem*). A tale concezione si riferisce Buzzati quando afferma: «Una delle più grandi scoperte del cristianesimo è quella del peccato originale [...] Ne sono profondamente convinto. Prendi Pascal, lì è detto con una chiarezza straordinaria... "L'uomo senza grazia di Dio (questa grazia la puoi interpretare come vuoi) è portato a desiderare il male, non il bene..."» (Y. PANAFIEU, *Dino Buzzati: un autoritratto*, cit., p. 93). Il filosofo afferma inoltre che la dilacerazione interiore dell'uomo, da cui consegue la sua infelicità, nasce dalla una sorta di duplicità: l'aspirazione all'infinito in contrasto con la possibilità di godere solo di beni finiti; l'uomo passa così dall'uno all'altro in una continua incostanza generata dalla noia ed evita così di pensare alla morte («Gli uomini, non avendo potuto guarire la morte, la miseria, l'ignoranza, hanno preso partito, per rendersi felici, di non pensarvi» (B. PASCAL, *Pensieri*, 168). Similmente Buzzati dichiara: «L'uomo è una malformazione della natura. La natura, per una mutazione imprevista e imprevedibile ha dato luogo a un essere destinato, per definizione, a essere infelice» (Y. PANAFIEU, *Dino Buzzati: un autoritratto*, cit., p. 89). E ancora: «Tutti gli uomini vivono come se la morte non esistesse» (E. POZZI, *Dino Buzzati a Radio Lugano: l'ultima intervista*, «Studi Buzzatiani», VI, 2001, p. 110).

riaccende e la vita sembra ancora poter offrire i suoi magici appigli luminosi, raggiunge una dimensione profondamente lirica; altre, quando l'ignoto si avvicina ai nostri passi tormentandoli con terribili presagi e la notte appare crudele e malevola, si traduce in angoscia, paura, senso di estraneità.

Il teatro di Buzzati è stato definito come un teatro dell'“attesa”, in quanto lo stato d'animo dei personaggi e l'intimo “respiro” delle storie (su cui si impiantano scelte sceniche immerse in un contesto di “sospensione”) si nutre, in ultima istanza, di un anelito elegiaco e indefinito: lo sguardo interiore dei protagonisti sembra essere decontestualizzato rispetto alla vicenda, perché rivolto ad un *quid* che sta al di là della realtà e della fantasia; l'attesa riposa nell'ipotesi di un evento che dia un senso autentico alla vita, oppure di un evento temuto ma, per l'inconscia tensione tra paura e desiderio sempre riscontrabile in Buzzati, di cui si subisce una irrimediabile fascinazione.

I protagonisti della drammaturgia dell'Assurdo, in fondo, aspettano qualcosa che non conoscono e non sanno definire. E nel frattempo si crogiolano in parole sterili, gesti inutili e ripetitivi con cui far passare il tempo, restando immobili in questa condizione di indeterminatezza. Si pensi alla grottesca ed esasperante attesa di un fantomatico personaggio da parte dei due vagabondi del beckettiano *Aspettando Godot*, ma anche all'immobilismo del protagonista di *Finale di partita*, o al vecchio scrittore de *L'ultimo nastro di Krapp*, o ancora al mimo di *Atto senza parole*: personaggi imprigionati nel loro piccolo universo che non trovano le energie per sfuggire alla condizione cui sono condannati.

E in Buzzati questa attesa (che caratterizza tutte le *pièces*, e che dunque può essere assunta come uno dei cardini tematici della drammaturgia) si può trascorrere in vari modi manifestandosi attraverso fisionomie molteplici: personaggi dediti a febbrili attività, come la stakanovista Leontina, de *L'uomo che andrà in America*, colta sempre in una frenetica smania di viaggi, o Leonella del radiodramma *Una ragazza arrivò*, che insegue indefessamente una gloria fallace; inquieti e apprensivi, come i protagonisti di *Un verme al ministero*, spaventati da una congiura che può esplodere da un momento

all'altro,²⁵ o i personaggi de *La rivolta contro i poveri* in ansia per un ribaltamento che cambierà radicalmente il loro destino; cinici e malevoli, come le due zitelle di *Le finestre*, impazienti di scorgere qualcosa su cui spettegolare, o spietati come Viscardo de *La colonna infame*, in “caccia” di untori su cui far ricadere la responsabilità della pestilenza; personaggi pieni di fiducia o pacifica rassegnazione come il Cavaliere Folletti, che serenamente attende la propria ora, o Gustavo de *L'aumento*, che spera di riscattarsi e migliorare il proprio *status*; e ancora Laide, in travagliata attesa per riuscire ad ottenere dall'amante altro denaro, o Corte che si crogiola nella patetica illusione di tornare alla frenetica vita di sempre; Velia alla ricerca di una riabilitazione che la riporti ai vecchi “splendori”, il Borghese in trepidante attesa di una sentenza che invece lo condannerà a sparire; Remittenza e Giurassa, speranzosi di conquistare l'ambito “premio America” per i pittori. Ma il traguardo tanto agognato arriva, una volta ancora, troppo tardi, proprio in prossimità della morte e forse con questa coincide, perché nel mondo di Buzzati, solo il “grande nemico” dà un senso ad ogni attesa. Paradossalmente, è proprio la morte a dare senso alla vita.²⁶

²⁵ «IL CONGIURATO [...] C'è ben altro adesso. Siamo alle strette...L'ora X! Pronti al fiammifero! Può anche essere domani. COTTA La rivoluzione? IL CONGIURATO Può essere fra un'ora? COTTA Che ordini ci sono? IL CONGIURATO Può essere tra pochi minuti. COTTA Che segnale? IL CONGIURATO Le campane» (D. BUZZATI, *Un verme al ministero*, cit., p. 298).

²⁶ Si veda al riguardo *Poema a fumetti*, incentrato su questa visione dolce-amara di una morte che conferisce alla vita ogni singolo “colore” e senza la quale nulla avrebbe senso. L'aldilà si rivela, infatti, come un luogo estremamente amorfo e uniforme, in qualche modo un luogo noioso: «Non dicono più niente gli scricchioli in corridoio, il campanello lontano, la voce che chiama di là dei tetti, non dice più niente l'ululato de cani, nella vasta campagna al lume di luna, né la strada bianca e deserta che si perde di là delle collina all'ora del tramonto, perché dietro non esiste più l'ignoto cioè il nero, la fine, l'ultima separazione, l'addio» (D. BUZZATI, *Poema a fumetti*, Milano, Mondadori, 1969, p. 100).

2.4. Echi del Novecento: la “poetica della visione”.

Le linee portanti della drammaturgia buzzatiana intersecano moduli scenici di ascendenza novecentesca con una “disinvoltura” che a tratti tocca la disorganicità, ma che in ogni caso restituisce quella marca di “plurilinguismo” di cui si cercherà qui di scomporre ed individuare ulteriori tratti caratterizzanti. Il teatro di Buzzati risulta, nell’assimilazione di diversi spunti e nel caratterizzarsi come territorio di ricerca, profondamente inserito all’interno della compagine storico-artistica in cui essa vide materialmente la luce assimilandone gli “umori”, pur restando legata ai modelli ottocenteschi su cui l’autore si era formato.

Il Novecento è il secolo delle Avanguardie. L’arte si veste di un suo manto di indeterminatezza e insieme di ribellione approdando a forme artistiche sovversive e irridenti. Messa da parte l’idea di un “naturalismo” il cui principale caposaldo resta l’immedesimazione dell’attore nel personaggio, l’attenzione si sposta in direzione di valenze in grado di evocare la vita nei molti e non sempre tangibili elementi costitutivi. La letterarietà del testo drammaturgico viene rimessa in discussione a favore di una rivalutazione della dimensione spettacolare in cui la figura demiurgica del “regista”, creatore unico dell’evento teatrale, la fa da padrone, riducendo, in alcune teorizzazioni più radicali, l’attore ad un “fantoccio”. Tale urgenza era stata manifestata già a fine Ottocento dai simbolisti, per i quali lo spettacolo doveva concretizzarsi in una armonia di gesti, colori, movimenti o suoni orientati verso il raggiungimento di forme “pure”. Avevano poi fatto irruzione, all’inizio del secolo, le “sintesi” futuriste che, realizzando in un’unica visione momenti spazialmente e cronologicamente lontani, scardinavano in un processo senza ritorno le strutture tradizionali della scena; lo stesso tentativo era stato compiuto dal movimento dada, simultaneamente «arte e negazione dell’arte»,¹ e di cui diversi esponenti sarebbero più tardi approdati all’esperienza surrealista in cerca di un nuovo livello di “realtà”: quella del subconscio, non visibile, certo, ma non per questo inesistente o non rappresentabile. Come non

¹ G. CRICCO- F. P. DI TEODORO, *Itinerario dell’arte*, vol. II, Bologna, Zanichelli, 2000, p. 723.

citare al riguardo una figura capitale del teatro contemporaneo, Artaud, che col suo “teatro della crudeltà” rivitalizza il teatro come strumento per portare in superficie tutto il male sedimentato nell’individuo e nella società. Si pensi inoltre all’esperienza del teatro “epico” che, a partire dagli anni Trenta, inserendo nella rappresentazione elementi narrativi o descrittivi, trasformava la fruizione scenica in un momento di conoscenza dialettica; alla triade Genet, Beckett, Ionesco, i quali davano vita alla più importante novità del secondo dopoguerra, mettendo a nudo i luoghi comuni del linguaggio e delle azioni umane e mostrandone la sostanziale vacuità.

Una eterogenea spinta verso modi alternativi di espressione, una vastità direi quasi “incontrollata” di fermenti coinvolge tutte le arti, abbattendo le frontiere tra pittura, scultura, letteratura, arti sceniche, e provocando ingenti trasmissioni di idee e funzioni: ogni artista viene “catturato”, in modo diretto o no, da teorie e suggestioni nate in altri campi, in una generale comunione di intenti in cui si manifesta l’estenuante e inquieta ricerca di una generazione.

Lo sconfinamento tra campi artistici contigui, lo sperimentalismo di generi e toni, possono essere assunti come cifra definitoria dell’esperienza del Buzzati teatrante, contraddistinta da una contaminazione tra *media* complementari (parola, musica, canto, elementi sonori, figure stilizzate, effetti luminosi, scenografie di carattere simbolico, sono tutti ingredienti assunti non a mero “corredo” del testo, ma strumento primario di espressione) così come da una teatralità di chiara marca novecentesca: nella ricorrenza di alcune tematiche, nelle atmosfere “sospese”, nell’adozione di soluzioni linguistiche dal carattere sovversivo si respira chiaramente l’allontanamento dal teatro “borghese” di ascendenza ottocentesca. Tali moduli scenici sono, alle volte, adottati senza approfondimento originale o vera e propria rielaborazione, altre inseriti e amalgamati in strutture personali all’interno di un percorso di scrittura che sfugge a qualsiasi classificazione, ispirandosi a suggestioni antiche o moderne, permeate poi dalla unicità emotiva e stilistica del Nostro.

Il Novecento, prospettando l'utopia di un attore-marionetta,² rivaluta una teatralità che manifesta palesemente il proprio carattere di “rappresentazione” (almeno rispetto al secolo precedente, ch  nella Storia del Teatro, dal dramma medievale alle manifestazioni allegoriche barocche e oltre nessuno aveva formulato l'esistenza di una possibile “quarta parete” che isolasse il pubblico rendendolo *voyeur* di un evento privato!) ed esibisce nel contempo la “maschera” come nucleo tematico di una generazione in cui l'individualit  appare scissa in indecifrabili rivoli. Indispensabile pensare, al riguardo, ad un autore del calibro di Pirandello, il quale, specialmente nelle opere del cosiddetto “meta-teatro” d  luogo a figure dall'espressione bloccata in una fissit  che pone il sentimento al riparo dalla contingenza (estrinsecando, tra l'altro, il dilemma dello scrittore di fronte al teatro militante che, interpretando un'opera, in qualche modo la falsa e la ricrea): nei *Sei personaggi in cerca d'autore*, la didascalia prevede maschere che aiutino a «dare l'espressione della figura costruita per arte e fissata ciascuna immutabilmente nell'espressione del proprio sentimento fondamentale».³

Il personaggio teatrale di Buzzati (cos  come del resto avviene per la narrativa), presentato non nella sua evoluzione psicologica ma in un determinato momento e dunque in un'unica tensione e in funzione di un assunto,⁴ appare chiaramente influenzato, come si   detto, dalla letteratura

² Maeterlinck afferma che «si dovrebbe forse allontanare del tutto l'essere vivente dalla scena.[...] L'essere umano sar  forse sostituito da un'ombra, un riflesso, una proiezione di forme simboliche o da un essere funzionante come la vita anche se privo di vita» (si cita da L. ALLEGRI, *L'arte e il mestiere. L'attore teatrale dall'antichit  ad oggi*. Roma, Carocci, 2006, p. 152). Aurélien Lugn  Poe progetta messe in scena con maschere, ombre, oggetti, pupazzi, e al cabaret Voltaire di Zurigo vengono utilizzati costumi di cartone per nascondere le fattezze umane dell'attore e farlo diventare quanto pi  vicino ad un pupazzo. Su questa tendenza alla “marionettizzazione” si muoveranno dadaisti, futuristi, fino ad arrivare agli espressionisti, il cui grottesco d  luogo a personaggi mascherati o dal trucco esasperato, privi di connotazioni individuali, spesso designati soltanto dalla loro funzione.

³ L. PIRANDELLO, *Sei personaggi in cerca d'autore-Enrico IV*, Milano, Mondadori, 1948, 1988⁵, p. 37.

⁴ «Questa tendenza rafforzatasi col passare degli anni, culmina con la satira e la creazione delle maschere de *La fine del borghese*, dove il protagonista non   pi  un semplice

fantastica ottocentesca, caratterizzata dal «poco peso che gli autori vi danno alla descrizione dei personaggi»,⁵ risolvendosi l'attenzione a tutto vantaggio della storia: l'azione teatrale e l'intreccio prevalgono rispetto alla caratterizzazione dei soggetti. Il teatro, secondo l'autore, «deve raccontare storie più che psicologie».⁶

È innegabile, tuttavia, che le fisionomie offerte al pubblico appaiano piuttosto eclettiche e prorompano dalla scena con una carica ed una integrità che, seppur iconica, non per questo può essere definita come opaca presenza meramente tipizzata in direzione di un intreccio, lasciando supporre una profonda vicinanza con la teatralità contemporanea.

Il personaggio buzzatiano può essere, è vero, solo un “tipo”, ma può risolversi anche nell’ “idea” di una presenza scenica, oppure prendere corpo in modo fantasioso e irreali: si pensi al folletto Lucherino, al grottesco Borghese-Gatto, al clown-Schiassi. Tutte le fisionomie immaginate dal Nostro dovrebbero risolversi teatralmente in vivide figure stilizzate: come le “maschere” della Commedia dell’Arte, pur non individuando personaggi caratterizzati psicologicamente, si ergevano in modo intenso indicando una caratteristica predominante, così i personaggi di Buzzati, seppur discosti dalle complessità interiori, esistono e giocano la loro partita nell’espressionistica realtà dei modi in cui si palesano. Anche i suoni, gli oggetti e le scenografie si configurano come veri e propri personaggi, per l’inquietante imponenza della loro presenza, per la profonda capacità di farsi portatori di storie e significati.

Sul palcoscenico si alternano “tipi” di donne avide e ingannatrici, di crudeli e immorali capitani di ventura, di miti e “remittenti”,⁷ di spenti e inconsistenti comprimari, di instancabili e ipocriti arrivisti; accanto ad essi troviamo briosi

personaggio, ma la personificazione di una intera classe, non è più un borghese, ma il Borghese» (G. FANELLI, *Su un testo teatrale di Dino Buzzati*, in AA.VV., *La tentazione teatrale*, a cura di N. Bonifazi, Ancona, Bagaloni, 1982, pp. 129-130).

⁵ Si veda A. LAGONI DANSTRUP, *La realtà fantastica*, «Esperienze letterarie», IX, n.4, 1984, p. 36.

⁶ G. FANELLI, *op. cit.*, p. 129.

⁷ Mi riferisco ai personaggi ingenui e schivi, come il Remittente de *L'uomo che andrà in America*, il cui nome individua, con chiarezza d'intenti, le caratteristiche.

“narratori epici”, iperboliche riproduzioni dipinte, vigorose presenze fantasmagoriche, invisibili o simboliche, ma non per questo meno prorompenti, come le terrificanti maschere della Morte de *La colonna infame* o il professore di *Piccola passeggiata*, che secondo la didascalia potrebbe essere messo in scena con indosso una maschera:

*È una persona piuttosto alta, di austera e strana distinzione: pelliccia, cilindro, guanti bianchi. Deve nello stesso tempo riuscire simbolico ed umano. Soprattutto la faccia è singolare: pallidissima, né vecchia né giovane, bella di lineamenti, ma rigida e inespressiva come quella di un idolo e perciò alquanto sinistra. Non macabra però. [Conviene l'uso magari parziale di una maschera?] Occhiali d'oro non a stanghetta.*⁸

Nel dramma *La colonna infame*, in cui il moralista Buzzati addita con sdegno una giustizia traviata da inganni, ipocrisie e cinismo, lasciando che il pubblico ascolti le grida disperate degli innocenti torturati, la maschera assume connotati mefistofelici, comparando in più punti, tra cui questo finale in cui il persecutore viene punito e catturato nelle spire infernali:

DON RODRIGO. Eccolo. (*Il rumore dei passi si è arrestato in corrispondenza della porticina, da cui esce lentamente un tipo con una maschera terrificante: la faccia smangiata da vaste piaghe, un mostruoso naso a proboscide che gli pende dinanzi*) Santi, che scherzi sono? Che maschera ti sei messo? E la ragazza? Che avete fatto della ragazza? (*Il tipo con la maschera avanza lentamente*) Che vuoi? Che vuoi? Togliti quella maschera schifosa!⁹

La presenza della maschera, con valenza tematica e rappresentativa, i momenti in cui l'umorismo si fa amaro o grottesco, l'adesione al genere “fantastico”, il motivo della pazzia, rintracciabile ad esempio nel folletto Lucherino («Buffone, certo. Se no la verità come la potrei dire?»)¹⁰ ci riportano, e come potrebbe essere diversamente, a intercettare le sottili

⁸ D. BUZZATI, *Piccola passeggiata*, cit., p. 7.

⁹ ID., *La colonna infame*, cit., p. 461.

intrusioni, presenti, seppur non capitali, della produzione pirandelliana, la cui “ombra” aleggia in alcuni luoghi del teatro buzzatiano.

Si legga questo passo tratto da *L'uomo che andrà in America* (in cui Remittenza ha appena scoperto che la donna amata lo ha sempre ingannato) così vicino alle considerazioni sulla impossibilità di far combaciare i diversi aspetti della realtà: l'Io e gli altri, la ragione e il sentimento, il passato e il presente. Persino il soggetto stenta a riconoscere una coerenza nella propria personale verità e l'essere e l'apparire si confondono, rimettendo tutto in discussione, nel momento stesso in cui l'uomo crede di aver finalmente dato un volto e un nome alle cose:

REMITTENZA Povera Rosanna. Io alle tue bugie credevo, e se uno crede in una cosa, questa cosa esiste, non capisci? Rosanna buona, onesta e pulita, è esistita veramente, è esistita ti dico...Io l'ho fatta vivere! Perché ci credevo...E adesso tu capisci che è esistita, ma è un'altra, non sei tu....¹¹

L'apparenza è solo l'immagine contraffatta della nostra mente, la percezione alterata dell'inafferrabile, e le rappresentazioni del reale tradiscono l'impossibilità di carpire fino in fondo il mondo che ci circonda, le persone, le cose. Il teatro di Buzzati, nel suo variopinto gioco di colori traslucidi che percepiscono la realtà senza la pretesa di “carpirla”, arriva a coglierne le parti essenziali, a ristrutturare la fisionomia sotto forma di finzione esibita e rivelata. Lo specchio che l'autore pone all'esistenza assume la deformazione grottesca delle riprese in primissimo piano, laddove i particolari si ingigantiscono, si deformano, rivelano aspetti che nel campo lungo non facevano alcun effetto. Dei personaggi Buzzati rivela l'essenza, la caratteristica principale (l'arrivismo, il cinismo, l'ingenuità, la crudeltà...) e poi li mette in scena come burattini in balia del destino (di cui egli si fa portavoce come i bambini che per paura dei mostri decidono di giocare essi

¹⁰ Ivi, p. 502. Si pensi al dramma pirandelliano *Il berretto a sonagli* (1916) imperniato sul motivo della pazzia come risolutiva quanto paradossale liberazione dell'Io.

¹¹ D. BUZZATI, *L'uomo che andrà in America*, cit., pp. 430-431.

stessi a impersonarli), o in balia di un sadico gioco orchestrato da lui stesso e narrato dal suo alter –ego epico che prende parte all’azione. L’autore arriva addirittura a nominarsi o auto-citarsi, inserendo in un dramma passi di un altro (ne *La fine del borghese* è fedelmente riportato un passo tratto da *Una ragazza arrivò...*).¹²

L’angoscia di vivere si innalza a lirico anelito di felicità e il teatro si traduce paradossalmente in strumento di rivelazione nel suo inno all’inconoscibilità del reale. La vita è rappresentazione di cui noi siamo attori inconsapevoli, e proprio quando la vicenda sembrerebbe tendere in tutt’altra direzione, *boutade* dal retrogusto pirandelliano arrivano in sala come *boomerangs* che volteggino per tornare subito indietro: gli spunti tematici (alle volte proposti e non sviluppati), così come i richiami a certe “trame” novecentesche, scompaiono come fantasmi, lasciando lo spettatore in preda a quell’indugio sospensivo che caratterizza lo stato d’animo dei suoi lettori.

SALLUSTIO Quale più grande festa, per il capo, di un processo?

MORALES Allora è una commedia, una rappresentazione, un dramma giallo recitato da attori?

SALLUSTIO Attori, certo. Ma veri. Reciteranno la parte con assoluta perfezione artistica, senza suggeritore. (*Ride*) Non sbaglieranno una parola! E tutto per una sola recita!

FLORA (*Con aria svagata*) Come la vita, tu vuoi dire? ¹³

Come Pirandello, Buzzati intreccia i piani della realtà e della finzione all’interno delle strutture teatrali adottate, rimettendo profondamente in

¹² Mi riferisco alla cantilenante poesia satirica recitata da un unico attore nel radiodramma, divisa invece tra i personaggi nella commedia. Per comodità riporto solo l’inizio e la fine e rimando ai testi (*Una ragazza arrivò...*, cit., pp. 214-215; *La fine del borghese*, cit., pp. 533-535): «Striscia striscia lumacone/ dalle panche agli sgabelli/ dalle sedie alle poltrone/mitraglia di adulazione.[...] Ben distintamente strisciando/con la potenza del fato/con un briciol d’ambizion/ rag cav dott ing uff prof comm sen on».

¹³ D. BUZZATI, *Un verme al ministero*, cit., p. 333.

discussione le categorie drammatiche tradizionali.¹⁴ Si serve del meta-teatro o del teatro epico per porre come fulcro della rappresentazione il concetto stesso di finzione teatrale, oppure sceglie di sostituire, nel teatrino dei suoi personaggi-burattini, alla categoria di “azione” quella di “situazione”.¹⁵ Il potere universale del linguaggio come veicolo per uno scambio tra gli esseri umani viene negato in più forme e la possibilità stessa di rappresentare sul palcoscenico una storia in modo naturalistico è annullata dalla costante volontà di distruzione dell’illusione scenica, portata avanti con modi drammatici o epici. Riporto un esempio tratto da *L’uomo che andrà in America*, in cui la finzione scenica viene sottolineata con rassereneante ironia:

REMITTENZA (*entrando*) Buongiorno. Buongiorno, signore.

SCHIASSI Bla bla bla bla.

REMITTENZA È questa la mostra dei secoli?

SCHIASSI Bla bla bla bla.

REMITTENZA Cosa? Cosa ha detto?

SCHIASSI Niente. Non ce n’era bisogno. Queste, caro ragazzo, non sono che le prime battute della commedia. Introduttive. Nessuno le ascolta. La gente è ancora indietro a prender posto.¹⁶

Compressi in un duplice livello interpretativo, i personaggi sono protagonisti della vicenda rappresentata e, nel contempo, attori che mettono in scena un copione la cui presenza viene svelata al pubblico quando, per errore, ne vengono lette le battute finali. In un gioco di inquietanti commistioni tra i piani del tempo, gli attori-personaggi si ritrovano smarriti tra il desiderio di farsi artefici del proprio destino e la consapevole impossibilità di sfuggire alla demiurgica volontà dell’autore.

¹⁴ Si può consultare al riguardo il saggio di F. GIOVIALE, *Il “discorso contro il teatro” nella trilogia di Pirandello*, «Le forme e la storia», III, 1982, pp. 37-60.

¹⁵ Nei paragrafi precedenti abbiamo fatto riferimento al «drame statique», creato da Maeterlink, e alla dispersione interna della stessa categoria di dramma nel momento in cui la situazione non si configura più come spunto per l’azione.

¹⁶ D. BUZZATI, *L’uomo che andrà in America*, cit. p. 375.

SCHIASSI (*prendendo per un braccio Paola e scuotendola*) Su, tocca a te, cosa aspetti, dà!

PAOLA (*imbarazzatissima, guarda disperatamente verso la buca del suggeritore*) Io...io...Madonna, la battuta mi è andata via di mente. Ma dov'è quel disgraziato d'un suggeritore? [...]

SCHIASSI E prendiamo il copione. (*corre a prendere il copione*) Su, niente paura, basta l'imbeccata. (*Sfogliando, cerca*) Paola...Paola...Ecco qua, leggi, Paola...Il pubblico perdonerà...

PAOLA (*ansiosa, leggendo*) Peccato. Quel genere ne capiva più di tutti noi.

SCHIASSI Cosa?

PAOLA ...ne capiva più di tutti noi...

SCHIASSI Ma no, ma no, questo è l'ultimo atto.

PAOLA Madonna santa, l'ultimo atto!¹⁷

Tutti a questo punto si affannano a leggere il copione, cercando di carpire il futuro: uno propone addirittura uno sciopero affinché l'autore modifichi il corso degli eventi. Ma interviene il *raisonneur* Schiassi, enunciando con sarcastica rassegnazione la morale della storia (che coincide col punto di vista dell'autore): cambiare le cose è impossibile, anche gli spettatori che assistono in quel determinato momento alla commedia sono nelle mani di una volontà superiore, in balia del destino. Che sia silenziosamente scosso dagli elementi del perturbante, o direttamente tirato in ballo dalle affermazioni dei personaggi, il pubblico assurge al ruolo di protagonista di un teatro "molesto" che si propone di coinvolgerlo direttamente e scardinare gli assi portanti delle sue certezze.

SCHIASSI [...] Che scherzo. No: che balordaggine. No: che pazzia assurda la vita. Ci affanniamo, concepiamo speranze, facciamo progetti, ciascuno corre dietro a un suo ideale. (*Pausa*). E tutto invece è già stato fissato, minuto per minuto, sta scritto là, noi non ne possiamo modificare neanche un pelo.

GIURASSA È insopportabile questa schiavitù.

¹⁷ Ivi, p. 402.

SCHIASSI E gli altri? Credi che siano più liberi? Credi tu che sia diverso per i gentili signori e signore qui presenti in teatro? C'è il copione anche per loro. Tutto scritto fino all'ultima virgola. Quel signore laggiù accende la sigaretta? Stava scritto. Quell'altro sbadiglia? Stava scritto. Quella signora si aggiusta la veletta? Stava scritto.¹⁸

Tra fisionomie stravaganti e scenografie evocative, tra attacchi moralistici e rumori inquietanti, ricompare, in squarci che emergono con la velata indulgenza del sogno, l'apertura lirica di un mondo selvaggiamente perturbante o brutalmente dissoluto, ma che continua ancora ad accendere malinconie e speranze. L'uomo, messo crudelmente a nudo, diventa fragile ramoscello in balia del vento, e riconquista paradossalmente tutta la bellezza che lo rende degno di essere per questa vita. La maniera espressiva rarefatta e simbolica, o realistica e carica di sottile ironia, si imparenta, in ultima analisi, piuttosto alla poesia, che suggerisce le emozioni più che raccontarle, rispetto alla prosa, mostrando un filo di congiunzione tra la liricità e la deformazione satirica o grottesca.¹⁹

La scrittura si manifesta come intuizione poetica del mistero che circonda l'uomo, espressa poi sotto forma di simboli visivi e percettivi. Lo "sguardo", inteso nelle sue varie accezioni (guardare ed essere guardato), si connota come la chiave di volta della drammaturgia buzzatiana lambendo estese prerogative semantiche e ricollegandosi all'idea archetipica del teatro.

Buzzati si fa portatore di una teatralità "pittorica" in cui i significati sono veicolati da stimoli sensoriali, oltre che verbali e, come diretta conseguenza, l'impianto scenografico o figurativo in genere (mi riferisco ai movimenti

¹⁸ Ivi, p. 403.

¹⁹ Buzzati era anche un poeta, seppur si dedicò poco a questa attività, e come tutti i poeti possedeva la magica capacità di cogliere e restituire l'"energia poetica" che si sprigiona da cose apparentemente insignificanti: «Poesia [...] ci può essere in quattro o cinque parole messe insieme così, misteriosamente. Poesia ci può essere in un racconto che narra una situazione particolarmente patetica, poesia ci può essere in uno scricchiolio dovuto ad una porta. Mi spiego? Secondo me, le cose poetiche sono in genere cose magari piccole che evocano immediatamente delle cose grandi» (Y. PANAFIEU, *Dino Buzzati: un autoritratto*, cit., pp. 187-188).

scenici, ai giochi di luci, alla presenza di oggetti-simbolo, a determinati colori, alle fisionomie dei personaggi...) assume una enorme importanza, rimandando allo spettatore una "mappa" di riferimento in cui i simboli assurgono a "correlativo oggettivo" della vicenda. I percorsi di costruzione drammaturgica appaiono dominati da componenti di carattere "figurativo": l'autore immagina il palcoscenico come una sorta di quadro in azione, su cui tracciare linee e colori, promuovendo una ricerca espressiva in cui un ruolo cardine assume il tentativo di superare le "rigidità" tra generi diversi. Per lo stesso principio avrebbe scritto nel 1969 *Poema a fumetti*, descrivendo la tecnica utilizzata come «pittura narrativa».²⁰ Così nel comporre il libretto dell'opera lirica *Ferrovia sopraelevata* (1955) avrebbe lavorato sulla possibilità di oltrepassare le divisioni di genere, riunendo lirica e prosa.

Nell'opera narrativa la visione si prefigura come punto di partenza della scrittura, e tra immagine e pensiero vi è uno strettissimo legame.²¹ Allo stesso modo la lingua esprime principalmente l'ambito sensoriale della visione: la Ioli afferma, ad esempio, che la parola di Buzzati ha una sua evidenza plastica che stimola percezioni visive e sonore attraverso una lingua semplice che però si dilata verso altri campi sensoriali.²²

In un saggio sulle forme dell'architettura nei *reportages*, anche Giulio Iacoli individua «una contiguità tra il momento della visione e quello

²⁰ Y. PANAFIEU, *Dino Buzzati: un autoritratto*, Milano, Mondadori, 1973, p. 216.

²¹ A. LAGONI DANSTRUP, *Buzzati e Calvino: due scrittori e due concezioni del fantastico* in *Il Pianeta Buzzati*, Atti del Convegno Internazionale (Feltre- Belluno, 12-15 ottobre 1989), a cura di N. Giannetto, Milano, Mondadori, 1992, p. 144; L. LUSINI, «*Le finestre*»: *l'esperienza di Buzzati drammaturgo in un breve flash di teatro*, «Studi buzzatiani», VI, 2001, pp. 39-50. Oppure, per quanto riguarda l'ambito narrativo il saggio di G. IACOLI, *Critica della vertigine. Le forme dell'architettura nei "reportages" di Buzzati*, «Studi buzzatiani», X, 2005, pp. 9-38; V. CARATOZZOLO, *La finestra sul deserto*, Acireale-Roma, Bonanno, 2006.

²² Cfr. G. IOLI, *Parola di Buzzati*, in *Il Pianeta Buzzati*, Atti del Convegno Internazionale (Feltre- Belluno, 12-15 ottobre 1989), a cura di N. Giannetto, Milano, Mondadori, 1992, pp. 273-284. Si veda anche A. LAGONI DANSTRUP, *Des procédés stylistiques chez Dino Buzzati et de la prédominance des impressions visuelles dans son "magasin d'images"*, «Cahiers Dino Buzzati», n. 5, Paris, Laffont, 1982, pp. 185-196.

dell'elaborazione scritta, di un riversarsi reciproco di idee e approfondimenti immaginativi».²³

Mi sembra indicativo al riguardo sottolineare che l'autore svolse, parallelamente all'attività di scrittore e giornalista, quella di pittore, che anzi considerava come il suo mestiere, come avrebbe scritto provocatoriamente nel testo *Un equivoco*: «il fatto è questo: io mi trovo vittima di un crudele equivoco. Sono un pittore il quale, per hobby, durante un periodo alquanto prolungato, ha fatto anche lo scrittore o il giornalista. Il mondo invece crede che sia viceversa».²⁴

In ambito drammaturgico si potrebbe affermare che la parola tende a prescindere la valenza semantica di cui si sostanzia, così come rifugge la mera espressione dell' intreccio per farsi portatrice della "visione" in una sorta di giustapposizione tra significato e suggestione sensoriale.

Una lettera di Buzzati al compositore Riccardo Malipiero, in merito alla scrittura del libretto dell'opera *Battono alla porta* (1961), può risultare rivelatrice testimonianza di questa modalità compositiva: «A scopo di chiarezza, soprattutto nei riguardi del regista, ho diviso il testo in tante scene, in base non già alle situazioni drammatiche o alla musica, ma esclusivamente *in base alle successive visioni*. Trattandosi di un'opera televisiva, penso sia indispensabile avere bene in mente *le cose che si vedranno*: è il terreno su cui dovrai lavorare».²⁵

Suggestioni pittoriche sono presenti, in forme di cui tenteremo di descrivere gli snodi sostanziali, nella stragrande maggioranza dei drammi: nella scenografia composta di *Piccola passeggiata*, negli spostamenti di oggetti e personaggi de *La rivolta contro i poveri*, nelle coinvolgenti visioni di Giovanni Corte di *Un caso clinico*, nelle grandi vetrate dello chalet di

²³ G. IACOLI, *op. cit.*, p. 9.

²⁴ Il testo, più volte ripubblicato, compare per la prima volta col titolo *Un equivoco* in Dino Buzzati, *pittore-con "un equivoco" di Dino Buzzati e un testo critico di Bruno Alfieri*, Venezia, Alfieri, 1967; io lo cito da AA.VV., *Dino Buzzati, un caso a parte*, Roma, Delta editori, 1971, p. 7, dove porta il titolo di *Autocritica*.

²⁵ Lettera di Buzzati a Malipiero, in L. CHAILLY, *Buzzati in musica*, Torino, EDA, 1987, p. 133.

Drammatica fine di un noto musicista, nell'immaginario nemico di Irma di *Sola in casa*, nella concezione spaziale de *Le finestre*. E come non pensare al gioco di movimenti scenici che si svolgono tra gli uffici rappresentati in *Un verme al ministero*, al susseguirsi di “quadri” astratti nella galleria d'arte de *L'uomo che andrà in America*; alle inquietanti maschere o alle movenze stilizzate del folletto-Lucherino; o ancora alla successione straziante e ossessiva di luci e rumori ne *La telefonista*, per arrivare infine alle reminiscenze figurative circensi e ai personaggi dipinti de *La fine del borghese*.

Si prenda a mo' di esempio un breve passo tratto da *La colonna infame*, in cui la scena viene lasciata vuota per pochi minuti, affidandosi la rappresentazione alle percezioni che si succedono lente in un squarcio lirico di cui l'autore sottolinea i silenzi e i suoni vaghi, lontani, confusi, poi il far del giorno con i tipici rumori degli oggetti e i crescenti brusii, riportando così in ambito teatrale una espressività sospesa tra la pittura e la cinematografia:

*La strada resta vuota, silenzio, ancora il grido della civetta, una specie di singhiozzo dalla casa, passa un pezzente esaminando i piedi dei muri, un suono lontano di chitarra –niente musica di fondo- poi un lungo doloroso lamento accompagnato da un confuso mugolio “Gesù, Maria Santissima”, quindi passa la ronda, tre sbirri armati con lanterna come se cercassero qualcuno, rapidamente ecco venire la luce del giorno accompagnata dal brusio della vita che riprende, persiane che si aprono, scalpicci, rumori di stoviglie.*²⁶

Come non pensare, ancora, all'incisiva didascalia, di tono chiaramente narrativo, che descrive il luogo cupo e sinistro in cui si svolgono i riti degli untori. Grande attenzione è data alle fonti luminose («i ceri sghembi»), ai giochi di luci e ombre, alle linee direzionali che si intersecano nella “raffigurazione”, ai “fuochi” su cui è costruita l'immagine, ai risvolti tonali e ai contrasti coloristici (ad esempio tra il rosso del mantello del capo degli untori e la sua maschera bianchissima):

²⁶ D. BUZZATI, *La colonna infame*, p. 462.

*Piccola chiesa in completo abbandono. Un quadro di Santo, squarciato. Appoggiato a un lato dell'altare un crocifisso a testa in giù. Issato sull'altare un sinistro simulacro diabolico: la testa è un bucranio sogghignante con lunghe corna, barba rossiccia e paludamenti vescovili. Qua e là assi, mobili sgangherati, botticelle, bottiglie, recipienti vari. Luce di ceri sghembi disposti qua e là. Dinanzi all'altare una specie di cattedra dove siede il capo degli untori, con manto rosso e maschera a becco bianchissima. Sulla cattedra, una fila di vasetti col coperchio. Disposti sui banchi, come scolari, cinque untori novizi. C'è una zitella, un manovale, un nobile, un chierico, una giovane e procace donna in abito scandaloso.*²⁷

Quella che potremmo denominare come la “poetica della visione” assume la duplice connotazione di nodo tematico e modalità rappresentativa, presente all'interno della produzione drammaturgica, anche quando compare in sordina tra le trame del testo o tra i meandri delle didascalie. La categoria semantica del “guardare” ed “essere guardato” può assumere così connotazioni multiple in cui il senso della rappresentazione si rifrange in variegati rivoli: nel palese disvelamento della finzione scenica (il meta-teatro); oppure nella “esibizione reciproca” dei personaggi che si fanno ora attori ora spettatori di una rappresentazione fittizia; infine nell'assunzione del palcoscenico come luogo di “apparizioni” fantasmagoriche che vengono contemplate dai personaggi: basti pensare a *Piccola passeggiata* in cui il Cavaliere Folletti diventa improvvisamente spettatore di uno *show*, quando i «miraggi» («parvenze meravigliose, torri, cupole, palazzi, con le finestre e le logge illuminate») sorgono come magiche apparizioni dietro la balaustra. Egli, a sua volta viene osservato dai reali spettatori della *pièce*, in una racconto visivo a più dimensioni in cui Buzzati instaura una sorta di rimando percettivo che smarrisce i punti di riferimento contribuendo ad alimentare la “sensazione” fantastica.²⁸

²⁷ Ivi, p. 501.

²⁸ Mi viene in mente la riflessione di Lagoni Danstrup: «Il fantastico spesso lo si sperimenta attraverso l'occhio. La vista può giocare sull'equivoco reale-irreale, la vista può svelare o velare» (A. LAGONI DANSTRUP, *La realtà fantastica*, «Esperienze letterarie», IX, n. 4, 1984, p.

Ne *La rivolta contro i poveri* la tematica della finzione scenica non compare in senso meta-teatrale, ma attraverso la costruzione di un intreccio in cui l'atto del guardare diventa fulcro drammaturgico: due famiglie, una ricca ed una povera, si spiano attraverso le finestre (elemento dalle ingenti connotazioni simboliche),²⁹ allestendo a turno una sorta di "spettacolo" ad uso e consumo degli altri personaggi, oltre che naturalmente del «destinatario indiretto», lo spettatore.³⁰ Essi esibiscono la loro ricchezza o povertà, quasi fosse una "maschera" da indossare, un ruolo in cui in fondo non si riconoscono e a cui tentano di aderire in modo patetico e grottesco. Le due "classi" sociali recitano se stesse mentre i veri spettatori assistono a questo "teatrino" in un rimando di esibizioni di un falso-se che riproduce una realtà estremamente ambigua e

32).

²⁹ La finestra, architettura scenica e, insieme, vero e proprio "personaggio", si caratterizza come "presenza" emblematica che assurge a luogo simbolo dell'incontro tra l'interno (il rifugio) e l'esterno, nelle sue diverse implicazioni. La ritroviamo in *Piccola passeggiata, Un caso clinico, Il mantello, Drammatica fine di un noto musicista, La colonna infame, La fine del borghese*. Si veda al riguardo il saggio di Laura Lusini («Le finestre»: *l'esperienza di Buzzati drammaturgo in un breve flash di teatro*, in «Studi buzzatiani», VI, 2001, pp. 39-50), in cui la studiosa ripercorre la presenza e il valore di un oggetto dai plurimi attributi richiamando alcuni momenti significativi della narrativa e del teatro: dal *Il deserto dei Tartari* ai racconti *Qualcosa era successo, Il crollo della Baliverna*, fino ai drammi *Il Mantello, La colonna infame, Un caso clinico, La rivolta contro i poveri, Le finestre*.

³⁰ Così Ryngaert illustra il concetto di «doppia enunciazione» presente in ogni opera teatrale: «Nella comunicazione più immediata un attore parla a un attore, come nella vita di tutti i giorni un emittente conversa con un ricevente. Ma gli attori sono solamente l'espressione di un altro scambio, che si situa, questa volta, a livello della finzione, dove un personaggio conversa con un altro personaggio. Dietro a tutti i personaggi c'è il vero emittente di tutte queste *paroles*: l'autore, che si rivolge al pubblico. Il pubblico ha, quindi, lo statuto di destinatario indiretto, perché in definitiva è ad esso che si rivolgono tutti i discorsi, anche se di rado ciò è fatto in modo esplicito. Si possono avere tutte le altre combinazioni: per esempio che un personaggio riconosca esplicitamente la presenza del pubblico e destini ad esso il proprio discorso [...] Queste variazioni sono parte di differenti drammaturgie, all'epico "puro" al drammatico "puro". Esse sono anche indizio di *strategie d'informazione* dell'autore, che decide quel che il pubblico deve sapere e come deve venirne a conoscenza». (J. P. RYNGAERT, *L'analisi del testo teatrale*, Roma, Dino Audino, 2006, p. 83).

frammentaria dove l'unica certezza diventa, paradossalmente, la stessa funzione-finzione del "guardare": «MARIELLA [...] Fa dei gesti...cammina in un certo modo, sembra che reciti [...] Credono di essere sempre come nei film quella gente lì».³¹

Una ideale trilogia di drammi in più atti (*Un verme al ministero*, *La colonna infame*, *La fine del borghese*) prospetta la tematica del processo (di cui si parlerà più avanti per le connessioni storico-sociali) come emblema di questa multiforme prospettiva della visione tra attori, personaggi e pubblico. Gli spettatori reali, infatti, osservano una platea fittizia che, a sua volta, fissa l'imputato del processo; ma, all'interno di un suggestivo binario di rimandi di sguardi, l'imputato (che spesso è consapevole di partecipare ad una finzione di cui è l'attore protagonista) si fa paradossalmente "pubblico del pubblico", rimandando lo sguardo alla platea e scomponendo ulteriormente la prospettiva visiva: in *Un verme al ministero* il processo è solo un *escamotage* per allietare la festa dei "potenti", in una prospettiva dichiaratamente meta-teatrale i cui attori «reciteranno la parte con assoluta perfezione artistica, senza suggeritore».³²

Si pensi poi a *Le finestre*, opera non del tutto risolta ma che resta una *summa* della drammaturgia buzzatiana: c'è il tempo che passa, la struttura a "quadri", gli elementi del perturbante, i personaggi immaginari o dipinti, una teatralità un po' assorta e visionaria, la presenza di simboli "forti", la critica sociale, i personaggi tipizzati (le zitelle pettegole, la signora snob...). Il dramma dei "quadri parlanti" è scenicamente basato su

*un pezzo di facciata di casa, a filo del sipario, con un balcone e alcune finestre. Al balcone sono sedute Giuliana e Anita. Dietro, in piedi, Massimo, marito di Giuliana. Ad una finestra sono affacciate Piera e Paola. A un'altra finestrella è affacciata Laura. Ad altre finestre affacciate altre persone, dipinte. Tutti immobili, statuari, finché non viene il loro turno di parlare.*³³

³¹ D. BUZZATI, *La rivolta contro i poveri*, cit., p. 28.

³² D. BUZZATI, *Un verme al ministero*, p. 333.

³³ Id., *Le finestre*, p. 259.

La didascalia iniziale illustra con chiarezza l'impianto pittorico di questa architettura in cui i personaggi sono reali o dipinti: appaiono come i protagonisti di un *tableau vivant* che magicamente si anima costruendo brevissimi *sketches* (in debito forse con le sintesi futuriste). L'unica azione compiuta in scena è proprio quella di guardare, spiare cinicamente le azioni del giovane Carlo: il pubblico guarda dei personaggi che a loro volta stanno guardando, e il protagonista è percepito dallo spettatore esclusivamente attraversando loro battute. Se tutto l'impianto scenico può assurgere ad un enorme quadro delimitato dal boccascena, a sua volta ogni finestra che lo compone si configura come una piccola opera pittorica (dipinta o "animata") in cui la breve intensità dei dialoghi dona al dramma la configurazione di un sogno proponendo un "congegno" teatrale tutt'altro che ordinario.

L'ambito semantico dello "sguardo", di cui stiamo tentando di dare alcune coordinate, ci riporta a pittori e opere utilizzate come spunti per la costruzione di immagini sceniche. In *Un verme al ministero* la scenografia che fa capo al processo di Palisierna viene descritta come «una gradinata di tribunale tipo sala anatomica, col primo banco occupato dai giudici popolari e gli altri da spettatori di aspetto fantomatico "Capricci di Goya";³⁴ nella *La colonna infame* i "bravi" appaiono «immobili, in pose da Callot».³⁵ Il quadro, come oggetto reale, compare poi all'interno di alcuni drammi: ne il *Mantello* troviamo il quadro "animato" dei defunti; in *Un verme al ministero* il ritratto del re e poi del Grande Morzo; ne *La colonna infame* lo studio dell'auditore di sanità è paradossalmente connotato da un' opera di soggetto sacro («oltre che da una pendola che fa tic tac»); e il rito degli untori si svolge dentro una chiesa in abbandono in cui si vede un «quadro di Santo, squarciato». Per non parlare poi del dramma *L'uomo che andrà in America*, tutto incentrato sul mondo dei pittori (e dei critici d'arte) e basato su un impianto scenografico in cui il dipinto predomina e si eleva a simbolo del divenire: «La scena rappresenta una gallerie d'arte con appesi numerosi quadri per lo più astrattisti. Di

³⁴ D. BUZZATI, *Un verme al ministero*, cit., p. 329.

³⁵ ID., *La colonna infame*, cit., p. 487.

*quando in quando, a esprimere il passaggio degli anni, i quadri verranno sostituiti ad uno ad uno».*³⁶ Fino ad arrivare all'apoteosi del quadro, in una scena di meta-teatro de *La fine del borghese*: lo «*sketch della corruzione*», il «teatrino» in cui si svolge, in forma cantata, una prorompente ironia sulla dilagante immoralità. I personaggi diventano essi stessi raffigurazione pittorica, trovandosi inquadrati dentro una enorme cornice rettangolare che cala inattesa dall'alto e delimita i contorni del campo visivo, per poi svanire con la stessa solerzia. La rappresentazione, in ossequio alla realizzazione pittorica che fa capo a tutta la drammaturgia, si trasforma letteralmente in un grande quadro “in movimento”:

Dal cielo cala una cornice rettangolare che si colloca dinanzi alla panca del Borghese. Tutti si ritirano, su di un lato della scena, tranne il Borghese che resta inquadrato dalla cornice e Ugo, che gli si siede di fronte.

*Sketch della corruzione possibilmente cantato. [...] Tutti tornano ai posti di prima e la cornice viene sollevata.*³⁷

Un'ultima considerazione vorrei brevemente rivolgere ad un luogo simbolico che compare una sola volta ma si connota come denso di significati: la balaustra «*dalla quale si immagina che si veda in basso la città*», presente nel dramma *Piccola passeggiata*. Questo elemento, tecnicamente funzionale all'apparizione dei “miraggi”, costituisce uno dei termini per la comprensione dei sensi più reconditi della *pièce* e forse di tutta la produzione del Nostro: la balaustra delimita il confine tra la realtà e l'ineffabile, tra ciò che lo sguardo percepisce fisicamente e la lirica apertura verso i sentieri dell'immaginario, limite oltre il quale, per richiamare il poeta prediletto, «sedendo e mirando, interminati/ spazi di là da quella, e sovrumani/ silenzi e profondissima quiete/ io nel pensier mi fingo, ove per poco/ il cor non si spaura». Come la siepe leopardiana, questa estrema demarcazione della vista prelude all'infinito, o meglio, per Buzzati all' “indefinito”.

³⁶ ID., *L'uomo che andrà in America*, cit., p. 375.

³⁷ D. BUZZATI, *La fine del borghese*, cit., pp. 567, 569.

Lo sguardo travalica confini, sussume la finzione e il suo svelamento, restituisce sensi che trascendono le parole, si fa canale della coscienza, si frammenta sulla scena in guizzi rilucenti, percepisce persino l'effigie dell'invisibile.

Nel "gran teatro del mondo"³⁸ la vita appare come un gioco di specchi in cui la realtà riproduce se stessa suscitando un barocco stupore. All'interno della concezione dialettica del mondo come teatro in cui ognuno recita il proprio ruolo, e di contro del teatro come mondo autosufficiente in cui la finzione scenica assume un suo manto di verità, chi è dunque veramente l'uomo? Quale il suo ruolo? Quali i suoi margini di azione, di decisione?³⁹

Questa interrogazione compare, ad esempio, nell'atto unico *I suggeritori*, in cui la finzione teatrale diventa una volta ancora protagonista, con i due

³⁸ Ho voluto qui citare *El gran teatro del mundo*, una delle opere portanti di Caldéron de la Barca, dramma che richiama il tema della similitudine tra la vita umana o il mondo e il teatro, ereditato dalla cultura classica antica (Epitteto, Platone, Plotino) e dalla patristica cristiana (Agostino, Giovanni Crisostomo), compiutamente delineato da Giovanni di Salysbury nel secolo XII nel suo *Policratico* e poi ampiamente diffuso tra le pagine degli autori del Seicento, specialmente in Spagna, paese che si distinguerà (nel Siglo de Oro) per l'enorme fioritura del teatro. Francisco Gómez Quevedo y Villegas pubblica *Epiteto y Focilides en español*, in cui riprende l'antico tema del mondo come teatro di Dio: «La vita è una commedia, il mondo un teatro, gli uomini sono attori, Dio è l'autore. A lui tocca distribuire le parti, agli uomini bene recitarle». (La citazione è tratta da F. DOGLIO, *Storia del Teatro, Il Cinquecento e il Seicento*, vol. III, Milano, Garzanti, 1990, p. 465).

³⁹ La tematica del mondo come un teatro era stata espressa anche da Shakespeare, e in modo originale, in molti luoghi della sua produzione drammatica: dal monologo del re nel Riccardo II (atto III, scena II), a quello di Jaques in *Come vi piace* (atto II, sc. VII), fino a quello tragico di Macbeth (atto V, scena V), e a quello disincantato di Prospero nella *Tempesta* (Atto IV e V). Riporto qui un passo tratto dal monologo di Jaques, in *Come vi piace* (atto II, sc. VIII) in cui il poeta ripercorre le fasi della vita umana, ricordando l'onnipresenza della morte: «Tutto il mondo è un palcoscenico,/ E gli uomini e le donne semplici attori;/ Hanno le loro uscite e le loro entrate;/ E l'uomo nella vita fa molte parti. [...] Poi la scena finale./ Che chiude questa strana e ricca storia: La seconda fanciullezza e il puro oblio/ Senza denti, senza occhi, senza gusto, senza più nulla» (La citazione è tratta da F. DOGLIO, *Storia del Teatro, Il Cinquecento e il Seicento*, Milano, Garzanti, 1990, pp. 266-267).

suggeritori che assistono (e gareggiano nell'accaparrarsene l'attenzione) allo spettacolo offerto da Giovanni, fantoccio di una rappresentazione orchestrata da due diversi autori, uno che lo vuole remissivo e ingenuo, l'altro ribelle e orgoglioso. Nel solito rimando di sguardi tra il pubblico e i personaggi si svolge questo ironico ritratto in cui l'incapacità del protagonista di scegliere un copione, il suo continuo altalenare le risposte dell'uno e dell'altro, manifesta lo sdoppiamento della personalità e la difficoltà di gestire il rapporto con l'altro sesso, nodo tematico sempre incline alla conflittualità nella produzione così come nella biografia di Buzzati.⁴⁰

GIOVANNI (*improvvisamente smarrito si volge al suggeritore*) Tu sei... che cosa?

PRIMO SUGGERITORE Sei una vacca!

GIOVANNI (*esitando, sempre al suggeritore*) Che cosa?

PRIMO SUGGERITORE (*suggerendo*) Sei una vacca. Una lurida vacca. (*Giovanni, non osando, si guarda intorno*)

LAIDE (*senza voltarsi*) Su, su, lo vuoi dire cosa sono? (*In quel mentre, nel vano caminetto, si affaccia il Secondo suggeritore con un copione in mano*)

SECONDO SUGGERITORE (*per richiamare l'attenzione di Giovanni*) Pss. Pss. Scusi. (*Giovanni si volta guardarlo*)

LAIDE (*sempre senza voltarsi, calma e beffarda*) Non me lo vuoi dire allora cosa sono? Te lo sei improvvisamente dimenticato?

SECONDO SUGGERITORE (*strisciando fuori del camino, insinuante, suggerisce*) Sei una bambina senza testa.

PRIMO SUGGERITORE (*uscendo anche lui fuori dalla buca*) Sei una vacca! (*Giovanni li guarda alternativamente, senza saper decidere*).⁴¹

⁴⁰ L'unica figura femminile rassicurante, nella vita e nell'opera di Buzzati, resta la madre, dalla quale solo la morte lo avrebbe separato: «Quando muore lei ci si accorge che è l'unica persona al mondo che veramente partecipa del nostro dolore. Tutti gli altri, e anche la moglie che ti vuol bene, ti possono essere vicini, ma non sarà mai la stessa cosa» (Y. PANAFIEU, *Dino Buzzati: un autoritratto*, cit., p. 20).

⁴¹ D. BUZZATI, *I Suggeritori*, cit., p. 361.

2.5 Dal teatro epico al futurismo

Suggeritore per antonomasia dei significati intrinseci delle azioni o portavoce del pensiero dell'autore si configura quel *raisonneur*, di ascendenza tardo-ottocentesca, che dopo aver fatto la sua prima comparsa nelle vesti "professionali" del "brillante" riappare, con la disinvoltura delle citazioni, specialmente nel grottesco di Cavacchioli o Chiarelli. Diventa poi presenza fissa nell'opera pirandelliana, dove assume i connotati del personaggio problematico, impegnato a esaminare se stesso e la realtà che lo circonda con ossessiva sottigliezza, spingendosi quasi fino al rovello e all'esasperazione. La scrittura buzzatiana pare assumerlo come personaggio-fisso e gli dona nuove sfumature tramutandolo in scettico e distaccato "consigliere" che si mantiene all'esterno dell'azione: possedendo un tasso di conoscenza più elevato, muove i fili smascherando le imposture. Tale intervento dirotta l'azione drammaturgica in direzione di un chiaro processo di epicizzazione, come avviene per Lucherino de *La Colonna infame*, Schiassi de *L'uomo che andrà in America*, Ugo, Dario, Teresa de *La fine del borghese*. E si considerino, peraltro, le varianti di questo personaggio, come il cameriere Maurizio de *La rivolta contro i poveri* che, con fare brillante e ironico, gestisce i rapporti tra le due famiglie, palesandone intenzioni recondite e mettendo in luce la morale della storia.

Tale "epicizzazione", seppur non contenga, è evidente, la carica ideologica radicale di Brecht, a quello pur sempre si richiama, giustificando così sia gli assertori di una comunione d'intenti, sia quei critici che tendono a inquadrare Buzzati sul versante del surrealismo o del teatro dell'Assurdo.¹ Il confronto qui proposto si affida all'assunzione di alcuni dispositivi drammaturgici o alla presenza di punti di vista esterni che dirigono la storia, ché imparagonabile è l'attivismo del teatro politico di Brecht col tacito e apatico moralismo

¹ In merito alle caratteristiche che accomunano il teatro di Buzzati al teatro epico brechtiano si può utilmente consultare il saggio di Cherif Seck, *Le théâtre de Buzzati, est-il un théâtre de moraliste ?*, «Cahiers Dino Buzzati», n. 8, 1991, pp. 210-233.

buzzatiano. È altresì evidente che Brecht crede profondamente nella modificabilità del mondo attraverso il teatro, o perlomeno in una azione di denuncia a tinte forti: le sofferenze degli esseri umani, le ingiustizie e le contraddizioni della società non gli appaiono come necessari e immutabili. Si pensi, solo per fare un esempio, al dramma *La resistibile ascesa di Arturo Ui*, trasposizione dell'avvento del nazismo nel mondo dei gangster onde mettere in guardia i paesi capitalistici contro il “gangerismo politico”, il cui trionfo, come ammonisce il titolo, non è affatto irresistibile. Tra tutti gli scrittori contemporanei che hanno reagito alla letteratura del “personaggio”, da Joyce a Kafka, da Sarte a Beckett, Brecht è il solo in cui questa demistificazione della grandezza umana non approdi ad una visione pessimistica della distruzione e della paralisi.

La drammaturgia e l'impegno registico di Brecht sembrano, del resto, seguire un programma di rivisitazione e di acquisizione filtrata delle principali linee-forza delle avanguardie, in primo luogo il privilegio accordato alla maschera e alla figura “fantoccesca” o la contaminazione del dramma con la musica e la danza, seppur egli rigetti risolutamente la dimensione onirica e simbolica, prospettando una visione radicalmente antilirica della realtà.

Tuttavia possiamo additare un comune orizzonte nell'indefessa volontà di mettere a nudo le “stranezze” del reale, esercitata da Brecht nel tentativo di costruire un uomo nuovo comunista attraverso la stimolazione della facoltà critica del pubblico,² da Buzzati nel sostrato etico che fa capo allo smascheramento delle incongruenze dell'esistenza umana, attraverso la modalità fantastica o assurda. È lo stesso Esslin a fornire la chiave di lettura di questo duplice sistema di indagine:

Non esiste [...] una vera contraddizione tra un teatro che espone realtà oggettive ed uno che descrive realtà soggettive; entrambi sono ugualmente realistici- ma si

² «Investigate se/ specialmente l'usuale sia necessario./ E -vi preghiamo- quello che succede ogni giorno/ non trovatelo naturale./ Di nulla sia detto: è naturale/ in questo tempo di anarchia e di sangue/ di ordinato disordine, di meritato arbitrio,/ di umanità disumanata,/ così che nulla valga/ come casa immutabile» (B. BRECHT, *L'eccezione e la regola*, Torino, Einaudi, 1963, p. 13).

interessano di aspetti diversi della realtà nella sua immensa complessità. In base a ciò possiamo liberarci dell'apparente conflitto tra un teatro ideologico d'orientamenti politico e il Teatro dell'Assurdo, apparentemente apolitico e anti-ideologico. [...] Una commedia «a tesi» scritta da un grande poeta come Brecht è tanto vera quanto un'esplorazione di incubi privati descritti ne *Le sedie* di Ionesco. E paradossalmente, alcune opere di Brecht, in cui la verità del poeta risulta più forte della tesi, possono essere *politicalmente* meno valide delle opere di Ionesco che attaccano le assurdità della buona società e della conversazione borghese.³

Nel teatro di Buzzati è indiscutibile la presenza di una satira che, seppur non proponga una istanza di cambiamento postulando invece la presenza di un destino assurdo e imprevedibile, manifesta comunque un impegno sociale nel diffuso moralismo e nella violenta critica ai modelli di quel *boom* economico, che negli anni Cinquanta e Sessanta vedeva affiorare i suoi mostri. Il disagio dell'uomo contemporaneo costretto in un mondo incomprensibile e a lui estraneo, la presenza di personaggi deformati in direzione grottesca o privi di connotazioni individuali (spesso carenti addirittura del nome proprio e designati solo per la loro funzione), accomunano inoltre i due scrittori sull'alveo di un certo gusto espressionista.

Dal punto di vista dei meccanismi drammaturgici riscontriamo numerose categorie "epicizzanti" come la struttura a quadri autonomi,⁴ la presenza dei cori, le canzoni,⁵ gli intermezzi,⁶ i titoli delle scene,⁷ l'uso del narratore esterno, le scenografie stranianti e il ricorso alla satira o alla parodia. Si legga questo passo tratto da *La colonna infame*, in cui Lucherino, folletto di Milano, «misterioso personaggio che rappresenta la "coscienza" del popolo, canta le

³ M. ESSLIN, *The Theatre of the Absurd*, London, Anchor Books, 1961 (trad. it. *Il teatro dell'Assurdo*, Roma, Abete, 1975, p. 416).

⁴ I dramma strutturati in "quadri" sono: *Piccola passeggiata*, *Un caso clinico* e *L'uomo che andrà in America*.

⁵ Canzoni e cori sono presenti nei drammi *La colonna infame*, *La fine del borghese*.

⁶ Gli intermezzi li ritroviamo ne *La fine del borghese*.

⁷ I drammi in cui le scene hanno un titolo sono *Spogliarello* e *La fine del borghese*.

torture subite dai milanesi al tempo della peste e dei processi agli untori»,⁸ configurandosi contemporaneamente interno ed esterno alla storia, in grado di creare delle “sospensioni” del tempo della “fabula” (volendo usare una categoria narratologica) per lasciare spazio a valutazioni e chiarimenti.

Entra Lucherino. La sua comparsa non viene avvertita dai giudici che restano immobili come statue. LUCHERINO (con tono distaccato e leggermente ironico) Osservate i tre eccellentissimi giudici che dovranno decidere il caso di Guglielmo Piazza, commissario della sanità. Il capitano di giustizia Ottavio Bernardini è il primo a sinistra. *(Fa segno)* dicono che sia un uomo tutto d'un pezzo. Quello che siede in mezzo lo conoscete già. È l'avvocato fiscale Vittore Malvezzi. Non si direbbe, dalla faccia, molto soddisfatto di trovarsi qua: vero? Un funzionario bene intenzionato. Pieno però di scrupoli e paure d'ogni genere. Comunque, vedremo. Il terzo è il meno importante, almeno in apparenza: l'uditore di Sanità Giovanni Battista Viscardo. Un aspetto a modo, un volto mite. Sara poi vero? Poi c'è il notaio che stenderà il verbale. In quanto all'imputato, per la verità non gode di buona fama. Ci sono, sul suo conto, rapporti poco edificanti.⁹

La conclusione del dramma, avvolta in una atmosfera nebbiosa, si svolge alla base della “colonna” sorta sulle macerie della casa del presunto untore, dove Lucherino solennemente recita il primo periodo dell'omonima operetta manzoniana, accompagnato da tutti i personaggi che gli si affiancano e in coro ribadiscono la morale dell'opera:

Una bocca ha parlato
Anche le altre parleranno
Non si fermeranno più.
È bastata una carrucola
È bastato tirare una corda
Su e giù su e giù su e giù.
Per fare questo hanno studiato

⁸ G. IOLI, *Dino Buzzati*, Milano, Mursia, 1988, p. 160.

⁹ D. BUZZATI, *La colonna infame*, cit. p. 475.

Sui grossi libri scritti in latino
Hanno avuto lauree ed onori
Sono chiamati eccellentissimi.
Per fare questo: appendere un uomo
E torcergli le ossa
Finché avrà raccontato
Quello che loro desiderano.
Che bella cosa la giustizia
Che grande cosa l'autorità
Con la coscienza sempre a posto
e per testimonio Dio!¹⁰

La ribalta spesso si affolla, come nei prologhi o negli intermezzi brechtiani, di personaggi affaccendati a raccontare se stessi o a rivelare, in forma di canzone, le manie del mondo moderno. Così l'intermezzo, che riportiamo di seguito, tratto dall'ultima opera di Buzzati, *La fine del borghese*, fantasiosa commedia caratterizzata dall'exasperazione surrealistica dei particolari scenografici o tipologici, in cui viene istituito un bizzarro processo alla stessa classe cui l'autore appartiene:

INTERMEZZO

Si spegne la luce, immediatamente i tre coristi si portano alla ribalta e, sdraiati o seduti o meno, recitano ritmicamente, quasi da ottenere un canto o una litania.

UGO Naturalmente lui non ci crede.

DARIO Naturalmente lui crede invece che sia uno scherzo.

UGO Naturalmente lui crede che il sarto Schiassi sia un burlone un mattacchione un pazzereellone. Naturalmente crede che il sarto Schiassi abbia il solito pallino intellettuale dei sarti i quali (*sempre più rapido*) gareggiano in mecenatismo coi proprietari dei grandi ristoranti anzi li superano e comperano quadri comperano statue istituiscono premi di pittura fondano biblioteche e istituti culturali finanziano giovani pittrici assoldano orchestre e compagnie paraguaiane di danze folcloristiche e tutto questo per solo amore dell'arte.

¹⁰ Ivi, p. 523-524.

Alcune scene di quest'ultimo dramma, come quella in cui un rocambolesco processo viene istituito sullo sfondo di un circo equestre, o quella in cui una ridicola serata in società mostra, a più riprese, paradossali incongruenze, spingono Davico Bonino a considerare che l'autore si muove

con scaltrezza tra i vari strumenti espressivi, tra dialogo e coro, prosa e musica, e li piega tutti al servizio di una sua stringata affabulazione. Mentre, a contrasto, quando vuole, sa essere stringato: come nell'epilogo, nel silenzio lunare di una camera disadorna (con quel borghese tramutato in gatto, quasi il quadro di un pittore espressionista), che ha una misura di dolorosa, scarna fissità.¹¹

Buzzati propone fisionomie che rappresentino una particolare storia e insieme l'allegoria della condizione umana. Rispetto alle «strategie di informazione»¹² è presente una articolazione interna basata su un doppio binario, la cui delimitazione non deve essere intesa in modo rigido e il cui punto di arrivo è uno straniamento rispetto ad una immedesimazione dell'attore o del pubblico: la critica di costume sfrutta prevalentemente espedienti narrativi o meta-teatrali; l'impianto fantastico impiega gli stilemi dell'assurdo o del fantastico vero e proprio, nel tentativo di precipitare l'ignaro spettatore in un vorticoso *luna park* degli orrori dove il gioco è sì dichiarato ma non per questo è meno spietato, richiamando così per alcuni versi gli intenti del teatro di Artaud.¹³

¹¹ G. DAVICO BONINO, *Introduzione*, in D. BUZZATI, *Teatro*, cit., p. XXVI.

¹² J. P. RYNGAERT, *op.cit.*, p. 83.

¹³ «Ecco l'angoscia umana in cui lo spettatore dovrà trovarsi uscendo dal nostro teatro. Egli sarà scosso e sconvolto dal dinamismo interno dello spettacolo che si svolgerà sotto i suoi occhi. E tale dinamismo sarà in diretta relazione con le angosce e le preoccupazioni di tutta la sua vita. Tale è la fatalità che noi evochiamo, e lo spettacolo sarà questa stessa fatalità. L'illusione che cerchiamo di suscitare non si fonderà sulla maggiore o minore verosimiglianza dell'azione, ma sulla forza comunicativa e la realtà di questa azione. Ogni spettacolo diventerà in questo modo una sorta di avvenimento. Bisogna che lo spettatore abbia la sensazione che davanti a lui si rappresenta una scena della sua stessa esistenza, una scena veramente capitale. Chiediamo insomma al nostro pubblico un'adesione intima e profonda. La discrezione non fa per noi. Ad ogni allestimento di spettacolo è per noi in gioco

La volontà “sadica” dell’autore si esercita anche attraverso la crudele oppressione dei personaggi: si pensi al Giovanni di *Un caso* irretito dai medici della clinica; oppure ad alcuni personaggi de *La colonna infame*, connotati da cinico gusto del martirio, là dove l’autore esibisce in tutta la sua deforme irragionevolezza la mostruosità collettiva, la «cecità e la violenza dei tempi, il delirio della superstizione e del terrore»;¹⁴ si pensi ancora al sottile “piacere” di mettere in scena in un incontenibile crescendo la “tortura” psicologica di donne sole, vittime di aggressori inesistenti o di perversi giochi del destino.¹⁵ Del resto l’impianto prevalentemente simbolico non smentisce né contraddice le strategie sceniche che portano alla luce, in un forma poetica, il male sedimentato nell’individuo e nel mondo in cui vive. Lo stesso Artaud affermava che nel suo teatro della “crudeltà”

tutti i conflitti che covano in noi ce li restituisce con le loro forze e dà a queste forze nomi che salutiamo come simboli; [...] perché non può esistere teatro se non a partire dal momento in cui comincia veramente l’impossibile e in cui la poesia che si attua sulla scena alimenta e surriscalda simboli realizzati.¹⁶

una partita grave. Se non saremo decisi a portare fino alle ultime conseguenze i nostri principi, penseremo che non varrà la pena di giocare la partita. Lo spettatore che viene da noi saprà di venire a sottoporsi ad una vera e propria operazione, dove non solo è in gioco il suo spirito, ma i suoi sensi e la sua carne. Se non fossimo persuasi di colpirlo il più gravemente possibile, ci riterremmo impari al nostro compito più assoluto» (A. Artaud, *Le Théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 1938, trad.it. *Il teatro e il suo doppio*, Torino, Einaudi, 1972, pp. 200-201)

¹⁴ R. BERTACCHINI, *L’«assurdo» teatrale di Buzzati*, in AA.VV., *Novecento*, vol. X, a cura di G. Grana, Milano, Marzorati, 1979, p. 9960.

¹⁵ Donatella Riposio ha riscontrato nel teatro un acuirsi della vena misogina che qualifica tutta la scrittura, ma i cui spunti estremi erano stati espunti dalla narrativa per essere invece reintrodotti in tutta la loro portata in ambito drammaturgico. La figura femminile, se si eccettuano quelle “positive” di “madri”, è sempre contrassegnata da spudorata laidezza, ipocrisia, mendicizia, caratteri che Buzzati decide qui di punire con finali che rivelano e umiliano le protagoniste (cfr. D. RIPOSIO, *L’assurdo rumore della morte: in margine al teatro di Dino Buzzati*, in AA.VV., *La letteratura in scena*, a cura di G. Barberi Squarotti, Torino, Tirrenia, 1985, pp. 281-293).

¹⁶ A. ARTAUD, *Il teatro e il suo doppio*, op.cit., p. 146.

Gran parte degli stimoli da cui prese avvio la riforma scenica novecentesca di cui stiamo ripercorrendo qui alcuni snodi sostanziali, aveva preso le mosse dalle provocazioni dei futuristi, originali epigoni di un rinnovamento che, messe da parte le forme più provocatorie ed estreme, si sarebbe inesorabilmente insinuato nelle teorizzazioni successive. Il primo tentativo di ribaltare il concetto tradizionale di spettacolo, minando i principî delle convenzioni teatrali e sovvertendo il ruolo passivo del pubblico, è senza ombra di dubbio, almeno con tale intensità di intenti, ascrivibile a questo movimento, con cui concluderò questa mia trattazione. La simultaneità (compresenza di recitazione, danza, musica, poesia, arti visive), la sinteticità (ricorso ad una “velocità” che rivivifichi lo spettacolo scatenando raffiche di emozioni), il depauperamento del “personaggio” teatrale (privo della coerenza psicologica e unità propria del personaggio del dramma borghese), la disgregazione della linguaggio (utilizzato come mero suono privo di contenuto), sono solo alcuni degli elementi che il teatro avrebbe ereditato da Marinetti o Majakovskij, per non parlare poi della sperimentazione compiuta in ambito scenografico e scenotecnico da artisti del calibro di Balla o Trampolini. Buzzati non è estraneo a suggestioni che prendono le mosse dal futurismo e si irradiano poi in altri movimenti o autori, in modo talmente capillare ed eterogeneo che gli archetipi non sono sempre chiaramente distinguibili. Diversi “snodi” peculiari, determinate citazioni dal «meraviglioso macabro»¹⁷ dell’ultimo futurismo (in cui si riscontrano specifici legami con certo immaginario notturno),¹⁸ così come gli aspetti più controversi e provocatori della lingua di Buzzati, sono ascrivibili proprio a spunti “futuristi”(alla cui fucina lo stesso Pirandello aveva attinto),¹⁹ specie in riferimento a quel radioso gioco di smembramento della

¹⁷ P. PUPPA, *Il teatro di Buzzati: modelli vecchi e stimoli nuovi*, in *Il Pianeta Buzzati*, Atti del Convegno Internazionale (Feltre-Belluno, 12-15 ottobre 1989), a cura di N. Giannetto, Milano, Mondadori, 1992, p. 310.

¹⁸ Si può consultare al riguardo il volume di U. ARTIOLI, *La scena e la dynamis*, Bologna, Patron, 1975.

¹⁹ L’attenzione di Pirandello verso il teatro futurista è attestata (a parte la collaborazione con esponenti del gruppo marinettiano, come lo scenografo e architetto Virgilio Marchi al tempo

logica comune in versione distorta, attuato principalmente nei drammi del “secondo Buzzati”.

Un esempio per tutti, il radiodramma *Una ragazza arrivò....*, che si offre forse come il punto più alto dello sperimentalismo buzzatiano, specialmente in ambito linguistico, dirottando l'espressione verso «una babele linguistica terremotata, verso una sorta di *summa* antologica delle avanguardie storiche, dal futurdadaismo al surrealismo».²⁰ L'ironia si esprime nella immaginifica rivisitazione dell'idioma moderno, nella reinvenzione di termini, nella presenza di filastrocche, rime, giochi lessicali, cantilene, ritornelli, trovate surreali (spesso paragonabili ai tanti *non sense* da teatro dell'Assurdo), il cui “mimetismo” traduce, lo vedremo più avanti, nel linguaggio la frantumazione della realtà. Si pensi alle magistrali battute del presidente durante i colloqui per la selezione del personale:

PRESIDENTE (*dettando*) Egregio signore eccetera eccetera bebebè cicici bububù lalalà detetè cicici...Distintamente vi salutiamo eccetera eccetera. Finito. Batta a macchina » ; « PRESIDENTE (*sbuffa, impaziente*) Si sieda. Prenda la carta, scriva [...] (*dettando*) Egregio signore eccetera eccetera cococò pipipì tatatà bebebè cicici bububù...ben distintamente vi salutiamo eccetera eccetera. Finito. Batta a macchina » ; « PRESIDENTE (*come prima*) Egregio signore eccetera eccetera bububù cicici popopò rirerà fufufù bebebè mumumù... Finito. Batta a macchina. (*Silenzio*) Beh, non si muove ? ²¹

del Teatro d'Arte) dalla singolare *pièce* *La salamandra*, un balletto pantomima (ora in *All'ombra dell'ulivo saraceno: un trittico pirandelliano poco conosciuto*, Agrigento, Sarcuto, 1993), composto nel 1928 e poi musicato da Massimo Bontempelli. L'agrigentino deve al rivoluzionario movimento diversi elementi drammaturgici “strutturali” (alcuni dei quali presenti in qualche misura anche nella proposta scenica del Nostro) tra cui l'autocitazione, il simultaneismo, la drammatizzazione dei materiali scenici e degli oggetti, il tema dello sdoppiamento del personaggio, l'attivazione del pubblico attraverso battibecchi e litigi tra attori, critici e spettatori (cfr. M. VERDONE, *Pirandello e il teatro sintetico futurista*, Firenze, Gabinetto scientifico Letterario G.P. Viesseux, 1983, pp. 65-72).

²⁰ P. PUPPA, *Buzzati: la lingua in scena*, cit., p. 62.

²¹ D. BUZZATI *Una ragazza arrivò....*, cit., pp. 234-235.

Le trame inventive del lessico buzzatiano richiamano in molti aspetti il poeta-attore Palazzeschi (anch'egli militante in area futurista), maestro della desacralizzazione grottesca attuata tramite una programmatica rinuncia alle strutture tradizionali in direzione di una dimensione fantastica e ludica. In *Lasciatemi divertire* si ritrova, un gusto surreale attuato nel deliberato non senso, nel ricorso alla filastrocca, all'onomatopea, a suoni a-semantici:

Tri tri tri,
fru fru fru,
uhi uhi uhi,
ihu ihu ihu.
Il poeta si diverte,
pazzamente,
smisuratamente!
Non lo state a insolentire,
lasciatelo divertire
poveretto,
queste piccole corbellerie
sono il suo diletto.
Cucù rurù,
rurù cucù,
cuccuccurucù!. ²²

²² A. PALAZZESCHI, *L'Incendiario*, Edizioni Futuriste di «Poesia», Milano, 1910.

Cap. 3 Oltre il fantastico: polemica civile, satira di costume

3.1 Lo sguardo sulla realtà

«Il fantastico buzzatiano è una contestazione implicita della società esistente».¹

Considerato autore del disimpegno, in sospetto di snobistico «egoismo intellettuale»,² l'autore fantastico Buzzati, quello che nel '45, subito dopo la fine del conflitto mondiale, mentre esplodeva il neorealismo, pubblicava *La famosa invasione degli orsi in Sicilia* (niente meno che una favola per bambini di cui avrebbe curato anche le illustrazioni!), avrebbe collaborato in veste di drammaturgo, e per lo più sotto invito dello stesso regista, con una figura del calibro Giorgio Strehler. Quest'ultimo, è bene sottolineare l'indirizzo "ideologico" che la sua attività rivestiva in quegli anni, aveva fondato insieme a Paolo Grassi il Piccolo Teatro di Milano, inteso come servizio pubblico destinato a svolgere una importante funzione nella coscienza politica, sociale e culturale della nazione in un'ottica educativa pedagogica che avrebbe riformato il teatro in tutte le sue articolazioni facendo sentire il suo peso fino ai nostri giorni. Il regista dei capolavori di Goldoni e Čechov, di Shakespeare e Brecht, attivamente inserito nel panorama socio-politico di quegli anni, promotore di uno stile del "fare teatro" definito come "realismo poetico" per l'aspirazione a un rapporto sempre vivo e dialettico con la realtà coniugato con i toni delicati di una "poesia" della scena, si interessa alle opere teatrali del Nostro in due frangenti diversi: la prima volta quando firma la regia dell'atto unico *La rivolta contro i poveri*, nel 1946, che di implicazioni di "attualità" ne contiene, e non poche; la seconda quando consiglia allo scrittore di rielaborare teatralmente la novella *Sette piani*, e mette in scena *Un caso clinico* (che nasce da quella novella) evidenziando, nella realizzazione scenica, la

¹ A. LAGONI DANSTRUP, *Buzzati e Calvino: due scrittori e due concezioni del fantastico* in *Il Pianeta Buzzati*, Atti del Convegno Internazionale (Feltre-Belluno, 12-15 ottobre 1989), a cura di N. Giannetto, Milano, Mondadori, 1992, p. 89.

² M.B. MIGNONE, *Anormalità e angoscia nella narrativa di Dino Buzzati*, Ravenna, Longo, 1981, p. 11.

spersonalizzazione dell'individuo conseguente ai processi di massificazione che proprio in quegli anni premevano l'acceleratore per insediarsi in modo sempre più pregnante nella vita di tutti i giorni.

Vicenda singolare, se Buzzati è davvero un autore "disimpegnato", come parte della critica ha a lungo sostenuto, che proprio Strehler promuova il progetto di *Un caso clinico*, uno dei testi teatrali più intriganti del secondo dopoguerra, visione "kafkiana" di una realtà sentita come «labirinto d'indifferenza e imperscrutabilità, impalpabile ragnatela di insignificanze letali proprio perché inesplicabili».³ Ancora più incredibile che in questo testo surreale il regista fosse riuscito a leggere, più che la storia di una malattia, dunque l'aspetto "esistenziale" della trama, «la storia della sconfitta di un uomo perché inesorabilmente travolto dall'ingranaggio di una società che mira soltanto a disumanizzare l'uomo, a fargli perdere i suoi connotati».⁴

Ora, è pur vero che la libertà creativa di un demiurgo come Strehler e l'efficacia di una regia critica permettono spesso riletture del tutto originali di opere che vengono così "riscoperte" o perché no, riscritte. Ma è davvero possibile che un regista "impegnato" abbia assunto un ruolo primario nel promuovere la drammaturgia di un autore avulso dal reale, riuscendo tra l'altro a leggerci in modo così penetrante le "trame" del mondo moderno? Soprattutto è lecito porsi un'altra domanda: poteva, il vivo acume che caratterizzava la scrittura giornalistica di Buzzati, non interrogarsi sui grandi avvenimenti storico sociali di un secolo così complesso e mostrarne per lo meno un pallido riflesso nell'opera narrativa o teatrale? Osserva Gaston Bachelard:

Le esigenze della nostra *funzione del reale* ci costringono ad adeguarci alla realtà, a formarci come realtà, a fabbricare opere che sono delle realtà. Ma la *rêverie*, nella sua stessa essenza, non ci libera forse dalla funzione del reale? Quando la si considera nella sua semplicità, ci si rende subito conto che essa è la testimonianza di

³ M. ARIANI - G. TAFFON, *Scritture per la scena*, Roma, Carocci, 2001, p. 202.

⁴ G. STREHLER, *Ricordo di Buzzati*, in D. Buzzati, *Teatro*, Milano, Mondadori, 1980, p. 589.

una *funzione dell'irreale*, funzione normale, funzione utile, che custodisce lo psichismo umano al di fuori di tutte le brutalità di un non-io ostile, di un non-io estraneo. Esistono ore nella vita di un poeta in cui la *rêverie* assimila lo stesso reale. Ciò che percepisce viene assimilato. Il mondo reale è assorbito dal mondo immaginario.⁵

Lo stesso Montanelli, amico e collega, evidenziava come anche nei pezzi giornalistici di inviato speciale durante la guerra venisse fuori il poeta e la sua *rêverie*:

Quando si metteva alla macchina da scrivere per tradurlo in articolo, l'avvenimento, che egli credeva di aver inchiodato alla realtà con dati e particolari raccolti con tanta pena e spesso a rischio della vita, rompeva gli ormeggi e gli sfuggiva di mano [...] Buzzati non vedeva; immaginava. O per meglio dire, immaginava quello che vedeva.⁶

Le tracce palesi di questo interesse per il mondo che lo circondava e per i cambiamenti che lo coinvolgevano sono evidenti in numerosi articoli di costume, così come in moltissime novelle che traggono spunto direttamente da episodi di cronaca. Non è questo l'ambito per addentrarsi in analisi che sono state già condotte e in modo molto esauriente.⁷ Mi limiterò qui a ricordare il *corpus* di articoli, racchiuso principalmente nel decennio 1958-1968, apparsi sul «Corriere della Sera», in merito ad argomenti di costume e attualità.

⁵ G. BACHELARD, *La poetica della rêverie*, Bari, Dedalo Libri, 1972, p. 20.

⁶ I. MONTANELLI, *Lo stile di una vita*, «Corriere della Sera», 29 gennaio 1972.

⁷ Sugli articoli di Buzzati in merito a problematiche di costume si possono consultare: S. BASILI, *Buzzati e i nuovi fenomeni di costume*, «Studi buzzatiani», V, 2000, pp. 69-93; T. BERTOLDIN, *Tecnica, modernità e natura nell'immaginario di Dino Buzzati*, «Studi buzzatiani», V, 2000, pp. 47-68. Per quanto riguarda invece la presenza di problematiche sociali nella narrativa di Buzzati diverse chiavi di lettura le fornisce Y. PANAFIEU all'interno dei saggi: *Perception e représentation des phénomènes sociaux dans le récit de Dino Buzzati*, «Cahiers Dino Buzzati», n. 4, 1981, pp. 121-124; *Comment le regard sur la société contemporaine s'intègre-t-il dans les démarches créatrices de Buzzati ?* «Cahiers Dino Buzzati», n. 5, Paris, 1982, pp. 237-245.

L'aspirazione ad un mondo sereno, basato su valori, se vogliamo, anche *demodé* ma che costituivano le fondamenta etiche di Buzzati, si contrappone ad una realtà in cui quei valori sono stati sostituiti da caotiche aspirazioni ad un benessere irrisorio, fondato su rivoluzioni che, lungi dal rendere l'uomo più forte, hanno messo in luce la sua profonda fragilità.⁸ La società contemporanea appare, al giornalista che osserva con ironico distacco, come un mondo caotico in cui «i fenomeni di costume, seppure in forma benigna, sembrano un po' come le strane malattie che colpiscono i protagonisti dei racconti»,⁹ e l'uomo si trova in balia di mode e abitudini di cui non riesce a cogliere l'assurdità: la "psicosi" degli esami di maturità, il rito della velocità automobilistica, l'imperativo categorico delle vacanze estive, l'eccitazione delle folle sportive, il divismo, l'abbigliamento trasandato dei giovani, la graduale caduta del linguaggio, la estrema disinvoltura sessuale, il business dei regali di Natale, il problema del traffico stradale, l'ingerenza dei *mass media*, sono solo alcuni dei temi trattati negli articoli di "costume e società" di quegli anni. Sull'ultima questione, il ruolo dei *mass media* (peraltro di grande

⁸ Il boom economico fu, accanto alla morte del padre e all'esperienza della guerra, uno dei "momenti" che più influenzarono la vita e la scrittura di Buzzati. Tra la fine degli anni Cinquanta e la metà degli anni Sessanta, tra i più complessi e ricchi di eventi per il nostro paese, si profila una rivoluzione che avrebbe trasformato il volto delle nostre giornate e la cui portata viene sapientemente registrata nella trasfigurazione fantastica dal giornalista Buzzati. Il tessuto economico e produttivo si trasforma radicalmente e l'Italia, paese prevalentemente agricolo, acquista la fisionomia di potenza industriale a livello mondiale. Sono anni di straordinarie trasformazioni degli stili di vita, del linguaggio e dei costumi. Fanno la loro comparsa la televisione, le lavatrici e i frigoriferi, i supermercati, si costruiscono le prime autostrade, si diffondono le automobili, i consumi aumentano con una rapidità mai vista. La mobilità è forse il concetto che con maggiore efficacia può rendere conto delle dinamiche profonde che negli anni del "miracolo" trasformarono il paese i suoi abitanti. Ma non solo la mobilità in senso geografico-territoriale, ma la mobilità sociale: l'esodo dalle campagne, l'emigrazione, la ricerca di un lavoro nelle grandi città (da cui l'urbanizzazione inconsulta che mutò radicalmente il volto delle grandi città, specie Milano e Torino) apriva alle nuove generazioni orizzonti impensati ma nello stesso tempo trasformava profondamente la struttura di classe della società italiana.

⁹ S. BASILI, *op. cit.*, p. 76.

attualità), vorrei riportare le riflessioni dell'autore in relazione all'influenza che la pubblicità e la televisione esercitano anche sull'uomo che meno crede di essere influenzabile. Quando Buzzati era inviato speciale a New York dedicò degli studi alle strategie psicologiche di *marketing* note come "ricerca motivazionale". In una recensione del 1958, dal sintomatico titolo *Il subconscio della massaia preda dei persuasori occulti*, egli tratta la scienza del dottor Ditcher (la ricerca motivazionale, per l'appunto) rivelando

in termini drammatici [...] come uomini sagaci e geniali come il dottor Ditcher riuscissero ad entrare nei reconditi labirinti psichici dei consumatori e scoprirvi una quantità di cose che il consumatore non sospettava nemmeno, dopo di che era possibile con sottili espedienti pubblicitari influire sul pubblico e fargli comprare questo o quello a volontà come se fossero tutti candidi ragazzini.¹⁰

Le conseguenze di cambiamenti tanto improvvisi e tanto radicali, sono, per il genere umano, gravissime. La schiacciante solitudine e la povertà morale, spingono gli individui più deboli ad atti disperati che il cronista Buzzati registrava con toccante compassione negli articoli di cronaca. Voglio citare *Una tragedia della città*, del 1963 (un vigile notturno ammazzò i tre figli), che illustra, già dal titolo, la riflessione su aspetti del mondo contemporaneo che sembrano ingoiare l'uomo dentro un tunnel senza uscita.

Giuseppe De Blasi era un vigile notturno, spiritosamente definito metronotte. Come mai diversi altri metronotte sono già stati in questi anni travolti dalla stessa follia, e hanno ucciso? Un puro caso? O non è stato invece lo stesso loro mestiere ad intossicarli? Nella desolazione delle notti, quando per le strade vuote essi girano di casa in casa con la bicicletta e il calore umano del prossimo non esiste più perché rinserrato dietro le mille e mille finestre spente, sprofondato nelle lontananze del sonno, allora sul cuore dell'immigrato dal sud, più sperduto e smarrito che mai non preme forse eccessivamente l'incubo tetro della città, ingigantito dal silenzio, dal vuoto e dal buio? [...] Chissà, se qualcuno lo avesse salutato dalla finestra e gli

¹⁰ D. BUZZATI, *Il subconscio della massaia preda dei persuasori occulti*, «Corriere della Sera», 16 luglio 1958.

avesse rivolto una parola gentile. Forse la città maledetta gli sarebbe sembrata diversa. Forse sarebbe stato salvo. Ma la vita ci porta purtroppo chi da una parte chi dall'altra, e tutti si corre a perdifiato con gli sguardi fissi dinanzi e non si trova mai il tempo di guardarci negli occhi.¹¹

Non è sicuramente questa la sede per approfondire i moventi e gli effetti di un periodo storico-culturale così complesso, ma è importante tenere in considerazione il sostrato da cui nascono gli spunti di attualità presenti nella drammaturgia buzzatiana. La moderna civiltà dei consumi appare dominata da nuove "divinità" e non ha più attenzione per tutto ciò che esula dalla realtà; la scalata al successo ha del tutto abolito le "favole", e perfino l'ambiente artistico, ritratto acutamente nella *pièce* *L'uomo che andrà in America* (per alcuni versi anche in *Drammatica fine di un noto musicista*), riflette questa situazione di "degenerazione", presentando personaggi prevalentemente mediocri, falsi, altezzosi, attenti più alla carriera che alla genuinità del loro lavoro, i quali si muovono all'interno di un sistema di mercato teso unicamente a fare cassetta lasciando che la fantasia e la letteratura discendano gradualmente verso il compiacimento dei nuovi, irrisori, ideali della civiltà moderna.

L'attività giornalistica si caratterizza per acume e sensibilità, ma soprattutto per una straordinaria capacità di trasfigurare in senso lirico e immaginifico anche gli spunti cronachistici più cruenti. Montanelli racconta, a proposito della missione di Buzzati come inviato di guerra, la capacità di trasformare il «fatto» in una «favola».

Buzzati era dislocato presso la Marina ed effettivamente partecipava alle spedizioni, alle avventure, o meglio, soprattutto alle disavventure della nostra Marina. Ma appunto perché queste spedizioni si risolvevano prevalentemente in dei disastri, nessuno poteva scriverne nulla di veritiero, perché la stampa italiana –si era sotto il fascismo e per di più in guerra- doveva raccontare soltanto delle vittorie e siccome vittorie ce n'erano di rado e ce n'erano pochissime, quasi nessuno riusciva a scrivere nulla. L'unico che riuscì a raccontare delle battaglie navali fu Buzzati. Ma perché?

¹¹ D.BUZZATI, *Una tragedia in città*, «Corriere della Sera», 31 agosto 1963.

Perché Buzzati sfuggiva alla censura in quanto i suoi racconti erano concepiti in modo tale che il povero censore –in genere il censore era un cretino, perché solo un cretino si può mettere a fare il censore- non riusciva a capire in quale secolo, in quale mare si era svolta la battaglia che Buzzati raccontava. Buzzati, infatti, ne faceva una favola e in questo modo spazzava tutti.¹²

Se nella cronaca “tracimava” l’immaginazione, il processo inverso avveniva anche più frequentemente, e qui ci riagganciamo al discorso sul teatro. A partire dagli anni Cinquanta, l’abbiamo già rilevato, l’autore inserisce nella dimensione fantastica della narrativa numerosi elementi appartenenti all’attualità, dando vita ad una fase che Toscani ha potuto definire (in opposizione alla precedente, rappresentata dai primi tre romanzi e dalla raccolta *I sette messaggeri*) «degli interessi sociali più coinvolgenti».¹³ Il racconto *Paura alla Scala*, unanimemente considerato come momento di svolta, si ispira in modo evidente alla temperie politica di quegli anni: oltrepassando lo spunto cronachistico il racconto mette in scena l’alta borghesia milanese, durante una prima alla Scala, alle prese con la paura dei rossi. Il borghese Buzzati (che soprattutto nell’ultima opera teatrale, *La fine del borghese*, avrebbe meditato sulla classe cui apparteneva) più che utilizzare la sua satira in funzione anticomunista, la indirizza agli esponenti della sua stessa parte politica presi da un *raptus* di angoscia collettiva.

La storia si sarebbe potuta affrontare con modi realistici, o invece, tralasciando i fatti, stilizzarla acutamente in contesto metafisico. Buzzati ha scelto, se non erro, una terza via, alquanto *pigra e innocua* (corsivo mio): l’evocazione di un clima astratto senza richiami filosofici, né profondità psicologiche, né articolazioni sociali, il quale si dissolve, come una bolla di sapone, in un lieto fine appena mascherato.[...] L’effetto

¹²I. MONTANELLI, *Buzzati giornalista e la politica*, in *Buzzati giornalista*, Atti del Convegno Internazionale (Feltre-Belluno, 18-21 maggio 1995), a cura di N. Giannetto, Milano, Mondadori, 2000, pp. 19-20.

¹³C. TOSCANI, *Guida alla lettura di Buzzati*, Milano, Mondadori, 1987, p. 166.

a cui Buzzati mira coi suoi racconti è semplicemente quello del brivido: un brivido borghese.¹⁴

La narrativa propone sovente addentellati con la cronaca, manifestando una concezione etica di carattere non rivoluzionario che si trasfigura nella dimensione fantastica cui è legata l'architettura allegorica. Molti racconti o romanzi recuperano temi quali l'imperante tecnologia, la modernità, l'atomica, la meccanizzazione, il logorio della vita quotidiana,¹⁵ il deterioramento delle relazioni inter-personali, il controverso rapporto tra una collettività in frenetico movimento e quella poesia, che sembra essere stata emarginata dalla società del consumismo.¹⁶

Per quanto riguarda la scrittura drammatica, territorio di esplorazione stilistica e tematica molto più "libertario" e soprattutto non soggetto alla stessa attenzione critica invece riservata alla produzione narrativa, è possibile proporre lo stesso ordine di considerazioni. Tuttavia, in questo ambito, può l'osservazione dei fatti di costume essere valutata «pigra e innocua»? E che ruolo occupa la presenza di spunti d'attualità, specie in relazione alla grande "dominatrice" di tutta la produzione buzzatiana, la tematica della morte, onnipresente con tutte le sue implicazione e nei suoi multiformi risvolti?¹⁷

¹⁴ P. MILANO, *Dino Buzzati o il brivido borghese*, «L'Espresso», 20 luglio 1958.

¹⁵ Un racconto sintomatico in questo senso è proprio *Il logorio* (in *Il colombre e altri cinquanta racconti*, Milano, Mondadori, 1966), in cui viene ritratta la vita martellante e, appunto, logorante, dell'uomo contemporaneo, attraverso una lingua che riflette mimeticamente, nell'accumulazione lessicale, nella mancanza di punteggiatura, nell'inserimento di *slogan* di natura giornalistico-cartellonistica, l'alienante parossismo dello stile di vita urbano.

¹⁶ Tra i racconti ispirati a tematiche d'attualità mi limito a segnalare *24 marzo 1958* (in *Il crollo della Baliverna*, Milano, Mondadori, 1957); *Vantaggi del progresso*, *Denuncia del reddito*, *Orchidee ai vecchi* (in *In quel preciso momento*, Milano, Mondadori, 1963); *Il problema dei posteggi*, *La peste motoria* (in *Sessanta racconti*, Milano, Mondadori, 1958); *L'arma segreta* (in *Il colombre...*, cit., 1966).

¹⁷ Su questo argomento una esauriente trattazione è proposta dal saggio di Y. PANAFIEU, *Thanatopraxis* («Cahiers Dino Buzzati», n. 1, 1977, pp. 85-134), cui rimando.

Innanzitutto partiamo da alcuni dati, per così dire, “statistici”. Punto primo: l’esordio del drammaturgo avviene nel 1942 e la stesura dei drammi si protrae, in modo più o meno continuativo e con intervalli di alcuni anni, fino al 1966. Nei primi tredici anni di attività, fino al 1955, egli compone solo cinque opere (*Piccola passeggiata*, *La rivolta contro i poveri*, *Il mantello*, *Un caso clinico*, *Drammatica fine di un noto musicista*), di tono onirico e surreale. Seguono due anni di silenzio, poi torna alla ribalta con il monologo *Sola in casa*, cui segue una sorta di accelerazione della vocazione teatrale che porta alla stesura dei restanti dodici drammi in solo otto anni. Indagare le ragioni e i motivi di una ispirazione è operazione complessa e rischiosa. Qui tuttavia mi preme rilevare la coincidenza di alcuni fattori, tra cui questo incremento della scrittura per il teatro proprio negli anni in cui si accentuano gli effetti sociali del *boom* economico. Altro dato da prendere in considerazione e che chiaramente si lega al primo è l’innegabile satira sociale che caratterizza la produzione drammaturgica di Buzzati, «quasi egli volesse affidare al teatro quelle esigenze satiriche che nella narrativa non riuscivano a trovar posto».¹⁸ La polemica sociale, rispetto ai drammi d’esordio, in cui è velata dalla dimensione fantastica, si fa via via più aspra, muta moduli espressivi, assume forme più elaborate tramite giochi lessicali fantasiosi e arditi, ma il progetto “morale” che sottende l’impianto fantastico non viene meno dalla prima all’ultima *pièce*.

Possiamo riscontrare una evoluzione dello “sguardo” sulla realtà che, si diceva, si fa più acuto e penetrante, sempre meno rarefatto e alle volte anche più “giocosso”, che trasforma il senso incombente di una minaccia individuale in “processo” collettivo, ma, ripeto, sono le modalità espressive o l’asprezza dell’invettiva a mutare volto, non l’indignazione contro un consorzio umano traviato, contro una società che tende ad alterare i propri connotati fino a diventare irriconoscibile, contro una politica in cui non si rispecchia il dibattito tra diverse ideologie, ma singole brame di potere mascherate da ideologie.

¹⁸ A. BAJINI, *Il francese nel teatro di Dino Buzzati*, in *Dino Buzzati: la lingua, le lingue*, Atti del Convegno Internazionale (Feltre-Belluno, 26-29 settembre 1991), a cura di N. Giannetto, Milano, Mondadori, 1994, p. 110.

Buzzati, sospeso tra la curiosità del presente e la nostalgia del passato, lascia trapelare le sue perplessità di assimilazione e comprensione del nuovo *habitus*,¹⁹ con ingenti risvolti in campo linguistico, specie là dove la lingua ricostruisce e riflette, parodisticamente e con uno stile che tende al parossismo, le manie di un mondo sregolato ed assurdo che si evolve inesorabile sotto uno sguardo severo e un po' fanciullo: «il teatro, suo testamento ideologico, rappresenta la consacrazione sul piano contenutistico delle idee radicalmente conservatrici dell'autore».²⁰

L'ambito drammaturgico non propone contenuti radicalmente alternativi rispetto alla narrativa. Ciò che veramente c'è di "rivoluzionario" è la costanza e l'astio con cui queste tematiche vengono affrontate, tanto da far supporre che Buzzati avesse riservato al teatro la trasmigrazione di tutti quei contenuti che la forma surreale o fantastica della narrativa, in qualche modo, tendeva a occultare. Qui il moralista esce francamente allo scoperto, gli attacchi si fanno presenti e piuttosto veementi; Seck ha definito il teatro di Buzzati come un teatro «de moraliste»²¹ perché la critica e la riflessione sui comportamenti

¹⁹ Il concetto di "habitus" è stato sviluppato dal sociologo francese Pierre Bourdieu per spiegare la maniera attraverso cui un essere sociale interiorizza la cultura dominante riproducendola. L'*habitus* è, al contempo, una dimensione collettiva e individuale che rimanda a un sapere comune implicito ed esplicito interiorizzato dai soggetti nelle loro cognizioni, nei comportamenti, fino alle posture del corpo e ai sentimenti. Si tratta di un sistema di disposizioni durevole ma non immutabile, anche se la maggior parte delle persone è molto spesso orientata a trovare delle circostanze consone a quelle che hanno originariamente plasmato il loro *habitus*, cioè a fare esperienze che rafforzeranno le loro disposizioni. Alla luce di quella ricerca, Bourdieu ha rimarcato le difficoltà di ricreare degli schemi adattativi che permettano ai soggetti e ai gruppi di adeguarsi a bruschi mutamenti delle condizioni materiali d'esistenza (cfr. P. BOURDIEU, *Ragioni pratiche*, Bologna, Il Mulino 2009).

²⁰ A. LAGANÀ GION, *Dino Buzzati. Un autore da rileggere*, Venezia, Corbo e Fiore, 1983, p. 111.

²¹ Cfr. C. SECK, *Le theatre de Buzzati est il un theatre de moraliste ?*, «Cahiers Dino Buzzati», n. 8, 1991, pp. 210-233.

umani lo sostanzia e lo pervade tutto. La “lezione” morale tuttavia, a mio parere, viene spesso declamata ad “alta voce” e ripetuta con ripetuta insistenza dalla penna dell’autore (specialmente nei drammi in più atti) palesando una concezione di teatro che in certi spunti diventa un po’ troppo didattica, con evidenti “cadute” ritmiche. In alcuni momenti scenici infatti la “morale” anziché incarnarsi nella liricità della visione scenica, indugia lungamente sul ragionamento e su una parola che non si fa né azione, né gioco immaginativo.

In questo ambito la posizione politica conservatrice dell’autore emerge chiaramente, specie nella *pièce* *Un verme al ministero*, parodia dai toni caustici e mordenti dell’ideologia comunista, oltre che degli ipocriti atteggiamenti degli «amici del popolo», di cui Buzzati cerca di smascherare la sostanziale affinità con ogni forma di potere, corrotto e corruttibile.

La problematica sociale, espressa prevalentemente attraverso la dimensione satirica, non manca neanche laddove non si presenta come tematica portante: la dimensione individuale prevale talvolta su quella sociale, ma non per questo la esclude. La satira di un certo modo alto-borghese di affrontare i rapporti umani, l’infaticabile messa a nudo dell’abissale meschinità di tanti personaggi approdati ai più alti “gradini”, vengono rese ancora più graffianti da quell’intreccio di reale e surreale che è tipico della sua opera: «Buzzati si serve del mistero per interrogare la realtà. Ci parla costantemente della realtà, ci parla delle cose più vere della vita, ma lo fa passando attraverso fatti inverosimili»,²² rivelandosi in fondo come un autore molto moderno e attuale, profeta delle evoluzioni che avrebbero attanagliato il mondo contemporaneo, insomma come un autore «non confinato nel territorio del fantastico, ma strettamente avvinto alle maglie del mondo attuale, di cui riesce ad essere critico acuto, immaginifico, beffardo e crudele, e insieme intensamente consapevole».²³

²² P. DALLA ROSA, *Dove qualcosa sfugge. Lingue e luoghi di Buzzati*, Pisa, Accademia Editoriale, “Quaderni del Centro Studi Buzzati”, 2004, p. 103.

²³ T. BERTOLDINI, *op. cit.*, p. 68.

Fare del teatro significa per Buzzati “entrare nella favola, entrare nella fantasia”, ma senza perdere i contatti con la cronaca [...] con i casi e i processi, privati e collettivi, del vivere tra l’attesa e il dolore del tempo, nei labirinti oscuri di un mondo in disordine, di un consorzio umano frequentato da errori e manie, da lucide mostruosi eccessi, esperto delle forme più impensate, allucinanti, di sconfitta, corruzione e morte.²⁴

E se sceglie di “aggredire” lo spettatore attraverso i meccanismi del perturbante o tramite le parole dei narratori epici, una delle spiegazioni risiede proprio in questo anelito morale: Buzzati assume al ruolo del profeta che comunica sotto forma di parabola. La distanza straniante che l’autore pone tra l’azione drammatica e lo spettatore (attraverso meccanismi ora di carattere epico ora assurdo o surreale) permette alla paura che fa seguito alla “epifanica visione” di essere sì vissuta (così come gli atroci delitti e le trascinati passioni degli eroi facevano inorridire il pubblico dell’antica Grecia), ma successivamente razionalizzata e compresa, avviando una sorta di procedimento catartico che sfoci in un maggiore grado di consapevolezza.

La produzione teatrale di Buzzati, che può essere considerata come *summa* delle tematiche proposte nella narrativa con una generale accentuazione della tendenza alla critica sociale e alla satira, rivela tuttavia una “assenza”: si avverte infatti la mancanza della Natura e della sua formicolante vitalità (dal misterioso deserto alle care montagne, dagli inviolabili boschi agli spiriti che li abitano), quasi del tutto estromessa almeno come valore positivo, rassicurante e primigenio.²⁵

Le montagne fanno da sfondo a *Drammatica fine di un noto musicista*, ma assumono valenza negativa, sono portatrici di minaccia. La casa sembra claustrofobicamente schiacciata e oppressa, e il pacifico isolamento in cui il musicista si è rifugiato per trovare ispirazione si configura come penosa

²⁴ R. BERTACCHINI, *L’«assurdo» teatrale di Buzzati*, in AA.VV, *Novecento*, vol. X, a cura di G. Grana, Milano, Marzorati, 1979, p. 9955.

²⁵ Si pensi allo stretto legame dell’uomo con gli elementi naturali e alla visione animistica e antropomorfa espressa dai romanzi *Barnabo delle montagne* (Milano, Mondadori, 1933) o *Il segreto del Bosco Vecchio* (Milano, Mondadori, 1935).

solitudine all'interno di una geografia che costituirà lo sfondo orripilante da cui arriverà il mostro Rock, travolgendo ogni cosa.

Anche ne *Il mantello* è presente un riferimento alla montagna (la *pièce* è ambientata in una «modesta casa di montagna»); cionondimeno questo elemento assume una duplicità inquietante, essendo sì collegato all'universo della casa (simbolo dell'interiorità in cui giacciono i “punti di riferimento” dell'Io; luogo da cui ogni male è bandito, custodito da quell’ “angelo” che è sempre, nell'opera buzzatiana, la figura materna),²⁶ ma con l'irruzione meschina del mondo della città e dei suoi ipocriti e avidi emissari. Da questa casa-rifugio si intravede, inoltre, su uno stradone, un'ombra dai connotati carichi di mistero, che mette in discussione la sicurezza di quel “rifugio”. Le certezze riconducibili ad una dimensione “fanciullesca” si fanno via via più labili, e i rapporti tra gli uomini tendono a sradicarsi: l’ “altro” diventa una subdola minaccia che viola con modi ipocriti e contraffatti il confortevole ambiente domestico, tentando di immettervi suasivamente i propri irrisori valori.

Ne *L'uomo che andrà in America* compare un «paesaggio in riva al mare» (secondo tempo primo quadro), ma solo come sfondo inanimato alle

²⁶ Per quanto riguarda la valenza simbolica della casa è lo stesso Buzzati a dare qualche chiarimento nell'intervista con Panafieu: «PANAFIEU: Mi sembra che tu abbia detto [...] che per te la casa era un rifugio. BUZZATI: Sì un rifugio. Il concetto della casa per me è quello di una fortezza domestica entro la quale cercano di penetrare le sventure dal di fuori». (Y. PANAFIEU, *Dino Buzzati: un autoritratto*, cit., pag. 11). E' bene specificare, d'altronde, che se le mura di casa proteggono «dalle sventure che cercano di penetrare dal di fuori», esse sono nel contempo impregnate di elementi arcani e incomprensibili: «Questo tipo di mistero - parlo del mistero della casa ma anche del mistero dei rumori nel giardino - implica la presenza di entità sconosciute, probabilmente immaginarie ... spiriti, fantasmi, essere della natura, elfi ... Ecco: quelle cose lì ... Chi è che passa nel corridoio, di notte? Sono i topi o è il vecchio nonno morto in peccato mortale? E perché, a dire il vero, il mistero della casa in fondo è più denso di quello del bosco? Perché nella casa è abitata tanta gente. E questa gente ha lasciato – su questo c'è poco da discutere – qualche cosa nei muri. Ho la sensazione, anzi sono convinto che i muri assorbano qualche cosa di coloro i quali ci vivono in mezzo. (ivi, pag. 12).

chiacchiere “velenose” di avidi pittori che cercano di trarre ispirazione da una natura che sembra non avere più voce.

DELLAMONICA (*facendo segno al quadro*) Però, dico...

CASTORRI Cosa?

DELLAMONICA L'albero.

CASTORRI Che albero?

DELLAMONICA L'alberone là in fondo. Eh eh, lo conosciamo tutti il diabolico vegetale. L'hai obliterato, eh?

CASTORRI A dir la verità non l'avevo ancora...

DELLAMONICA Ma fai bene, fai benone! L'albero non ti vuole? E tu non vuoi l'albero. (*Si mette a dipingere*).²⁷

Per il resto prevalgono gli interni, interni “borghesi” (camera da letto, stanzone, soggiorno, salotto), ambientazioni quotidiane o tipicamente urbane (la clinica, l'ufficio, galleria d'arte), alcuni esterni (viale, facciata di una casa, strada di Milano, via del centro), infine la «scena vuota» di *Piccola passeggiata* (secondo quadro, scena prima), oppure «un luogo qualsiasi» de *L'uomo che andrà in America* (secondo tempo, quarto quadro).

Buzzati sembra davvero aver «tradito» le sue montagne, come aveva scritto all'amico Brambilla raccontandogli dei suoi sogni in tempo di guerra, per iniziare un viaggio tra le appariscenti e mirabili rovine del mondo e rilevare che l'uomo si è allontanato sempre più da tutto ciò che è “naturale”: negli stili di vita, come nel sistema di valori, oltre che, evidentemente, per la rapidissima espansione di metropoli che hanno modificato l'assetto geo-morfologico. Non è un caso, dunque, che proprio nel teatro la Natura si presenti come la Grande Assente.

Una ambientazione che invece assurge a ruolo primario in ben tre *pièces*, in linea con la drammaturgia dei processi che vedeva la luce in quegli anni (si pensi a Fabbri, *Inquisizione* 1950, a Testori, *La monaca di Monza* 1967, a Betti, *Corruzione a palazzo di giustizia* 1945), è proprio il tribunale, con il relativo tema del “processo”: nei drammi buzzatiani può essere allestito non

²⁷ D. BUZZATI, *L'uomo che andrà in America*, cit., p. 405.

solo nella sede propria (ivi si svolge il processo agli untori ne *La colonna infame*), ma nei luoghi più disparati e, perché no, in certa misura anche irridenti: in *Un verme al ministero*, il processo si configura come intrattenimento per divertire i potenti, ne *La fine del borghese* si svolge addirittura in un circo ed è “diretto” da un clown. Tuttavia queste ambientazioni irreali, lungi dallo smorzare i toni, acquiscono nell’atmosfera tragicomica, la sferzante critica alle procedure giudiziarie, strumenti non di verità, ma piuttosto di inganno e di subdola strumentalizzazione della giustizia.

I processi che Buzzati, laureato in legge, doveva conoscere bene anche nel “formulario”, vengono parodiati, stravolti negli assunti con risultati grotteschi o tendenzialmente tragici. La giustizia si configura come una tenaglia che stritola gli innocenti, tramite gli inganni del linguaggio, le domande tendenziose, le malevole ambigue allusioni, e che alla fine riesce ad avvinghiare l’uomo nei suoi lacci unti di “paroloni” vuoti di senso. Il processo (ai presunti “untori”, al povero Palisierna reo di appartenere all’aristocrazia, al borghese colpevole di essere parte di una classe sociale che viene declinata dall’ascesa del “popolo”), nella sua intrinseca inconsistenza di contenuti sostenuta da modalità psicologicamente o materialmente persecutorie, si ribalta così nella metaforica espressione di un diverso processo: quello in cui è proprio l’imputato a guardare la società civile e a mostrarla allo spettatore perché possa ravvisarne le dilaganti immoralità, intolleranza, materialismo. I processi messi in atto da Buzzati, nella loro fantasiosa rivisitazione lessicale, riflettono la fallacità dei rapporti umani e dello stesso istituto giuridico, in cui anche le parole più altisonanti si svuotano e si deteriorano in una forma che, imitando l’originale, diventa amorfo suono martellante.

IL CANCELLIERE In nome del popolo sovrano (*accelerando via via la dizione*) si dichiara aperto il dibattimento e ad eius. [...] In nome del popolo sovrano, visti gli articoli bura bura bura bura bura (Palisierna, intanto, dà crescenti segni di inquietudine) defectionum autem cohundum megnum duodecim nonaginta commendatio prohibenda et longe eodem interdicta scelerum corripere...

Incrimatio, incriminazione per avere l'imputato svolta attività contro la sicurezza dello Stato [articoli 863, 874, 975, 956], manifestazioni controrivoluzionarie, tradito la causa del popolo, articoli 832, 835, ecc. fino al 1178 buru buru buru.²⁸

In un saggio sull'immaginario urbano del narratore, Patrizia Dalla Rosa ha evidenziato come «l'autore bellunese, servendosi di alcuni procedimenti linguistici sottolinei quei caratteri di disgregazione e parossismo propri della realtà urbana», e ancora che «lo scrittore fa emergere, in filigrana, un mondo inumano e alienante, che spinge unicamente alla direzione del denaro, della concretezza, della produzione»,²⁹ ricollegandosi così, per altre vie, alla funzione metalinguistica, manifestatasi come esigenza primaria dagli scrittori dell'Assurdo. Il virtuosismo linguistico, dunque, lungi dall'abbellire un contesto in cui la vera comunicazione tra gli uomini è diventata ormai impossibile, sembra piuttosto mettere a nudo «l'abiezione delle parole e delle cose».³⁰

Buzzati, novello Dante senza alcuna guida, «scaraventato in una strana terra, in uno strano territorio, dove antiche e normali regole di vita vengono inspiegabilmente stravolte, e dove tanto più strane sembrano quanto più da tutti, eccetto lui, sono vissute come una consuetudine»,³¹ decide di scendere gli Inferi, attraversando tutti i gironi delle anime dannate: solo che, proprio come avviene in *Viaggio agli inferni del secolo*,³² l'inferno si rivela identico al mondo in cui viviamo e la pena che i dannati scontano è esattamente la caotica vita di tutti i giorni. Buzzati, profeta della morte e tutore della poesia come unico strumento salvifico, ricostruisce così le aberrazioni della modernità in diciassette “canti” cui corrispondono altrettanti drammi teatrali.

Il teatro attraversa ogni “girone” infernale: dal rilievo dato solo alla posizione sociale (*Piccola passeggiata*) alla «inquietudine sociale e il rozzo

²⁸ D. BUZZATI, *Un verme al ministero*, cit., p. 336.

²⁹ P. DALLA ROSA, *op. cit.*, p. 48.

³⁰ G. IOLI, *Dino Buzzati*, Milano, Mursia, 1988, p. 151.

³¹ S. BASILI, *op.cit.*, p. 84.

³² D. BUZZATI, *Il colombre e altri cinquanta racconti*, cit.

trasformismo delle classi guida nell'incerto secondo dopoguerra»³³ (*La rivolta contro i poveri*); dalla malattia degli anni Cinquanta, il consumismo e il bisogno ossessivo di produrre (*Un caso clinico*), alla perdita dell'autentica arte in un mondo in cui occorre solo vendere (*Drammatica fine di un noto musicista...*); dalla paura del prossimo (*Sola in casa*) all'arrivismo di una ragazzetta smaniosa di primeggiare (*Una ragazza arrivò*); dalle ipocrite chiacchiere velate di perbenismo (*Le finestre*) alle aberranti e crudeli relazioni amorose (*L'orologio*); dallo scettico disprezzo per tutte le rivoluzioni politiche e i totalitarismi (*Un verme al ministero*) alle miserabili simulazioni d'amore da cui emerge la dilagante spersonalizzazione dell'individuo (*I suggeritori*); dalla crudeltà della guerra e il falso paternalismo dei potenti (*Il mantello*) alle inutili smanie di successo (*L'uomo che andrà in America*); dalle schiaccianti prevaricazioni mascherate da melliflua benevolenza (*L'aumento*) alle perversioni della giustizia e la barbarie delle folle assetate di sangue (*La colonna infame*); dalla cinica e ipocrita strumentalizzazione del prossimo (*Spogliarello*) alla perdita della comunicazione autentica in un mondo che, pur accorciando le distanze tramite la tecnologia, ha di fatto reso l'uomo incapace di rapportarsi coi suoi simili (*La telefonista*): fino alla *summa* di questo percorso che si riflette nella parabola di una classe che ha perso di vista i propri valori e le proprie certezze (*La fine del borghese*).

Insomma il teatro di Buzzati, anche quando esibisce il fantastico, sbatte in faccia allo spettatore la realtà delle cose, legando peraltro inscindibilmente la tematica sociale a quella di carattere più strettamente “esistenziale” intorno all'aspirazione alla felicità, la morte imminente, il trascorrere implacabile del tempo: «è un teatro-specchio della nostra epoca complessa e grottesca come un incubo o come una visione tra razionale ed irrazionale, tra evasione e realtà, un teatro in cui simbolismo e allegoria non nascondono, ma si nascondono dietro l'elemento umano».³⁴

La vita illude e poi delude. Le incantevoli metropoli e i luccicanti marchingegni accendono speranze, velano orizzonti di gloria nei colori

³³ G. DAVICO BONINO, *Introduzione*, in D. Buzzati, *Teatro*, cit., p. XIII.

³⁴ L. CHAILLY, *Buzzati in musica*, Torino, EDA, 1987, p. 116.

sfumati della sera che si riflettono sulle vetrate dei grattacieli, stimolano passioni perverse, ciniche voglie di sopraffazione, coltivano illusioni di una “potenza” in cui si rispecchia il bisogno inespresso di sconfiggere la grande nemica, la più temibile presenza. Buzzati dipinge nel suo universo di simboli e di figure stilizzate i vani riflessi di una tecnologia che tenta di fagocitare la natura, di un sistema politico che promuove una società basata su un concetto alienato di benessere, di ceti che tentano di appropriarsi stili di vita estranei promuovendo un irrisorio rimescolamento di strati sociali. La fede politica può fornire chiavi di lettura, valide alternative, può riorganizzare in un quadro armonico la disarmonicità dell’esistenza? E la tecnologia può essere fautrice di autentico benessere? La risposta è chiara: solo la debolezza di una creatura indifesa e sommersa da un destino incomprensibile, che compensa la propria fragilità innalzando se stesso su piedistalli di neve. Persino la Natura, che era amica dell’uomo, si ribella, dimostrando all’uomo la sua pochezza.³⁵

Anziché affidarsi alla disperazione o all’angoscia, Buzzati sceglie una posizione di irrisione: l’ironia, acuta, sferzante oppure compassata, a tratti malinconica, rivolge all’uomo uno sguardo signorilmente indignato, cita le cose per sovvertirne i presupposti, crea macchiette grottesche o velati doppi sensi che sfuggono la risata grassa (molto in voga, secondo l’opinione dello stesso autore, nel teatro italiano del tempo)³⁶ per essere ricondotti nell’alveo di

³⁵ L’articolo *Natura crudele*, scritto nel 1963 in occasione del disastro della diga del Vajont, costituisce un’amara riflessione sull’irragionevole pretesa dell’uomo di governare le forze della natura: «La diga del Vajont era ed è un capolavoro, perfino dal lato estetico. [...] Ed era una scultura stupenda, Arp e Brancusi ne sarebbero stati orgogliosi. Intatto, davanti ai morti del Bellunese, sta ancora il prestigio della scienza, della tecnica, del lavoro [...] Ancora una volta la fantasia della natura è stata più grande e astuta che la fantasia della scienza. Sconfitta in aperta battaglia la natura si è vendicata attaccando il vincitore alle spalle. Si direbbe quasi che in tutte le grandi conquista tecniche stia nascosta una lama segreta e invisibile che a un dato momento scatterà» (D. BUZZATI, *Natura crudele*, «Corriere della Sera», 11 ottobre 1963).

³⁶ «Vedi, in Italia, se c’è un palcoscenico, e viene fuori uno che dice “culo”, la gente si mette a ridere. Tutta la comicità italiana in genere non ha niente a che fare coll’umorismo, per esempio. Ha a che fare col la beffa, ha a che fare col gusto di vedere gli altri in condizioni mortificanti. Se uno prende un calcio nel sedere, la gente si mette a ridere, in Italia. Tutta la

quella eleganza con cui lo scrittore era solito approcciare la vita. La peculiare dote dell'autore consiste nella capacità di parlare con tono comico di cose molto serie, dimostrando come nella vita il riso e il pianto, il tragico e il comico siano in fondo le due facce di una stessa medaglia: l'umorismo buzzatiano (simile a quello inglese che rappresentava per lui «l'esempio massimo»),³⁷ genera piuttosto un sorriso che un'esplosione di ilarità, affine in questo senso alla poetica pirandelliana, in cui è la ragione a filtrare le reazioni dell'uomo alle apparenze sensibili. La Crotti sottolinea la presenza di schemi caratterizzati da «componenti ironico-grottesche» e di un umorismo che tenderebbe ad accostarsi ai moduli pirandelliani ma che rischia di risultare privo di una problematica vasta ed articolata».³⁸

Il comico è del resto una parte essenziale della comunicazione umana e si manifesta in forme che vanno dalla parodia alla satira, dalla caricatura e al gioco di parole; è un modo per mettere in discussione la realtà attraverso una rappresentazione trasgressiva, straniata o comunque critica, giocando sul rovesciamento e sullo spostamento delle forme correnti e delle convenzioni. La sua forza sta nella “decodificazione” della realtà in modo alternativo rispetto a quello convenzionale, suggerendo una diversa chiave di lettura della vicenda o un diverso orizzonte morale. L'intrusione del comico, in ogni sua sfaccettatura, consente inoltre, a livello strettamente drammaturgico, un alleggerimento della tensione drammatica, favorendo una alternanza tonale che contrasta la monotonia e la caduta ritmica. Molière, nella sua *Prefazione al Tartufo*, aveva sostenuto che «i migliori brani d'una seria morale sono

commedia dell'arte, tanto celebrata dagli storici del teatro, era una cialtroneria piena di volgarità orrende, di lazzi schifosi. Basta vedere le documentazioni iconografiche che rimangono. Prendere un clistere enorme, di quaranta centimetri, e metterlo dentro il sedere di uno, bastava a far crepare dal ridere la gente» (Y. PANAFIEU, *Dino Buzzati: un autoritratto*, cit., pp. 181-182).

³⁷ Y. PANAFIEU, *Dino Buzzati: un autoritratto*, cit., p.182. All'interno di una recensione del 1950, Buzzati descrive la “tecnica” per ottenere un effetto umoristico: «Come si ottiene l'umorismo? O parlando di cose comiche con molta serietà, o parlando comicamente di cose molto serie. » (D. Buzzati, *Per un errore di registro, Silvio Giovannetti ha mancato per poco con “Lidia o l'infinito” un formidabile successo*, «Bis», III, n. 8, 25 febbraio 1950).

³⁸ I. CROTTI, *Buzzati*, Firenze, La Nuova Italia, 1977, p. 96.

meno efficaci, il più delle volte, di quelli della satira; e niente riprende meglio la maggior parte degli uomini che il ritratto dei loro difetti». ³⁹ Allo stesso modo, sul ruolo della commedia aveva scritto: «poiché alla commedia spetta il dovere di correggere gli uomini, divertendoli, ho creduto di non aver meglio da fare, nella posizione in cui mi trovo, che di attaccare i vizi del mio secolo». ⁴⁰ E Buzzati aveva più volte ribadito l'importanza dell'ironia come mezzo stilistico che fornisce chiavi di lettura critiche o straniare della realtà ma, prima ancora, si configura come ideale di vita, *modus vivendi* che permette di controbilanciare col sorriso l'angoscia del vivere.

PANAFIEU Ti succede di praticare l'ironia?

BUZZATI Ah, io tecnicamente avrei voglia di praticarla sempre... Anche ai funerali se possibile. ⁴¹

BUZZATI Non c'è niente di peggio, quando uno si prende sul serio! In questo senso, proprio, in Italia, non c'è il senso dell'umorismo, dello scherzare. ⁴²

E se è possibile affermare che gli spunti ironici o grotteschi non mancano in tutta la produzione teatrale, la "commedia", di cui troviamo tre "esemplari" (*Un verme al ministero*, *Una ragazza arrivò* e *La fine del borghese*), viene ovviamente designata come vettore privilegiato. Tuttavia anche in *pièces* di cui l'autore non fornisce espresse definizioni di genere, la comicità si palesa come elemento di primaria importanza: *La rivolta contro i poveri*, *I suggeritori*, *L'aumento*, ad esempio, definiti semplicemente come «atti unici», mostrano una effettiva predominanza del registro comico o umoristico. In *Spogliarello*, la didascalia della sesta scena ⁴³ suggerisce esplicitamente la

³⁹ MOLIÈRE, *Prefazione al Tartufo*, trad. di Paolo Giuranna, in ID., *Tutto il teatro* Roma, Newton Compton, 1992, p. 58.

⁴⁰ ID., *Le petizioni (prima istanza presentata al re Luigi XVI da Molière sulla commedia "Tartufo")*, Ivi, p. 63.

⁴¹ Y. PANAFIEU, *Dino Buzzati: un autoritratto*, Milano, Mondadori, 1973, p. IX.

⁴² Ivi, p. 209.

⁴³ La didascalia cui faccio riferimento è la seguente: «*Velia è inginocchiata a un confessionale. Di quello che si dirà si udranno soltanto alcune parole ogni tanto. Il resto si*

possibilità di incanalare la confessione di Velia verso un «effetto comico» che faccia da contraltare ad una vicenda dai toni sospesi o chiaramente drammatici, in una sapiente alternanza di atmosfere e ritmi. La saggia ironia dell'autore lascia emergere, dal fitto bisbiglio della donna al suo confessore, solo brevi significative frasi che raggiungono il bersaglio di un efficace contrasto tra l'atteggiamento candido e l'effettiva incidenza delle azioni commesse. Ne *l'uomo che andrà in America* Buzzati utilizza i momenti meta-teatrali per condurre l'ironia addirittura su se stesso, compenetrato nel ruolo di un drammaturgo che vorrebbe almeno... far divertire il pubblico! Il dramma, definito semplicemente «Due tempi», viene poi designato come «commedia» all'interno del testo:

SCHIASSI Forse l'autore mi ha scambiato per qualchedun altro.

PAOLA Che autore?

SCHIASSI L'autore della commedia.

PAOLA Sarebbe comica

SCHIASSI Lui almeno lo spera!⁴⁴

PAOLA E per queste citazioni qui l'autore quanto avrà preso? È pubblicità bella e buona!

MARTINA Io trovo sia indegno approfittare del teatro per...

PAOLA Si arricchirà, garantito, a nostre spese. Io non trovo neanche dignitoso.

SEMINARA Ma cosa vuoi che si arricchisca, poveraccio? Per bene che gli vada questa commedia... Mettiamo, non so, seicento recite... Fa' il conto.

ROSANNA Purché il pubblico...

MARTINA Basterebbe che ridesse.

PAOLA Basterebbe? Che vorresti di più? È il massimo. Il pubblico vuole divertirsi.⁴⁵

perderà in un fitto bisbiglio che, dosato opportunamente, potrebbe ottenere un certo effetto comico» (D. BUZZATI, *Spogliarello*, cit., pp. 449-450).

⁴⁴ D. BUZZATI, *L'uomo che andrà in America*, cit., p. 391.

⁴⁵ Ivi, p. 399.

La funzione morale della proposta di Buzzati si traduce così, specie nella seconda parte della produzione, in una esplicita volontà di suscitare la risata. Questo aspetto non appare in contraddizione con l'altro, ben più visibile e incisivo, di una scrittura fantastica e perturbante, che anzi può acquistare "spessore" incarnandosi nelle varie tonalità del comico. Il teatro offre, in talune "pieghe" della scrittura o nell'impianto generale di alcune opere, un' assidua presenza di spunti divertenti o farseschi: nelle controcene "mimiche", nelle sagaci battute, nelle *gags* di matrice cabarettistica. Vorrei riportare, a mo' di esempio, alcune "occasioni" comiche del dramma *L'uomo che andrà in America*, in cui l'autore svolge una riflessione dai toni malinconici, sul senso dell'arte e sulla gloria (tematica peraltro proposta anche nelle opere *Una ragazza arrivò* e *Drammatica fine di un noto musicista*) come pure sul "mondo" tronfio e vuoto dei critici.⁴⁶ Che poi, anche in questo caso, la vicenda diventi allegoria della condizione esistenziale di tutti gli uomini è nelle corde di Buzzati: le sue storie sono espressione di una tematica particolare e nel contempo rappresentazione della vicenda di ogni uomo, delle sue illusioni, del mistero che lo circonda, del "momento" supremo.

La funzione etica, che appare come chiave di volta anche degli attacchi satirici più intensi, viene programmaticamente dichiarata dal regista Giacomo Colli nelle sue note su *L'uomo che andrà in America* (messo in scena al Mercadante di Napoli nel 1962):

Al di là del pessimismo di fondo, la meditazione che *L'uomo che andrà in America* lancia verso il pubblico è proprio questo richiamo alla bontà, con tutte le implicazioni che il termine poi trascina con sé: onestà, chiarezza, fermezza, volontà,

⁴⁶ Ritroviamo questa tematica nel racconto *Il critico d'arte* (in *Sessanta racconti*, Milano, Mondadori, 1982) in cui Buzzati ripropone l'arrovellamento del critico alla ricerca della forma perfetta con cui esprimere l'arte "astratta" attraverso la stessa vena di inventività linguistica utilizzata in molti passi del teatro. In ambito narrativo, tuttavia, il lessico tende a perdere ogni patina di riconoscibilità semantica: «Tambron tambron, quiltera dovessimo, ghiendola namicadi coi truffo fulcroso, quantano, sul gicla d'nogiche i metazioni, gosibarre, che più levapo si su predomioranzableusmetico, rifé come rizzando perrerare la biffetta posca o pisca.» (Ivi, p. 515)

amore del prossimo, ansia di felicità, desiderio di serenità, giustizia. Il teatro deve servire a questo: a ricordarci continuamente quel che dobbiamo “essere” per “esistere” veramente come uomini, tesi a modificare nel bene la realtà mutevole che ci circonda.⁴⁷

Il mondo dell’arte propone le “macchiette” di Girometta e Boccadoro, critici abbandonati a “vaniloqui” nei quali idiozia e malafede vanno trionfalmente a braccetto: i fatui discorsi assumono la dimensione di vuota sonorità che “fa il verso” a termini magniloquenti ma si riduce a effimero tentativo di affermazione personale. La “sfida” restituisce connotazioni grottesche attraverso le giocose invenzioni lessicali: la forma si fa, ancora una volta, veicolo primario dei significati, assumendo connotazioni ora assurde, ora chiaramente irridenti.

GIROMETTA ...sul mentre perciocché nella centrifugazione testimoniale si reperisce l’azzardo del logoro relaziona mento realtà-non realtà, io-non io, che si mutua, ovviamente, fra i postulati additivi. (*Risolino*) Dopodiché l’evidenziamento sintattico, fin troppo ovvio nello sfuggire all’impegno, si offre in una totale elusione, così da consumare i moduli delle sforzate capienze, termine nuovo di una sopravvivenza peculiare di poesia! [...] (*scandendo imperturbabile le sillabe*) Il fittrone di del dal col cul per affioriccio genolsi coscienziamo simileguarsi. Recusia estemènica! Altrinò memocheremmo il corasidicone elabuttoirro. Ziàno che dimanuce lo qualitòn alitò rumelettico. Eh, sabirespo padronò.

BOCCADORO (arrancando) Semantizziamo alla buon’ora. Alitando. Guscio. guscione, guscissimo. Respons...responsabilizzando un po’, che diamine. Selvaticismo!⁴⁸

Accanto ad essi, altra figura su cui si appunta il sarcasmo dell’autore, il pittore Giurassa, artista-mercante che ostenta una lunga «casacca artistica e un berretto alla Rembrandt» e che pur di fare quattrini, non esita a “prostituire” il

⁴⁷ G. COLLI, *L’uomo che andrà in America. Appunti di regia*, «Il Dramma», XXXVIII, N.S., n. 309, pp. 36-37.

⁴⁸ D. BUZZATI, *L’uomo che andrà in America*, cit., pp. 393-394.

proprio credo dipingendo soggetti sacri per i monsignori e nudi osceni per il gangster Margaritta (il cui atteggiamento spocchioso si traduce in un improbabile gergo di fonemi onomatopeici). In una scena esilarante Buzzati offre un quadro acro e pungente del servilismo e la falsità del presunto “artista”: il boss e il monsignore giungono contemporaneamente per acquistare alcuni ritratti e Giurassa si muove freneticamente da una parte all’altra dello studio tentando di soddisfare le opposte richieste.

GIURASSA (*mette sul cavalletto un altro quadro*) Una deposizione. Non no, così non è in luce. (*Armeggia*) No, assolutamente. I toni risultano falsati...ecco, così andiamo un po’ meglio. (*Passa rapidamente all’altra parte dello studio. Fa un inchino a Margaritta. A Rosanna*) Andiamo bene? (*Sul cavalletto Rosanna ha messo un nudo di negra*) Questa, commendatore, era una piccola cubana. (*schioda le dita*) Era calda che scottava. (*Torna ai preti, rifà la faccia compunta*) Vede, monsignore, in cuor mio questa deposizione l’ho dedicata alla Mater dolorum, a tutte le madri del mondo. Sulla madre, vero, ho concentrato tutta la luce mentre un velo d’ombra sembra coprire le torturate fattezze del Cristo, come misericordioso sudario. [...] (*da questo momento starà nel centro, rivolgendosi ora ai gangster ora ai preti. A Margaritta*) Sa, commendatore, nel Settecento, l’ars amandi era piuttosto progredita!... (*A Monsignore*) ...Anche in pittura si può, in termine di ascesi...(*a Margaritta, al quale Rosanna mostra un quadro con un intrico di corpi nudi*) È l’après midi d’une demidouzaine de nymphes (*A Monsignore*)...segnato sul volto un presentimento di dolore universale (*A Margaritta*) sì, un pomeriggio di torrida lussuria nel bosco...(*A Monsignore*)...concepita, posso dirlo, in estrema purezza di spirito. (*A Margaritta*) ...l’ebbrezza orgiastica delle adolescenti impuberi... (*A Monsignore*) ...per un’istanza di mistica trasfigurazione... (*A Margaritta*) ...si disfrena in cieca sessualità.⁴⁹

L’artista si fa imbonitore, mescolandosi al caotico coro di una propaganda priva di contenuti: la “gloria” è basata su processi di auto-promozione che, dando risonanza all’effimero, finiscono col far perdere di vista la sostanziale differenza tra ciò che è e ciò che appare. Le capacità individuali, promosse alla

⁴⁹ Ivi, pp. 418-419.

stregua di beni alienabili, come nelle pubblicità o nei giochi a premio televisivi, si configurano come una sorta di *bluff* mediatico: reclamizzate, vendute, svendute e contraffatte.

Questi motivi ritornano nel radiodramma *Una ragazza arrivò...*, di cui vorrei riportare una scena dalle cadenze “cabarettistiche”. Si tratta di un colloquio di lavoro condotto con modalità che richiamano, parodiandolo, un quiz televisivo: i candidati devono superare prove intenzionalmente balorde e idiote. Ancora una volta il comico si fa margine di espressione della critica sociale.

PROFESSORE [...] (*Si schiarisce la voce*) Io ho per te una bella domandina.

ALLIEVO Per quanto?

PROFESSORE Per trecentomila lire? [...] Dunque, stammi bene a sentire. Teofrasto aveva un figlio.

ALLIEVO Sì, signor professore.

PROFESSORE A sua volta, il figlio di Teofrasto aveva un padre.

ALLIEVO Sì, signor professore.

PROFESSORE La domanda è la seguente: questo padre come si chiamava?

ALLIEVO Il padre di Teofrasto?

PROFESSORE Nooo! Non il padre di Teofrasto, ma il padre del figlio.

ALLIEVO Sfido! [...] Se il padre ha un figlio, il figlio del padre di questo figlio non può essere il padre del figlio del padre, almeno così ho imparato sul testo di geometria.⁵⁰

⁵⁰ D. BUZZATI, *Una ragazza arrivò...*, cit., pp. 220-221.

La problematica politica con la critica all'ideologia comunista,⁵¹ viene espressa nel dramma in cinque atti (il più lungo del *corpus* teatrale) *Un verme al ministero*, attraverso un vero e proprio repertorio di *gags* e personaggi bizzarri, caratterizzati da una qualità distintiva o da un gesto ricorrente: il generale Palisierna è sempre un po' "svampito", il viscido Morales offre caramelline, Flora chiede continuamente pareri sugli abiti o sul taglio dei capelli, Baltazano si addormenta ovunque o si volta di scatto spaventato. In questo clima satiricamente stilizzato, avviene la "messa in ridicolo" degli ideali di cui sono portatori i nuovi ceti in ascesa, tanto temuti quanto poi sorprendenti per banalità e mediocrità. La derisione di Buzzati raggiunge forse uno dei momenti più alti nelle battute in cui Morales manifesta il suo "dogma" politico, in uno stato di tale esaltazione da non risultare attendibile ai suoi stessi affiliati:

MORALES Il popolo! (*quasi sta per piangere*) La luce mi si è fatta all'improvviso. I veli della superstizione millenaria son caduti. La verità mi è apparsa limpida, e dalla verità mi è venuta una forza nuova. Il popolo! Io l'amo, eccellenza, teneramente l'amo.⁵²

⁵¹ La posizione dell'autore nei confronti del comunismo in ascesa, tematica di grande attualità negli anni Cinquanta-Sessanta, era piuttosto chiara, come si evince tra l'altro, dalle parole rilasciate nell'intervista con Panafieu: «Il marxismo non mi piace perché in pratica è una morale basata sull'odio...Mi basta vedere tanti miei amici o colleghi che si sono dati al comunismo o al marxismo...Questo messaggio di umanità, di amore per il prossimo ha per primo risultato l'odio per il collega. Quindi a me non piace. Domani uno potrà dire «È necessario fare questo...». E va bene, sarà necessario...! Ma non abbiate la pretesa che sia una cosa nobile. No. Non è una cosa molto nobile... È una cosa di carattere utilitaristico basata su un sentimento abietto. Quindi a me non piace...Tant'è vero che la base di tutto quanto (la rivoluzione loro...) è l'odio di classe, che dal punto di vista filosofico, oltre il resto, è una coglionata assoluta...Che senso ha, una classe che «odia»?...Perché deve odiare? ...Capisco che cerchi di portare via i soldi o, per lo meno, di vivere nella stessa maniera... Ma perché deve odiare?...Perché un povero deve odiarmi?...Io cosa ho fatto di male?...Io personalmente come borghese non ho il minimo rimorso. Ho un rimorso generico, ma non come borghese» (Y. PANAFIEU, *Dino Buzzati: un autoritratto*, cit., pp. 91-92).

⁵² D. BUZZATI, *Un verme al ministero*, cit., p. 306.

Il dato più incredibile della storia è che l'identità segreta del Grande Morzo, capo della setta rivoluzionaria dei Morzi,⁵³ che per mesi ha fatto letteralmente tremare l'edificio del ministero, si rivela alla fine niente meno che il soldato Esposito, antico commilitone di Palisierna, confermando l'irrisorietà e la falsità di ogni radicale e definitivo cambiamento. In questa "baldoria" di personaggi "sopra le righe", di carte accumulate sui tavoli e trame amorose improponibili, il rumore di scavo sotterraneo non cesserà neanche dopo la rivoluzione, dando adito alla possibilità di una nuova imminente rivolta. Tale rumore si ricongiunge alla dimensione fantastico-perturbante che accende il versante surreale della trama, verso l'apparizione finale di una figura fantomatica «altissima e nera». I temuti Morzi prendono il sopravvento e conquistano il potere: ma cosa è cambiato veramente? La morale del dramma è espressa senza mezzi termini dall'impiegato Cotta, divenuto ora sarcasticamente «uomo Cotta», a suo modo portavoce del pensiero dell'autore:

FLORA [...] Hai la luna? Possibile che per essere rivoluzionari bisogna sempre avere il muso?

COTTA Rivoluzione? C'è da sganasciarsi dalle risa. Rivoluzione? Che cos'è cambiato? Un ritratto invece di un altro, un usciere invece di un altro usciere, delle sedie al posto delle poltrone, Morales al posto di Palisierna, Palisierna al posto di Morales, bella roba!

FLORA [...] E cosa volevi che facessero? Una strage?⁵⁴

⁵³ Il termine Morzi, (già utilizzato nella novella *Paura alla Scala*), deriva da una tradizione pugliese. I "morzi" erano, per i contadini del salento, pezzi (morsi) di pane raffermo fritti nell'olio, a cui si aggiungevano legumi avanzati e verdure (bollite o stufate); il tutto veniva amalgamato sul fuoco con abbondante peperoncino. Talvolta si metteva anche una foglia d'alloro per rendere l'intruglio più digeribile.

⁵⁴ D. BUZZATI, *Un verme al ministero*, cit., p. 309.

Il dramma è tutto “incastonato” di sagaci aforismi alla Oscar Wilde,⁵⁵ e anche i riferimenti e le ambientazioni intrise di suggestioni alla Orwell di *1984*, vengono rivisitati in chiave parodica e stralunata: perfino il Grande Morzo, il cui ritratto domina gli uffici, appare «raffigurato confusamente».

L’acredine che caratterizza la drammaturgia non denota tuttavia una precisa volontà di cambiamento, almeno non in chiave politica: l’autore affermava di non aver mai avuto idee chiare in merito,⁵⁶ e quando si accostava ad una critica che avesse dei connotati socio-politici, delineava sfondi poco precisi, rivelando un palese contenuto anti-ideologico, in definitiva scettico verso ogni soluzione liberatoria. L’amico Montanelli fornisce in merito un ritratto eloquente:

Parlare di «Buzzati e la politica» mi sembra abbastanza grottesco, perché Buzzati veramente di politica non parlava mai. Non credo che avesse delle concezioni politiche. Però debbo aggiungere che quest’uomo, questo scrittore, questo giornalista che non s’interessò mai di politica poi aveva delle straordinarie intuizioni anche sulla politica. Lo si vide subito dopo la guerra, quando scrisse *Paura alla Scala*. Paura alla Scala era veramente l’intuizione di ciò che stava per succedere in Italia. [...] Io mi

⁵⁵ Riporto alcuni esempi di aforismi tratti dal dramma *Un verme al ministero*: «Tutti, in questo paese, da un certo livello in su, sono dottori. A chiamarli col loro nome, si offendono» (*Un verme al ministero*, cit., p. 294); «Bisogna onestamente convenire che in fatto di caramelle lo Stato ci sa fare» (Ivi, p. 311); «Dall’età di due anni in questo mondo siamo tutti nevrastenici» (Ivi, p. 321); «La suggestione è la più potente forza che domini il mondo. Dopo la vigliaccheria, si intende...» (*Ibidem*); «La battaglia dell’uomo disarmato contro la carta scritta, questa è la vita» (Ivi, p. 322); «rapido è il pensiero nella testa dei grandi più che nelle nostre... anche i loro desideri passano da un oggetto all’altro con celerità straordinaria, cosicché ogni previsione è incerta...» (Ivi, p.333). A parte quelle che ho appena citato il teatro di Buzzati è tutto “costellato” di battute ironiche, dalla prima all’ultima *pièce*. Mi vengono in mente tra gli altri: «A stare bene ci si abitua subito...È a star male, signor conte, che si fa una certa faticaccia» (*La rivolta contro i poveri*, cit., p. 42); «L’unica cosa che qui da noi possa dare la libertà, l’unica cosa sono i soldi» (*La fine del borghese*, cit., p. 569).

⁵⁶ «Se poi mi domandi qual è il mio ideale politico, dico che è difficile stabilirlo. Ché alla mia tenera età non ho ancora ben capito la cosa» (Y. PANAFIEU, *Dino Buzzati: un autoritratto*, cit. p. 98).

sono sempre chiesto fino a che punto Buzzati fosse veramente un ingenuo e fino a che punto invece si servisse della propria ingenuità, della propria incompetenza in fatto di politica, puntigliosamente rivendicata e divenuta proverbiale, per non pagare dazio. Ecco, questo io veramente non lo so.⁵⁷

La storia si presenta come una macchina dal moto ineluttabile nei cui ingranaggi l'uomo viene trascinato ma, al di là dei cambiamenti di epoche o di nomi, niente cambia mai veramente. Tutti i partiti fanno parte di una risibile macchina sociale e la società si profila come il mondo delle trasformazioni apparenti. E tuttavia una prospettiva così scettica pone l'autore in una posizione privilegiata per osservare le trasformazioni del nostro paese, ed il suo anacronismo si trasforma in una visione quasi premonitrice di quei caratteri che avrebbero connotato la società contemporanea.⁵⁸ Come rileva Panafieu, sotto il suo aspetto di borghese impeccabile si celavano in Buzzati i fermenti di una ribellione che emerge con evidenza nella scrittura ma che tuttavia presenta un limite: l'aspirazione ad una democrazia "umanistica" resta un'immagine di natura utopistica e surreale in cui l'ordine costituito non viene contestato in maniera radicale. La "rivolta" ideologica e lo scontento vengono affidati alla penna, strumento di una vendetta sostenuta da una sorta di legge

⁵⁷ I. MONTANELLI, *Buzzati giornalista e la politica*, in *Buzzati giornalista*, Atti del Convegno Internazionale (Feltre-Belluno, 18-21 maggio 1995), a cura di N. Giannetto, Milano, Mondadori, 2000, pp. 19-20.

⁵⁸ «L'atteggiamento anti-ideologico ed apolitico di Buzzati diventa, più che una mera presa di coscienza provvisoria, un vero e proprio segno premonitorio. L'uomo che si spaventa di fronte alle minacce socio-ideologiche, solo per scoprire che si tratta di nulla; l'indebolirsi delle ideologie finché esse non contengono più niente della loro tradizionale forza reale né retorica; il proliferare degli interessi capitalistici tanto da trascurare qualsiasi altro interesse sociale o politico; gli avanzamenti sociali e tecnologici che dovrebbero aiutare l'uomo ma che, invece, accrescono il suo smarrimento e le sue angosce: sono queste alcune delle componenti fondamentali dello scetticismo social politico buzzatiano. Ma, se si guarda bene, esse sono facilmente riscontrabili nei discorsi social politici che si fanno oggi. [...] sono tratti persistenti della mentalità sociale contemporanea» (P. D'AGOSTINO, *L'ideologia anacronistica: Buzzati e la politica apolitica*, «Italiens narrativa», n. 23, maggio 2002, p. 200-201).

del taglione: i poteri eccessivi o denaturati che la società produce sono, attraverso l'immaginazione, ridotti al nulla, contestati, condannati.⁵⁹ La scrittura drammaturgica esprime dunque una resistenza intellettuale e una denuncia verbale che si accontenta di essere moralistica e non morale, secondo la Riposio, e pertanto non riesce a raggiungere i vertici di una drammatica tensione.⁶⁰ I sentimenti di rivolta, pur presenti, rimangono inquadrati in una interpretazione dei conflitti sociali scrupolosamente rispettosa dell'ordine, e la rivolta finisce dove comincia il rischio dello sfacelo dell'intero ordinamento sociale. La realtà è in fondo ridicola nella sua «velleità di avere altro significato da quello eternamente scontato»,⁶¹ e l'unica possibilità di riscatto si compie in nome della "poesia".⁶² La scelta di un registro di matrice "non-rivoluzionaria" è la contropartita di questa rinuncia di base: «La mia teoria

⁵⁹ Cfr. Y. PANAFIEU, Comment le regard sur la société contemporaine s'intègre-t-il dans les démarches créatrices de Buzzati? «Cahiers Dino Buzzati», n. 5, 1982, pp. 237-245.

⁶⁰ Cfr., D. RIPOSIO, *L'assurdo rumore della morte: in margine al teatro di Dino Buzzati*, in AA.VV., *La letteratura in scena*, a cura di G. Barberi Squarotti, Torino, Tirrenia, 1985, pp. 286-287.

⁶¹ W. PEDULLÀ, *Racconti sedativi di Buzzati*, in ID., *La letteratura del benessere*, Napoli, Libreria Scientifica, 1968, p. 202.

⁶² Un racconto di Buzzati molto significativo al riguardo, *Era proibito* (in *Sessanta racconti*, Milano, Mondadori, 1958), parla di una strana città in cui ogni forma di poesia viene radicalmente bandita dal governo perché «apriva il varco alle peccaminose intemperanze della fantasia». Racconto emblematico in relazione al tema, più volte riscontrato nella produzione drammaturgica come in quella narrativa, del controverso rapporto tra lo sviluppo tecnologico, sintomo di una imperante razionalità, e la poesia, connessa invece con la dimensione di una "infanzia" dello spirito il cui ruolo tende ad essere ridotto, marginalizzato, ghettizzato: «Da quando è proibita la poesia, certamente la vita è assai più semplice da noi. Non più quella rilassatezza d'animo, né quelle morbose eccitazioni, né l'indulgenza ai ricordi, così insidiosi per l'interesse collettivo. La produttività, ecco la sola cosa che veramente conti, e davvero non si riesce a concepire come per millenni l'umanità abbia ignorato questa verità fondamentale. [...] Poche leggi del resto portarono così insensibile disturbo alla vita del cittadino singolo. Chi leggeva più poesie? Chi ne scriveva più?» (Ivi, pp. 455-456).

(non solo teoria, anche sensazione) è che se ciascuno nel suo piccolo fa il suo mestiere onestamente, la società funziona in modo perfetto». ⁶³

Il discorso critico sulla società integra così la riflessione sulla morte e sulla sua onnipresenza: la morte si mostra *in extremis* profondamente giustiziera, in grado di ridurre e condannare ogni forma di potere e di prevaricazione, in una sorta di contrappasso che riporta, per taluni aspetti, alla visione dantesca.

Le fait est qu'il n'accorde pas volontiers à l'homme la possibilité de trouver en lui-même et dans la société qu'il contribue à construire occasions et volonté de progrès ou de bonheur. La mort, dans le théâtre buzzatien, c'est aussi cela: un aveu d'impuissance devant l'humain et le social, une certaine complaisance dans ce qu'il faut bien appeler l'idéologie décadente d'un scepticisme par trop réaliste, une méfiance extrême à l'égard de tout projet de l'homme pouvant s'apparenter au pari sur la vie. ⁶⁴

Ai finali “sospesi” propri della narrativa si affiancano qui conclusioni chiaramente imperniate sulla esemplare punizione o sul tormento psicologico del “cattivo” di turno: il Professore viene “sconfitto” dalla forza morale di Folletti, le manie grandezza di Corte ridimensionate dalla malattia, l'arrivismo di Leonella deluso da una vita banale e monotona, la boria e la malignità di Giuliana punita dal tragico finale, l'ipocrisia di Morales duramente castigata, la falsità di Laide smascherata e poi ribaltata contro di lei, l'opportunismo di Velia tramutato in miseria, e così via...In questa prospettiva, *La colonna infame*, si presenta forse come il testo più “forte”: Buzzati non risparmia, nel finale, la visione di una morte che rettifica le ingiustizie, punisce i malvagi, divide gli uomini degni dai pusillanimi delineando la schiera degli eletti e dei dannati.

ROSARIO ...guardalo là (*scuote il corpo di Don Rodrigo con la punta di un piede*) ... che strano, signor conte Rodrigo Cortez dei Libarra, bel nome. Eh?...Hai dei gonfi uguali ai miei, proprio nessuna differenza...Non ci pensavi, vero, quando mi hai fatto

⁶³ Y. PANAFIEU, *Dino Buzzati: un autoritratto*, cit., p. 99.

⁶⁴ Y. PANAFIEU, *Thanatopraxis*, cit., p. 126.

portar via da quei malnati da forza?...Signori e poveretti, tu pensavi che ci fossero due pesti diverse?...e invece...chi dà gli verrà dato, chi prende viene il giorno che rende...E sei rimasto impestato anche tu...E adesso crepi...⁶⁵

Lo “sguardo” sul reale si profila anche negli accenti critici più penetranti, ammantato da un afflato lirico, da un’ansia di ricerca che trascende i limiti del mondo conosciuto, per legarsi ad una dimensione che slitta chiaramente in direzione mistica o religiosa. La riflessione sulla società e sull’uomo, la vocazione morale, l’ombra della morte sovrastante tutte le cose, il senso di un mistero che si lega strettamente al fantastico, ma che in quest’ultimo non si risolve pienamente, sembrano rimandare, in ultima analisi, alla presenza-assenza di Dio nel mondo, in un interno dibattito che appare senza soluzione. È questo uno dei più grandi interrogativi del “miscredente” Buzzati, il quale avrebbe voluto trovare conforto nella fede ma non riuscì ad aderire pienamente al dogma cattolico.⁶⁶ Questo Dio, che appare assente, nascosto, lontano dagli uomini (abbandonati al loro destino di solitudine, lasciati in balia della morte e all’inganno di una vita che sfocia soltanto nella decomposizione della carne), è pur sempre cercato, desiderato, invocato: non c’è una sola pagina che non alluda ad un “altrove” misterioso, un mondo parallelo superiore a quello in cui viviamo e che l’autore percepisce anche se non sa che nome dargli. Buzzati insegue Dio tra i rivoli immaginifici, in un sospensivo equilibrio tra un mistero senza nome e un mistero che si configura come “rivelazione” di natura religiosa.

La tematica è presente in modo esplicito nel dramma *Un verme al ministero*, in cui Dio viene più volte evocato («certe sere, siamo perfino tentati eh eh di credere ancora in Dio, questa assurda favola»):⁶⁷ l’ultima parte del

⁶⁵ D. BUZZATI, *La colonna infame*, cit., p. 516.

⁶⁶ «Ho effettivamente la nostalgia di questa cosa che vorrei credere, e a cui non credo ... [...] Rimpiango di non avere la fede ... Vorrei credere in Dio ... Perché la fede in Dio [...] è una tale forza che ti cambia la vita! Non pretendo che ti possa fare felice, ma ti può fare assolutamente sereno di fronte a qualsiasi avversità» (Y. PANAFIEU, *Dino Buzzati: un autoritratto*, cit., pp. 87-88).

⁶⁷ D. BUZZATI, *Un verme al ministero*, cit., p. 320.

processo a Palisierna è tutta incentrata sull'accusa di "idolatria" e sulla negazione di ogni divinità da parte dei nuovi conquistatori («Nel nostro mondo libero, dove la maestà del popolo lavoratore regna sovrana, il credere nel cosiddetto Dio è il più turpe e malvagio tradimento alla collettività»).68 All'interno di un finale apocalittico viene portato in scena un crocifisso da ingiuriare e calpestare per ribadire il materialismo dialettico come unico dogma della nuova comunità rivoluzionaria, ma ecco improvviso un lampo illuminare la scena e un tuono rintonare acuto. Una figura altissima e nera terrorizza i presenti e scatena la sua ira contro i miscredenti. Cristo è forse giunto a punire gli empi e premiare i pii? Per qualche attimo il movimento generale di fuga e gli scrosci di tempesta sembrano avvalorare la speranza di un avvento del divino, ma l'opzione "materialistica" riemerge immediatamente, creando un contrasto sospensivo tra religiosità e ateismo all'interno del quale il tentativo di razionalizzazione del sensibile lascia aperto un ampio spiraglio alla fede. Il dramma si conclude senza soluzioni, ponendo interrogativi cui sarà il pubblico a rispondere nel silenzio della propria coscienza:

VOCI Cristo è qui! [...]

IL GRANDE MORZO È una rivolta!

BALTAZANO È una rivolta! Guardie! Aiuto! (*Fuggi fuggi nel fragore della tempesta mentre cala la tela*)⁶⁹

Dramma intriso di intimo e commosso afflato religioso è *L'uomo che andrà in America*, in cui la liricità dell'autore si distende con toccante profondità. All'interno di questa *pièce*, una lunga meditazione sull'aldilà tutta intrisa di mistica aspirazione ad un "Oltre" che si incarna nella "voce" della sera, è presente una significativa autocitazione. Mi riferisco alla poesia *Dio che non esisti ti prego*,⁷⁰ recitata a due voci sul finale, poco prima che il protagonista,

⁶⁸ Ivi, p. 345.

⁶⁹ Ivi, p. 531.

⁷⁰ La poesia è stata ritrovata da Almerina, la giovane moglie di Buzzati, tra le pagine di uno dei diari, e la data è il 1957. (Cfr. L. BELLASPIGA, "*Dio che non esisti ti prego*". *Dino Buzzati*,

l'umile e poco avvenente Remittenza,⁷¹ dalla sua casa vicino al mare scompaia, portato in trionfo, sulla "grande nave". La simbologia marina, qui come in altre occasioni buzzatiane, si carica di valenze religiose:⁷²

REMITTENZA (*con doloroso sorriso*) Dio che non esisti, ti prego-che almeno su questa grande nave-che mi sta portando via-le cabine siano...siano bene areate-e al mattino la prima colazione-comprenda marmellata inglese di pomodoro-burro, cime di rapa, salmone affumicato-salame di Modena a fette sottili.

SCHIASSI Ma perché lo preghi, se non esiste?

REMITTENZA Non esiste fintantoché io non ci credo, finché continuo a vivere come viviamo tutti, desiderando, desiderando. Ma se io lo chiamo...

SCHIASSI Troppo tardi!

REMITTENZA No. Per la forza terribile dell'anima mia, forse vile, trascurabile in sé, però anima nella piena portata del termine: se io lo chiamo, verrà!⁷³

Eppure, anche là dove non si parla di Dio, se ne avverte la presenza attraverso la dimensione morale che si ricollega al suo nome: l'interrogazione

la fatica di credere, Milano, Ancora, 2006, pp. 183-185).

⁷¹ Come non pensare ad un parallelismo tra Remittenza e il cavaliere Folletti, integri nella dirittura morale e nella pacifica e serena distanza dalle tentazioni che investono e travolgono la maggior parte degli uomini. Sono sempre i semplici ad essere salvati dalla critica morale dell'autore. E chissà che l'educazione fermamente cattolica di Buzzati non riemerge qui nel ricordo del noto sermone evangelico della montagna: «Beati i poveri in spirito, perché di essi è il regno dei cieli ! Beati quelli che piangono, perché saranno consolati! Beati i miti, perché erediteranno la terra ! Beati quelli che hanno fame e sete di giustizia, perché saranno saziati! Beati i misericordiosi, perché otterranno misericordia! Beati i puri di cuore, perché vedranno Dio! Beati i pacificatori, perché saranno chiamati figli di Dio! » (Matteo, 5 :3-12).

⁷² Molto spesso le immagini e le metafore legate al tema del mare vengono utilizzate per parlare esplicitamente di Dio. Don Pietro Biaggi sostiene che questa associazione simbolica derivi dall'esperienza vissuta come corrispondente in marina, quando Dino si è sentito più vicino alla morte: sul mare egli ha visto uomini morire in modo eroico ma alle volte anche nel modo «casuale e pazzesco in cui si muore in guerra» (P. BIAGGI - N. GIANNETTO, *"Ma c'è qualcosa in fondo?" Il mistero e la problematica religiosa nell'opera di Buzzati*, «Studi buzzatiani», V, 2000, pp. 147).

⁷³ D. BUZZATI, *L'uomo che andrà in America*, cit., pp. 434-435.

religiosa non presuppone necessariamente una professione di fede; «è sufficiente a provocarla quell'approfondimento della vita morale dalla quale scaturisce pietà e compassione verso il prossimo e verso ogni creatura vivente, quella pietà che, intrisa di una inscindibile valenza metafisica, ci dispone ad una consonanza spirituale con tutto ciò che ci circonda».⁷⁴

In questo senso tutti i grandi temi della narrativa buzzatiana implicano una forma soggiacente di conoscenza religiosa: opere come *Il Deserto dei Tartari*, *Il segreto del Bosco Vecchio*, *I sette messaggeri*, *Il crollo della Baliverna*, non si possono spiegare se non si percepisce in essi la presenza di alcuni temi religiosi di fondamentale peso: il libero arbitrio, che non vuol dire autonomia assoluta dell'individuale e che fa di ogni persona un microcosmo, una avventura imprevedibile; il peccato originale, cui si lega il senso dell'imperfezione terrena e la presenza del male; la percezione del mistero, che nutre la fantasia e la guida nei dominî del mito, della fiaba, della leggenda.⁷⁵

⁷⁴ D. PORZIO, *L'interrogazione religiosa*, in AA.VV., *Dino Buzzati*, a cura di A. Fontanella, Firenze, Olschki, 1980, p. 73.

⁷⁵ Cfr. F. GIANFRANCESCHI, *Buzzati: la sua religiosità e i suoi critici*, in AA.VV., *Dino Buzzati*, cit., pp. 15-22.

Quando Buzzati abbandonò il teatro, aveva compiuto interamente il suo viaggio dantesco tra i gironi dei dannati? La classe borghese, cui egli apparteneva e probabilmente affidava un ruolo guida nel custodire valori e comportamenti, gli appariva irrimediabilmente compromessa, irriconoscibile e travolta dagli eventi, dissipata nella più sfrenata immoralità e priva di quegli attributi in cui originariamente si identificava. *La fine del borghese* è un titolo chiarissimo in questo senso: al profeta che aveva affidato al teatro i propri imperativi morali non rimane altro da aggiungere, il compito è stato portato a termine, la verità rivelata. L'autore ci consegna un'analisi dell'uomo contemporaneo, della sua condizione assurda, della sua perdita di Dio, della sua angoscia. Esce non molto tempo dopo la raccolta *Le notti difficili*.⁷⁶ sono forse le notti del moralista che vive il fallimento e aspetta che tocchi a lui, prossimo alla fine, il momento della prova, come era successo a tanti suoi personaggi?

Buzzati, che aveva iniziato il “viaggio” visitando un “semplice”, il Cavaliere Folletti, ed indicando nella dignitosa adesione ad antichi valori l'unica via capace di restituire “umanità” all'uomo, lo conclude registrando un fallimento. Il borghese ormai “deforme” assume le sembianze grottesche di un gatto-parlante: il lontano rimbombo che conclude il dramma apre orizzonti di speranza. O chiude definitivamente ogni possibilità di redenzione?

BORGHESE Lasciatemi tornare uomo. Poter almeno combattere l'ultima battaglia.

SCHIASSI Non c'è più da fare battaglia.

BORGHESE Posso esservi sempre utile. L'hai detto tu stesso, un giorno.

SCHIASSI Un giorno. Ma adesso...che cosa sei più? [...]

Lontano rimbombo.

SCHIASSI (*al Borghese-gatto*) Senti il rimbombo?

BORGHESE (*ha un sussulto e resta immobile*)

SCHIASSI (*dopo un silenzio*) Senti il rimbombo?

*Nuovo più cavernoso rimbombo mentre cala la tela.*⁷⁷

⁷⁶ D. BUZZATI, *Le notti difficili*, Milano, Mondadori, 1971.

⁷⁷ ID., *La fine del borghese*, cit., p. 578.

3.2 Tra teatro e narrativa: alcune note sul lessico

La caratteristica del grande uomo è quella di scrivere in modo molto chiaro e semplice [...] È la caratteristica immancabile dei grandi talenti. Quando lo stile non è chiaro, non c'è ombra di dubbio; si tratta di un mediocre [...] Penso effettivamente che dal punto di vista della tecnica letteraria il giornalismo sia un esemplare scuola [...] Io scommetto che molti miei illustri colleghi, se avessero fatto proprio un *apprentissage* giornalistico – ma non di tre mesi, di anni e anni come ho fatto io – scriverebbero dei libri molto più leggibili di quelli che scrivono.¹

Si è spesso tacciato la scrittura buzzatiana di convenzionalismo, trascuratezza, superficialità. Lo stile semplice, chiaro, povero di inarcature e poco innovativo nelle strutture sintattiche, legato ai modi della comunicazione quotidiana e in particolare della prosa giornalistica ha potuto dare l'impressione di una eccessiva facilità o, quando si apre a inusuali sperimentalismi, di approssimazione. Antonia Arslan scrive ad esempio che i personaggi del teatro comunicano: «Con un simbolico linguaggio inarticolato, a base di gorgoglii e parole senza senso, che dovrebbe esprimere una sferzante ironia verso il gergo comune della gente-bene, ma che spesso stanca, specie perché applicato troppo estesamente e un po' a casaccio».²

Eppure è evidente che il Nostro si cimenta in una gamma vastissima di variazioni attraverso diverse tonalità, «dal registro protocollare-informativo a modulazioni lirico-soggettive»,³ e che la sua operazione linguistica si compie all'interno di un processo in cui vengono istigate «le facoltà visualizzanti, emotive, mimetiche, metaforiche di un vocabolario».⁴ Lo stile dello scrittore si rivela insomma uno strumento eccezionalmente duttile, prestandosi, nella sua apparente povertà, ad una gamma estesa di occasioni.

La narrativa e la drammaturgia sono accomunate sia da una stessa “misura” (che costituisce la cifra stilistica caratterizzante di tutta l'opera buzzatiana), sia da una straordinaria somiglianza di motivi ispiratori, al punto che molte *pièces* (tra cui ricordiamo *Il Mantello* e *Un caso clinico*) sono tratte direttamente dai

¹ Y. PANAFIEU, *Dino Buzzati: un autoritratto*, cit., pp. 161-162, 165.

² A. ARSLAN, *Invito alla lettura di Buzzati*, Milano, Mursia, 1974, p. 110.

racconti oppure ne contengono spunti e suggestioni (come nel caso di *Piccola Passeggiata*, ispirata alla figura inquietante di un arabo presente in *Ombra del Sud*).

Il legame tra il teatro e la narrativa è attestato dagli evidenti richiami tematici, dai collegamenti di luoghi, situazioni e atmosfere, così come da una sorta di trasmigrazione dei personaggi da un versante all'altro. Si pensi al personaggio di Schiassi: comparso nel 1962 ne *L'uomo che andrà in America*, ritorna nel dramma *La fine del borghese*, ma era già apparso più volte nella narrativa (*L'ascensore*, *Il mago*)⁵ e aveva fatto capolino anche in alcuni servizi del Buzzati critico d'arte pubblicati nel 1966 sul «Corriere della Sera».⁶ Oppure alla versatile ricorrenza del cognome Limonta (termine dalla carica semantica inequivocabile): è la permalosa cantante lirica di *Una ragazza arrivò...*, oppure il vecchio acquirente menzionato da Giurassa ne *L'uomo che andrà in America* («domani verrà a trovarmi nientedimeno che il vecchio Limonta»),⁷ ma è soprattutto il protagonista dell'esilarante racconto *Il seccatore*.⁸ E come non segnalare infine il nome di Giovanni, indimenticabile protagonista de *Il deserto dei Tartari* che ritorna nel teatro in due occasioni incarnando personaggi molto diversi: è il giovane soldato morto in guerra de *Il mantello*, e nel contempo l'industriale ghermito nelle maglie della morte di *Un caso clinico*.⁹

Molti racconti contengono inoltre una specie di “teatralità” che ne rendeva abbastanza comoda la trasposizione: la struttura narrativa delle novelle si presenta per la maggior parte dei casi come una successione di quadri che

³ G. CARNAZZI, *Introduzione*, in D. BUZZATI, *Opere scelte*, a cura di, Milano, Mondadori, 1998 («I Meridiani»), p. XXVIII.

⁴ C. TOSCANI, *Guida alla lettura di Buzzati*, Milano, Mondadori, 1987, p. 150.

⁵ D. BUZZATI, *Il colombre*, Milano, Mondadori, 1966.

⁶ Sul personaggio Schiassi cfr. A. MACCHETTO, *Il critico che andrà in America*, in *Buzzati giornalista*, Atti del Congresso Internazionale (Feltre-Belluno, 18-21 maggio 1995), a cura di N. Giannetto, Milano, Mondadori, 2000, pp. 525-532.

⁷ D. BUZZATI, *L'uomo che andrà in America*, cit., p. 427.

⁸ ID., *Il colombre*, cit.

⁹ Restando invece nell'ambito del teatro, mi preme sottolineare come vi siano, oltre a quelli citati, altri personaggi utilizzati liberamente in più punti della produzione drammaturgica:

richiamano inequivocabilmente le scene teatrali.¹⁰ Del tutto condivisibile, dunque, la riflessione della Ioli:

Il teatro di Buzzati non è originale [...] E' una specie di cantiere dove non si ha mai riposo. I personaggi leggermente differenti, o sempre gli stessi, vanno e vengono: escono da un racconto ed entrano in un romanzo, escono da un romanzo e vanno a finire in una poesia o in un disegno e, coscienti del silenzio in cui continuano ad essere rappresentati, affrontano il palcoscenico dove finalmente trovano il gesto e la voce.¹¹

L'intrusione narrativa nella produzione teatrale è testimoniata, da un punto di vista strutturale, dai procedimenti drammaturgici di carattere apertamente epico (di cui abbiamo avuto modo di parlare), così come dalle caratteristiche lessicali e stilistiche delle didascalie, dove spesso vengono reintrodotti elementi descrittivi che dovrebbero essere espunti dal copione: in un testo teatrale, infatti, le indicazioni sceniche (così come le battute) dovrebbero costituire, almeno nelle teorizzazioni più rigide, una sorta di "codice" da cui espungere moduli o richiami "letterari" non immediatamente finalizzati alla rappresentazione.¹² E Buzzati mostra di esserne ben consapevole quando dichiara nella intervista con Panafieu:

In teatro molti, non dico espedienti, ma mezzi letterari, non sono concessi. La descrizione non è concessa. Certo uno la può usare, ma solo per un breve momento; guai se insiste. Le considerazioni non sono concesse. Le divagazioni non lo sono. Tutto deve essere esemplificato ed espresso un'azione. Gli stessi dialoghi devono costituire un'azione.¹³

Rok è il mostro di *Drammatica fine di un noto musicista* e il diavolo de *La colonna infame*; Martina è la vanitosa ma scaltra segretaria di *Un verme al ministero* e la moglie di Giurassa de *L'uomo che andrà in America*.

¹⁰ Cfr. Y. FRONTENAC, *La théatralité dans le récit buzzatien*, «Cahiers Dino Buzzati», n. 8, 1991.

¹¹ G. IOLI, *Dino Buzzati*, Milano, Mursia, p. 145.

Tuttavia, tradendo i propositi, lo scrittore include, specialmente all'interno delle didascalie, passaggi non strettamente legati alla resa scenica. Osserva Giuseppe Fanelli a proposito dell'atto unico *Drammatica fine di un noto musicista*: «In molte opere teatrali buzzatiane le didascalie assumono un vero e proprio valore di completamento dell'azione e permettono all'autore di reintrodurre gli elementi descrittivi che aveva cercato di eliminare».¹⁴ E come non pensare alle cosiddette «didascalie paradossali», basate sulla palese assunzione delle indicazioni sceniche come mera apertura narrativa che acuisca l'impressione visiva del lettore o dell'interprete.¹⁵

Per di più alcune spie linguistiche innalzano certe didascalie ad un livello letterario superiore rispetto al registro “medio” dei dialoghi, rendendo ancora più scoperta questa continua intrusione. Si riportano di seguito, a mo' d'esempio, alcune didascalie tratte da *Piccola passeggiata*, in cui il tono e il linguaggio sono aderenti più alla liricità propria di alcune tra le migliori pagine dello scrittore che non alla funzionalità delle note del drammaturgo; e si sottolineano i termini che appartengono a un registro letterario più elevato:

¹² «Il testo spettacolare dipende per la sua codifica e decodifica sia da un numero flessibile di sistemi che da un insieme di codici più o meno comuni alle fonti, attori e pubblico. [...] Un codice è ciò che permette ad una unità del sistema semantico (un significato) di essere assegnato ad un'unità del sistema sintattico: in breve, un complesso di regole correlazionali che reggono la formazione di rapporti segnici. [...] la performance teatrale metterà in atto una vasta gamma di regole di correlazione di questo tipo [...]. Alcuni di questi codici (per esempio quello cinesico, quello scenico e/o quello linguistico) saranno specifici di particolari sistemi, mentre altri (convenzioni teatrali e drammatiche e codici culturali più generali) si applicheranno al discorso teatrale in generale» (K. ELAM, *Semiotica del teatro*, Bologna, Il Mulino, 1988, pp. 55-56).

¹³ Y. PANAFIEU, *Dino Buzzati: un autoritratto*, Milano, Mondadori, 1973, pp. 179-180.

¹⁴ G. FANELLI, *Su un testo teatrale di Dino Buzzati*, in AA.VV., *La tentazione teatrale*, a cura di N. Bonifazi, Ancona, Bagaloni Editore, 1982, p. 131.

¹⁵ Il termine è stato coniato dalla studiosa JANINE MENET GENTY (*Les didascalies du theatre de Dino Buzzati: temps et lieux, sons et lumiers*, «Cahiers Dino Buzzati», n. 9, 1994, pp. 288-299) in merito alla didascalia contenuta nell'atto unico *Il mantello*: «Fuori c'è un prato e attraverso questo prato un vialetto conduce alla strada provinciale distante circa 200 metri. Non importa che questo si veda» (D. BUZZATI, *Il mantello*, cit., p. 133). Tale paradosso viene interpretato come un implicito suggerimento all'utilizzazione di modalità cinematografiche.

La scena rappresenta, in spaccato, la camera dove abita il cav. Follrtti, alloggio modestissimo all'ammezzato o al piano rialzato di una camera della periferia. La porta della camera dà su una breve scala. Sotto la scala, lo sgabuzzino della portinaia, pure a spaccato. Tale scala può dare su un andito interno, o cortile, o strada, a volontà. Meglio se in un cortile, sopra il quale si intravedono le cime di immensi falansteri.

(È rimasto fermo, nella nebbia crescente della sera, mentre in lontananza si accendono fiocchi lampioni).

(Silenzio, si ode quel rumore lontano, ritmico, inquietante).

(sorreggendolo per un braccio lo trae alla balaustra della terrazza mentre le ombre infittiscono: in lontananza, simili a miraggi incominciano a biancheggiare delle parvenze meravigliose, torri, cupole, palazzi, con le finestre e le logge illuminate).

(Si avviano, e intanto si comincia a udire un rumore ritmico e misterioso...).

Tenendo presente la valutazione di Toscani sulla possibilità di rintracciare dietro una lingua regolata un canone di mediana fruibilità, «degli scorci di ben

Opinione condivisibile, ma il caso non è certo l'unico del teatro buzzatiano (dunque c'è dell'altro). Anche *Piccola passeggiata* contiene una didascalia anomala, così come *La rivolta contro i poveri*: «Solo da una parte una specie di balaustra dalla quale si immagina che si veda in basso la città» (D. BUZZATI, *Piccola passeggiata*, p. 12). «Il soffitto, in corrispondenza con il tetto, è inclinato e vi si dovrà aprire, al momento opportuno un pertugio, non importa anche se invisibile agli spettatori» (D. BUZZATI, *La rivolta contro i poveri*, p. 27). Didascalie effettivamente stravaganti in relazione al codice teatrale (descrizioni da immaginare ma da non rappresentare scenicamente!) possono essere interpretate come vettori di significati importanti in relazione al simbolismo di alcuni "luoghi", si rivolgono ad un ipotetico lettore confermando la continuità con l'ambito narrativo, e agevolano infine l'interpretazione degli attori, la cui fantasia scenica è stimolata ad una convergenza con la fantasia dell'autore, per una più profonda comprensione e rivisitazione interiore dell'ispirazione buzzatiana.

dissimulata letterarietà e stilemi propri dell'idioma poetico»,¹⁶ si evidenziano i richiami a stilemi leopardiani: il poeta prediletto è probabilmente, fra tutti gli autori della letteratura italiana, l'unico che esercitò su Buzzati un'influenza al tempo stesso profonda e duratura. Leopardi sembra agire a vari livelli, dalla poetica ai recuperi intertestuali; non è un caso che sia citato relativamente spesso nell'*Autoritratto* e nelle *Lettere a Brambilla*, e addirittura all'interno di alcuni racconti (per esempio *Una pallottola di carta*, *Che atleta! Cambiamenti*)¹⁷. La lettura dei testi buzzatiani «comunica l'impressione di una presenza leopardiana microscopica, disseminata, forse anche dissimulata; perciò tanto più importante?»,¹⁸ che si riversa sul versante tematico così come su diversi moduli lessicali e stilistici, o su alcune soluzioni figurali e ritmiche. Stefano Lazzarin (i suoi studi riguardano la narrativa ma ritengo di poter estendere tali considerazioni alla drammaturgia) sottolinea, specialmente in contesti in cui è più pregnante la ricerca di una suggestione poetica, come Buzzati sia solito riusare «una terminologia infinitiva di origine leopardiana»,¹⁹ e come le accumulazioni evocativo-suggestive siano ricalcate su quelli del contesto lirico dei *Canti*. Per non parlare poi dell'aggettivazione iperbolica, la sostantivazione astratta, la vaghezza semantica di alcuni termini, l'indeterminatezza dei plurali evocativi, l'inversione aggettivale enfatica, l'utilizzazione di stilemi alti, di un lessico vagamente meta poetico, fino ad

¹⁶ C. TOSCANI, *Guida alla lettura di Buzzati*, cit., p. 150. Vorrei riportare le riflessioni dell'autore a proposito delle aperture liriche contenute nella scrittura: «Poesia ... ci può essere in quattro o cinque parole messe insieme così, misteriosamente. Poesia ci può essere in un racconto che narra una situazione particolarmente patetica, poesia ci può essere in uno scricchiolio dovuto ad una porta [...] Secondo me, le cose poetiche sono in genere delle cose grandi ...» (Y. PANAFIEU, *Dino Buzzati: un autoritratto*, Milano, Mondadori, 1973, pp. 187-188).

¹⁷ Rispettivamente *Centottanta racconti*, Milano, Mondadori, 1982, p. 564; *Siamo spiacenti di*, Milano, Mondadori, 1975, p. 44; *Le notti difficili*, Milano, Mondadori, 1990, p. 213.

¹⁸ S. LAZZARIN, «Le immense cose che si erano sognate». *Costanti evocative e presenze leopardiane in Buzzati*, «Italianistica», XXXIV, n. 1, gennaio-aprile 2005, pp. 34. In merito a raffronti di natura tematico-filosofica si può consultare il saggio di G. SANDRINI, *Presenza di Leopardi nel primo Buzzati*, «Studi buzzatiani», VI, 2001, pp. 7-19.

¹⁹ Ivi, p. 40.

arrivare ad espedienti retorici e fonici come l'allitterazione o la presenza di veri e propri termini chiave di ambito "leopardiano" come *immensità, infinità, arcano*; oppure *felicità, sogni, speranze*.

REMITTENZA Sì, sì. Aiutami. Dimmi cose che facciano coraggio. [...] io uomo fortunato, sul punto di coronare la vetta dei miei sogni...verso il tramonto ci pensavo tanto, quando ero ancora ragazzo e le case si rinchiudevano lentamente su se stesse, le finestre illuminandosi ad una ad una, e nel cuore dell'uomo entrava un...[...] Era una cosa che non si può dire, come uno staccarsi, un sollevarsi, una certezza che domani, domani...

ROSANNA La felicità, vuoi dire? [...]

REMITTENZA (*solenne*) Io dunque, sul punto di realizzare la grande speranza, dopo tante pene.[...] Nell'America, nel continente America, io solo. Sterminate distese di terra coltivabile o no, non mi interessa, pianure, pianure, montagne, praterie e pianure, pianure, per miliardi di chilometri. E in tutta questa immensità io solo.²⁰

Il rimpianto per la giovinezza, il senso del trascorrere del tempo, la malinconica o dolorosa consapevolezza dell'illusorietà di ogni aspirazione avvinta allo struggimento per una speranza che si accende e spesso si ricollega all'interrogazione religiosa, contengono, evidenti retaggi di una poetica diventata parte integrante dell'ispirazione buzzatiana. Riaffiora il "pathos", tutto leopardiano, della distanza: non appena l'oggetto perde la concretezza che gli è garantita dall'essere vicino e si fa ricordo o desiderio, si colma di malinconico rimpianto. Atmosfere lunari o "serali", cariche di evocative suggestioni e liriche aperture ad un "oltre" che apre varchi al desiderio, si ritrovano in momenti in cui l'azione teatrale sembra attuare una sorta di sospensione che lascia spiragli alla poesia:

SCHIASSI Ma questa è una di quelle sere...Rarissime. Che poi si ricordano per tutta la vita. A un tratto il tempo si ferma. Ascoltate. Lo sentite che non si sente più il rumore? [...] Lo sentite il silenzio? E la notte fuori. Il mondo. E qualcosa si spalanca, un grande spazio...Perché voi siete giovani. La vita si spalanca. Una cosa

²⁰ D. BUZZATI, *L'uomo che andrà in America*, cit., pp. 432-433

interminabile. Non si vede la fine. Jeunesse! E dentro c'è tutto. Quello che ciascuno di voi aspetta. I sogni, l'ignoto, il mistero, l'occasione, che tuttavia all'ora giusta verrà. L'amore. Ma c'è dentro il rimanente destino, che si manifesta come un vento, un fiume che vi porta. In sere come queste.²¹

L'intrusione poetica si esplica in ambito tematico o lessicale, così come nella scelta di chiara marca sperimentale o avanguardistica di alcune soluzioni prosastiche caratterizzate da una ponderata musicalità: una sorta di prosa rimata utilizzata in contesti onirici-surreali, o come si vedrà tra breve, in quelli satirico-stranianti. I vecchi bisnonni che compaiono nel *Mantello* dispiegano, ad esempio, un linguaggio tutto giocato su soluzioni ricche di richiami fonici che la inoltrano verso il registro lirico. Essi recitano, per usare le parole dell'autore, «*con voce dolce e semplice, ritmando con una specie di automatismo poetico*»:

I VECCHI Giovanni, tu vuoi sapere? Siamo i tuoi vecchi sepolti. Uomo, donna: bisnonno, bisnonna. [...] Giovanni perché sei tornato? Anche a noi piaceva la casa, le buone cose da mangiare, e stare al fuoco la sera, e il caldo letto e cantare quando la valle era nera, e dall'inquieto cuore si spandeva l'amore... Ma noi non siamo tornati, nessuno e tornato di noi, da migliaia di anni. Da migliaia di anni. Tu il primo, oggi, Giovanni.²²

E come non citare il radiodramma *Una ragazza arrivo...* dove la scena della «metamorfosi», la magica trasformazione della protagonista da brutta «racchia» a uno «schianto di ragazza», si svolge in una atmosfera sospesa in cui gli espedienti retorici rivelano, nelle allitterazioni, negli stilemi fonici, nei versi brevissimi e ritmati, una ricerca metrica e sonora che va in direzione novecentesca.

SPECCHIETTI

Guardate l'istrice

²¹ Ivi, pp. 399-400.

²² D. BUZZATI, *Il mantello*, cit., p. 141.

muove le spine
gratta i graticci
batte gli stecchi
mischia i viticci.
No no questa è seta
di filigrana
sembra una nuvola
fatta a raggiera
fili di luna
cirri sospiri
di primavera.²³

Lo strumento espressivo che Buzzati costruisce nel teatro richiama dunque le formule della narrativa ma viene reimpiegato in modo ancora più duttile e fantasioso rivestendosi di forme eterogenee e mutevoli per adattarsi ai vari registri comunicativi e tonali di cui si sostanzia la proposta drammaturgica; punta inoltre nei dialoghi ad una colloquialità sottilmente stilizzata, incline al superamento di quel divario, tipico della nostra lingua, tra modalità letteraria e oralità, e tende ad una differenziazione del lessico tra i parlanti, creando una pluralità che restituisca scenicamente «la varietà e la mobile contraddittorietà del reale».²⁴ Per dirla ancora con Puppa il lessico mostra «in certi passaggi laterali, negli snodi non in primo piano, una indubbia agitazione, e quasi fosse un bilico, incalzato da una tentante asemanticità esibisce all'improvviso una voglia di sottrarsi alla buona educazione, alle regole della pirandelliana “corda civile”!».²⁵

C'è da fare invece una distinzione tra la prima fase della produzione teatrale, quella che arriva agli anni Cinquanta, giocata sulle atmosfere

²³ D. BUZZATI, *Una ragazza arrivò...*, cit., p.229.

²⁴ P. PUPPA, *Buzzati: la lingua in scena*, in *Dino Buzzati: la lingua, le lingue*, Atti del Convegno Internazionale (Feltre-Belluno, 26-29 settembre 1991), a cura di N. Giannetto, Milano, Mondadori, 1994, p. 60.

²⁵ Id., *Il teatro di Buzzati: modelli vecchi e stimoli nuovi*, in *Il Pianeta Buzzati*, Atti del Convegno Internazionale (Feltre-Belluno, 12-15 ottobre 1989), a cura di N. Giannetto, Milano, Mondadori, 1992, pp. 316-317.

misteriose, sulle allusioni simboliche, sull'analisi dei meccanismi segreti della realtà e resa con un linguaggio «neutrale, traslucido»,²⁶ e la seconda, che coincide grosso modo con la pubblicazione della raccolta di novelle *Paura alla Scala* (1949), in cui si percepisce un cambiamento di registro abbastanza netto: lo sguardo nei confronti della realtà diventa più diretto, più acuto, più penetrante. Siamo in piena satira di costume. Lo stile subisce un abbassamento di registro (si riscontra, ad esempio, il ricorso più frequente al “che” polivalente),²⁷ con l'uso di termini “bassi”, introduzione di vocaboli stranieri (specialmente francesi) e, in generale, con spunti semantici meno rarefatti. Ecco allora l'accumulo di battute collettive, il ricorso a una prosa rimata o vere e proprie filastrocche, a parodie metalinguistiche, a frantumazioni e iperboli lessicali costruite specialmente per denigrare umoristicamente la fatua e crudele stoltezza dell'uomo.

La satira può utilizzare inoltre un ambito meta-semantico plasmando la lingua in modo “irriverente” e de-costruzionista nel frequente ricorso a rocambolesche invenzioni lessicali, storpiature di termini stranieri,²⁸ nella latente punteggiatura di alcuni passi, nei superlativi assoluti applicati ai sostantivi.²⁹ Le parole sono ammassate, martellanti, imitano gli slogan pubblicitari, con una massiccia presenza di morfemi pseudo-futuristici e una corpulenta revisione parodica di “gerghi” specialistici.

Tutti questi espedienti sembrano finalizzati a ricostruire attraverso la lingua un tessuto sociale distorto (correlato alla alienazione o all'assurdità dell'esistenza) che la produzione teatrale presenta come tematica portante. Patrizia Dalla Rosa, nel suo saggio sull'immaginario urbano del narratore

²⁶ G. DAVICO BONINO, *Introduzione*, in D. Buzzati, *Teatro*, cit., p. XX.

²⁷ Riporto alcuni esempi: «Io vi vedo contenti di cose che a me non me ne frega niente» (*La fine del borghese*, cit., p.564); Se ti dico l'ora precisa che telefono, tu puoi trovarti vicino l'apparecchio (*L'uomo che andrà in America*, cit., p.384)

²⁸ «Sut steci eternitateci» (*Un verme al ministero*, cit., p.286).

²⁹ «TERESA Operatore? UGO Operatorissimo» (*La fine del borghese*, cit., p532); «MORALES Non hai bisogno di spiegare. Costretto eri, costrettissimo» (*Un verme al ministero*, cit., p.310); «MORALES [...] Che toilette! Complimenti, complimentissimi!» (Ivi, p. 331)

prende spunto dagli studi sui procedimenti retorici del fantastico buzzatiano proposta da Marie-Hélène Caspar,³⁰ ed evidenzia come «l'autore bellunese, servendosi di alcuni procedimenti linguistici sottolinea quei caratteri di disgregazione e parossismo propri della realtà urbana», e ancora che «lo scrittore fa emergere, in filigrana, un mondo inumano e alienante, che spinge unicamente alla direzione del denaro, della concretezza, della produzione».³¹

L'attacco satirico ad un codice che è parte del mondo consumistico si delinea come uno degli snodi sostanziali, mentre gli usi linguistici vengono investiti, attraverso le sfaccettature del suono, del senso o del non-senso, di un valore di "rivelazione". La difficoltà di decodificare la parola si fa spesso metafora -già lo abbiamo visto parlando dei legami con il teatro dell'Assurdo- della difficoltà di decodificare la realtà: una parola che diventa oscura, indecifrabile, grottesca e disturbante, che ripropone suoni, sintassi e moduli della comunicazione comune ma che non presenta alcun significato apparente. Il lessico si fa lessema e la forma diventa sostrato su cui poggia una "descrizione" del nostro modo di essere uomini, in questo pianeta, attraverso il mimetismo della scrittura. Insomma, nella seconda fase della produzione teatrale il dialogo si trasforma

in una babelica presenza di voci [...]. Gli esempi buzzatiani di società degradata cominciano a distinguersi dalle fiabe, diventano parabole a sfondo polemico. Le simbologie raffinate, i riflessi tematici allusivi, segno di una comunicazione ancora possibile, lasciano il posto a un virtuosismo che riflette l'abiezione delle parole e delle cose.³²

³⁰ M. H. CASPAR, *La rhétorique de l'indicible*, in *Fantastique et mythe personnel dans l'oeuvre de Buzzati*, La Garenne-Colombes, Éditions Européennes Érasme, 1990, pp. 33-135.

³¹ Cfr. P. Dalla Rosa, *Dove qualcosa sfugge. Lingue e luoghi di Buzzati*, Pisa, Accademia Editoriale, "Quaderni del Centro Studi Buzzati", 2004, p. 48 ; 62.

³² G. IOLI, *op. cit.*, pp. 147; 151.

3.3 Momenti di una drammaturgia

La chiave di lettura che propongo tende ad individuare i riflessi del contesto sociale in cui Buzzati si trovò ad esplicitare la sua drammaturgia. Attraverso quattro drammi scelti ho creduto di poter ripercorrere in un lasso di tempo abbastanza vasto tale assunto, per mettere in luce modi e forme con cui lo sguardo dell'autore si sofferma sulla realtà.

Piccola passeggiata (1942) è la prima *pièce*, pertanto mi è sembrato indispensabile prendere le mosse da essa; *Un caso clinico* (1953) è la più famosa, probabilmente la migliore, e contiene interessanti riflessioni sui mutamenti che involgono la società moderna; *Una ragazza arrivò* (1959), radiodramma, è forse la più inventiva e anticonformista, e testimonia uno sperimentalismo che si può spingere fino a esiti estremi; *La telefonista* (1964) si presenta, infine, come dramma di sofferta attualità, incentrato sul tema della comunicazione nell'era tecnologica. Appena due anni più tardi si sarebbe conclusa la storia d'amore tra Buzzati e il teatro.

Tematica sociale (o morale) e variazioni sul fantastico sono legate in modo inscindibile: tracciare un percorso di analisi in cui prevalga una delle due componenti restituisce una visione parziale se il tessuto semantico non viene, almeno idealmente, ricongiunto ad aspetti che qui, volutamente, ho messo in secondo piano. Tuttavia mi sembrava indispensabile marcare snodi tematici che costituiscono la peculiarità della scrittura teatrale e tentare di comprendere come Buzzati vi si relazioni nel corso degli anni.

Il punto di arrivo di questa ricerca mi ha portato di nuovo lì, all'origine, in quel meraviglioso varco al di là del quale si riscopre un mondo fantastico e insieme paurosamente realistico, da cui emerge sempre e comunque una visione lirica e commovente delle cose, uno sguardo «tutto permeato di poesia».¹

¹F. CASTELLI, "È una cosa buffa la vita!", Dino Buzzati, in ID., *Letteratura dell'inquietudine*, Milano, Massimo, 1963, p. 362.

3.3.1 Piccola passeggiata (1942)

L'esordio di Buzzati drammaturgo avviene l'8 agosto 1942 al Teatro Nuovo di Milano all'interno della rassegna l'«Estate della prosa», per la regia di Enrico Fulchignoni il quale aveva allestito per quella stessa sera altri due atti unici: *La storia del soldato* di Ramuz e *Le trombe d'Eustachio* di Brancati.² La *pièce* di Buzzati risultò, per risposta del pubblico, la più riuscita: *Piccola Passeggiata* ebbe quattro chiamate, *La storia del soldato* destò principalmente noia o critiche,³ e l'accoglienza per *Le trombe d'Eustachio* non fu migliore.⁴ Così Paolo Pappa ricorda, con una punta di ironia, l'impatto di quella serata: le baruffe, i fischi, i commenti durante lo spettacolo, mentre l'autore rimaneva seduto timidamente al suo posto.

Serata memorabile per la grande battaglia accesa in platea tra favorevoli e contrari allo spettacolo di morti evocati in scena, tremebondi e imbarazzatissimi su umili seggiole a contemplare il mondo dei vivi, in un clima da Spoon River padano. Facile pertanto immaginarsi Buzzati in sala, rapito dalla storia intimista e trascendente che gli si snoda davanti, intrigato dalla miscela astuta di atti banali e di eventi misteriosi in cui ritrova l'alchimia dei propri ingredienti narrativi.⁵

Dell'atto unico abbiamo già parlato in diverse occasioni, tuttavia voglio soffermarmi brevemente su alcune peculiarità che individuano la linea

² Gli interpreti principali furono Mario Gallina (il cavalier Folletti) e Arnoldo Foà (il professore). La compagnia si chiamava «Spettacoli Errepi», ed era diretta da Romano Calò.

³ «Pose e atteggiamenti statici che hanno messo a dura prova i nervi dei meno pazienti [...] Il suo procedere fiabesco non è apparso di tanta magia da avvincere l'attenzione del pubblico. Il quale rumoreggiò presto. Fulchiglioni allora invitò gli spettatori dissidenti a lasciare che quelli consenzienti sentissero l'atto fino alla fine. E difatti fu ristabilita una certa calma e al calar del sipario ci furono parecchie chiamate tra contrasti e proteste che si tramutarono poi nell'intermezzo in vivaci rumorose discussioni in fondo alla sala» (G.P., *Commedie, Nuove e riprese*, «Il Dramma», 1° settembre 1942).

⁴ «Né l'atto di Vitaliano Brancati, pur ingegnoso e bizzarro, ha chiuso la serata in letizia [...] Qualche battuta burlesca ha avuto il suo effetto, ma alla fine il sipario è calato nel silenzio». (*Ibidem*).

drammaturgica buzzatiana, sia per le “costanti” che si profileranno in modo più o meno marcato in tutta la produzione, sia nei tratti che, al contrario, subiranno gradualità o repentine modifiche.

La struttura di questo dramma appare vicina alla narrativa, così come l’atmosfera generale, tanto da far parlare di un «racconto scenico»⁶ in cui la vicenda viene più spesso affabulata che agita: si pensi all’esordio, il dialogo tra le due donne, funzionale ad informare lo spettatore sull’antefatto e a creare l’atmosfera di suspense che accompagnerà l’ingresso in scena del Professore. Anche le didascalie, frequenti e a tratti “inutilmente” descrittive, mostrano questo strascico di una narrativa che tenta di protendersi verso il “codice” teatrale con indubitabili risultati.

Piccola passeggiata è, dal punto di vista strutturale, un racconto scenico di molta compostezza [...] Al di là dell’efficace *coup de théâtre* conclusivo colpisce, in questa prima prova drammaturgica, la sobrietà del discorso scenico, la snellezza dei trapassi, la felice alternanza dei toni.⁷

La trama si svolge, con ritmo sinuoso, in un clima tutto sospeso, tra personaggi tipizzati o irreali, dentro una “medietà” da cui è lontano il brio (o se vogliamo il parossismo a tratti irritante) delle ultime prove. La lingua non ha ancora assunto la sorprendente inventività né i risvolti “mimetici” che la renderanno peculiare, e si presenta regolare, in linea con la poetica di una imprescindibile chiarezza espressiva. Nel commemorare l’amico appena scomparso Montale dichiarerà: «In arte, in letteratura Buzzati aveva idee molto semplici. Dover dello scrittore è di farsi leggere; tutto il resto non conta nulla. E il mezzo più sicuro per farsi leggere è l’uso del linguaggio parlato».⁸

⁵ P. PUPPA, *Il teatro di Buzzati: modelli vecchi e stimoli nuovi*, in *Il pianeta Buzzati*, Atti del Convegno Internazionale (Feltre-Belluno, 12-15 ottobre 1989), a cura di N. Giannetto, Milano, Mondadori, 1992, pp. 311-312.

⁶ G. DAVICO BONINO, *Introduzione*, in D. Buzzati, *Teatro*, Milano, Mondadori, 1980, p. XII.

⁷ *Ibidem*.

⁸ E. MONTALE, *L’artista dal cuore buono*, «Corriere della Sera», 29 gennaio 1972.

L'impianto generale di questo dramma si connota come fortemente simbolico e pittorico, specie in relazione ai luoghi e agli oggetti,⁹ mostrando fin dall'inizio un preciso progetto scenico che farà capo a tutta la drammaturgia, nel senso di una immediata adesione a quella "poetica della visione" (da cui si generava anche la narrativa e ovviamente la pittura) che caratterizzerà, a tinte ambrate o rilucenti, la produzione teatrale.

Si intravedono, ma non prevalgono, scorci accorati e visionari che indagano una realtà alienata e perversa, imperscrutabile e malvagia, in contrasto con quella mite e rasserenante proposta dal protagonista Folletti. Una realtà che in qualche misura perderà, nelle prove successive, le tinte magiche e oniriche per mostrarsi comicamente distorta o surrealisticamente colorita.

La critica sociale (espressa visivamente attraverso scorci scenografici raffiguranti una fantomatica città) appare soffusa e sottotono rispetto all'acuminata satira che vedrà la luce nelle *pièces* successive. E anche il paesaggio urbano, portatore di male e corruzione con i suoi «immensi falansteri», relegato dentro uno scorcio scenografico, appare sì invasivo e pericoloso, ma ancora arginabile.¹⁰ La camera di periferia dove abita Folletti è una sorta di "tana" da cui il male può essere tenuto fuori mentre la città concede spazio ad una Natura (evocata tra i più dolci ricordi dell'omino) presente come elemento primigenio, rassicurante, positivo. Da qui in poi la

⁹ Per ulteriori approfondimenti su questo testo mi permetto di rimandare al mio saggio: S. MAZZONE, *Dino Buzzati: un esempio di teatro pittorico*, «Studi Buzzatiani», XI, 2006, pp. 45-61.

¹⁰ Così la didascalia iniziale: «*La scena rappresenta in spaccato, la camera dove abita il cav. Folletti, alloggio modestissimo all'ammezzato o al piano rialzato di una camera della periferia. La porta della camera dà su una breve scala. Sotto la scala, lo sgabuzzino della portinaia, pure a spaccato. Tale scala può dare su un andito interno, o cortile, o strada, a volontà. Meglio se in un cortile, sopra il quale si intravedono le cime di immensi falansteri*». Vorrei riportare l'attenzione sul termine "falansterio" (il grande edificio ideato da F. Fourier, teorico del socialismo utopistico, come alloggio per una comunità di circa 1700 persone organizzate in cooperative di produzione e di consumo), che già esprime il concetto di "contenitore" di individui indifferenziati e quasi pressati dentro uno spazio predefinito.

Natura assumerà, al contrario, connotazioni ambigue, oscure, o svanirà del tutto lasciando il posto ad altri scenari.

FOLLETTI – Ma il fosso che ti dicevo, cosa credi che non sia bello? D’aprile sulle sponde cominciano i fiori. E ci si mette sotto gli alberi, all’ombra, mentre si aspetta che abbocchino i pesci c’è un bel freschetto. E ogni tanto qualche trotella abbocca! Sono sicuro che quando mi toccherà morire e allora, come dicono, tutta la vita mi passerà davanti in un lampo, sono sicuro che questo fosso sarà uno dei ricordi più belli.¹¹

Il risvolto morale che connota tutta la drammaturgia buzzatiana all’interno di un percorso estremamente omogeneo in questo senso, si configura qui come chiave di volta preponderante: un moralismo forse troppo didascalico, che addita i buoni e si ritorce contro i cattivi, che sfida (e vince) addirittura le potenze ultraterrene, mostrando una fiducia genuina nelle capacità dell’uomo.

La vicenda dell’atto unico *Piccola passeggiata* ruota di fatto attorno a due personaggi: il cavalier Folletti, semplice e ingenuo, e il Professore, incarnazione simbolica della morte, che da diverso tempo fa visita all’ometto in attesa di portarlo via con sé. Tutti hanno intuito chi si nasconda dietro le sembianze del Professore, tranne la vittima, ma il coraggio e la forza morale procureranno al folletti un rinvio del momento fatale.¹²

La paura, che scatena gli istinti peggiori spogliando l’uomo di ogni sicurezza e mettendo a nudo la sua meschinità, si configura come reazione usuale di fronte al pericolo, da cui deriva, il più delle volte, un disperato

¹¹ D. BUZZATI, *Piccola passeggiata*, cit. p. 15.

¹² I nomi hanno sempre in Buzzati un valore emblematico: il protagonista Folletti, ad esempio, è legato da una doppia omofonia da una parte all’aggettivo “folle”, dall’altra al sostantivo “folletto”. Egli è folle, con ironico compiacimento, perché fedele a se stesso in un mondo in cui gli uomini palesano una mentalità arrivista e utilitaristica; è allo stesso tempo un folletto sia per le connotazioni fisiche che lo caratterizzano, sia perché appartenente ad un mondo “diverso” in cui sembra quasi assumere la fisionomia, fisica e morale, di un personaggio del mondo delle fiabe (sui nomi di Buzzati si può utilmente consultare S.LAZZARIN, *Intorno a qualche nome di Buzzati*, in «Italianistica», XXXII, 1, gen-apr.2003, pp. 39-56).

tentativo di negarlo.¹³ «Appena arrivo» afferma il Professore «le facce si fanno più pallide della luna, e le bocche si mettono a tremare, balbettano pietose preghiere». ¹⁴ Folletti, che contrariamente alle aspettative accoglie la dolorosa scoperta con bonaria e dolente rassegnazione, addirittura con un sorriso,¹⁵ si rivela “uomo” nel senso proprio e dimostra alla stessa Morte cosa significhi essere un eroe incarnando un modello di dignità e coraggio: la paura del punto di non ritorno, del momento fatale cui tutti gli esseri sono protesi per natura, va accettata e vissuta come manifestazione dell’Io.¹⁶

Avvertire paura, del resto, significa anche «sapersi accorgere del soprannaturale, provare delle emozioni legate a una qualche percezione del mistero che è parte della nostra vita». ¹⁷ Al Professore che gli chiede cosa provi ora che sta per morire, Folletti risponde:

¹³ Ne *La Colonna Infame* è presente, al riguardo, una battuta molto significativa: «La tua (paura) quella che ti tieni in corpo tu e per liberartene la neghi. Per paura ti rifiuti di vedere, di sentire, di capire. E te la prendi con chi cerca di farti aprire gli occhi e lo odi» (D. BUZZATI, *La colonna infame*, cit., p. 465).

¹⁴ D. BUZZATI, *Piccola passeggiata*, cit., p. 18.

¹⁵ Lo sottolinea lo stesso Professore quando afferma: «Tu non ti sei messo a belare quando sono arrivato, come fanno gli altri. Tu mi sorridevi...» (Ivi, p. 20).

¹⁶ L’eroe per Buzzati «è un uomo che combatte fino in fondo, per una questione di giustizia, che combatte pur sapendo che è una battaglia perduta [...] Ma probabilmente gli eroi non si vengono a sapere, perché sono quelli della vita normale, della piccola vita quotidiana [...] Questo concetto di uno che tiene duro anche se tutti gli vengono addosso è una idea a cui sono molto affezionato. Uno che tiene duro e rimane collet monté anche quando viene la tragedia e la rovina di tutto quanto... A me piace moltissimo» (Y. PANAFIEU, *Dino Buzzati: un autoritratto*, Milano, Mondadori, 1973, pp. 112-114). La dignità è la caratteristica che distingue il vero uomo dai pusillanimi. Come Folletti, così il tenente Drogo, protagonista de *Il deserto dei Tartari*, composto pochi anni prima, in una continuità ideale tra narrativa e teatro, aveva mostrato il proprio spessore morale nell’ultimo istante fatale, quando aveva visto «lei, che è entrata, con passo silenzioso» e allora: «facendosi forza, Giovanni raddrizza un po’ il busto, si assesta con una mano il colletto dell’uniforme, dà ancora uno sguardo fuori dalla finestra, una brevissima occhiata, per l’ultima sua porzione di stelle. Poi nel buio, benché nessuno lo veda, sorride» (D. BUZZATI, *Il deserto dei Tartari*, Milano, Mondadori, 1945¹, 2000, p. 208).

FOLLETTI Per forza, un po' di paura ... e di freddo. Ma forse è meglio così, che ti abbia conosciuto bene, non so come dire, ma tra noi due, oramai ci conosciamo, le cose forse saranno un po' diverse. E poi tu potresti fare pianino, no?¹⁸

Il rapporto tra il carnefice e la sua vittima viene così disatteso e addirittura ribaltato con evidenti risvolti umoristici fino ad arrivare al paradosso: la vittima consola il proprio carnefice divenuto mite e sinceramente amareggiato.

PROFESSORE [...] ma lo sai che in fondo mi dispiace?

FOLLETTI (*quasi commiserando*) Non pensarci professore, non pensarci. Non è una morte importante la mia. Nessuno si accorgerà di niente. Non c'è nessuno che mi aspetta a casa quando viene la sera. Non ci saranno né tragedie né pianti.¹⁹

La *vis* comica di Buzzati si esprime fin dal primo dramma, seppur in toni indulgenti e sospesi, affidandosi principalmente agli esiti di una modalità nota fin dai tempi della commedia antica: l'equivoco, lo "scambio di persona" generato dalla bugia del professore sulla propria identità, di cui il pubblico viene invece informato fin dall'inizio. Il Cavaliere scambia infatti la terrificante presenza per un amico del caro fratello, giunto da lui per lenire la sua solitudine e riserva all'ospite una accoglienza talmente benevola da suscitare lo stupore e il disappunto del temuto "giustiziere". Si crea così un effetto fortemente umoristico nel contrasto tra una "reazione attesa" (quella che le parole e l'atteggiamento del Professore vorrebbero provocare) ed una "reazione in atto", distante rispetto alle aspettative. Dinnanzi alla genuina bontà del Cavaliere, la risoluzione e la ferocia del Professore verranno "smontate" gradualmente all'interno di un processo di "umanizzazione" che lo farà apparire sempre più impaziente, impacciato, imbarazzato, addirittura infreddolito.

¹⁷ N. GIANNETTO, *Il sudario delle caligini. Significati e fortune dell'opera buzzatiana*, Firenze, Olschki, 1996, p. 92.

¹⁸ D. BUZZATI, *Piccola passeggiata*, cit. p. 21.

¹⁹ *Ibidem*.

La morte, ritratta in modo ironico e bonario, come entità reale e quotidiana si incarna dunque in una figura allegorica «signorilmente borghese e perfino capace di benevolo sentimento del contrario»,²⁰ sulla quale l'autore non mantiene alcun tipo di "suspense". Proprio la reificazione della morte dà luogo all'operazione fantastica, tipica della scrittura buzzatiana, che «si crea non tanto nel momento in cui gli elementi iper-reali si accampano nella narrazione, quanto nel modo in cui e tale operazione viene data la più assurda-reale credibilità».²¹

La moralità buzzatiana si palesa senza mezzi termini nel contrasto tra l'ardore di potere che affanna ampia parte degli uomini, e la saggezza di chi insegue solo una retta condotta accontentandosi delle piccole gioie quotidiane. Nel mondo dell'arrivismo e dell' "apparire" «on ne respecte l'autre que quand il est riche, intelligent ou quand il a de solides relations. On ne devient important que quand on a comme ami un homme riche, puissant ou celebre».²² Ecco allora intervenire la morte, entità terribile, crudele ma anche "giustiziera", che colpisce indistintamente, senza cura per le ricchezze accumulate o il prestigio sociale, e rettifica in un estremo atto di riscatto alcune anomalie, attirando sul Folletti il dovuto riguardo e mettendo in luce le sue qualità interiori. La vita, paradossalmente, «a comme une furieuse tendance à ne jamais tenir ses promesses, la mort en revanche est plus fiable».²³

FOLLETTI – Vedete, l'altro ieri sono uscito per prima volta un poco a passeggio [...] Bene, mi pareva che la gente qui del quartiere mi guardasse in modo diverso, come non avevo mai fatto [...] Anche il Buia, il commendatore Francesco Buia, che di solito si dà tante arie, il proprietario del magazzino, anche lui tanto di cappello

²⁰ E. CICCOTTI, *Il Mythos dell'attesa e della morte nel teatro di Dino Buzzati*, in AA.VV., *Teatro Contemporaneo*, dir. da M. Verdone, app. III, Roma, Lucarini, 1986, p. 71.

²¹ I. CROTTI, *Buzzati*, Firenze, La Nuova Italia, 1977, p. 52.

²² C. SECK, *Le théâtre de Buzzati, est-il un théâtre de moraliste?*, «Cahiers Dino Buzzati», n. 8, 1991, p. 232.

²³ B. LE GOUÉZ, *Le personnage théâtral buzzatien ou les intrigues de la mort*, «Cahiers Dino Buzzati», n. 8, 1991, p. 241.

appena mi ha visto: (*con ingenuità*). Che storia meravigliose! (*Ride*). Hanno saputo che voi venite a trovarmi, che mi proteggete, che mi onorate delle vostra amicizia, questo è il fatto. Riverisco, cavaliere, dicevano buona passeggiata (*imitando i gesti*). E prima non c'era un cane che mi badasse.²⁴

Essere felici significa comprendere il posto dell'uomo all'interno del creato, la sua povertà, la sua impotenza.²⁵ Tale assunto si evince in modo particolare nella scena della passeggiata che dà il titolo all'opera: il professore conduce la sua vittima a rivedere per un'ultima volta ciò a cui è legato e scopre che i più cari ricordi di quest'uomo riguardano semplicemente un fossato, detto la Reggia Canina, la cui scarna bellezza il Cavaliere Folletti descrive con enfasi lirica. In una rappresentazione sospesa tra il reale e l'immaginario, un uomo qualunque passeggia lietamente con la morte e ripercorre la misteriosa strada attraverso la quale, a sua stessa insaputa, si sta allontanando dall'esistenza: la "passeggiata" tra i "viali della memoria", per rivisitare, nell'istante fatale, le tappe più significative della vita, si connota come viaggio all'interno di un labirinto di valori arcani che si trasforma in una *quête* intorno al senso più remoto dell'esistenza.

Perfino i "miraggi" con cui viene sfidata la serenità del cavaliere in un crudele gioco di smembramento del suo piccolo mondo, si rivelano vane apparenze: «un ridicolo teatrino» che illude l'uomo ma svanisce poi improvvisamente così come svaniscono i sogni, lasciandolo in balia

²⁴ D. BUZZATI, *Piccola passeggiata*, cit. p. 9.

²⁵ Mi torna in mente la poetica descrizione che Buzzati fa della felicità durante l'intervista con Panafieu, rilasciata quando lo scrittore era già molto malato: «C'è stato un momento solo, nella mia vita, in cui mi sono detto: "Ma adesso, tu non sei felice? Sì sono felice" [...] Era in Africa [...] Ed era pomeriggio. Si cavalcava alle falde di una specie di vulcano, in un paesaggio meraviglioso, meraviglioso nel senso africano, cioè di mistero e di solitudine [...] Nella vita normale io sono sempre assillato da preoccupazioni molteplici. "Adesso, cosa facciamo? E fra un'ora? Questo pomeriggio deve venire quello lì, e poi questa sera devo incontrare quell'altro, e poi domani mattina devo partire per Torino, eccetera ..." Ora tutto ciò è una cosa che mi angoscia ... Mentre in Africa subentra veramente questo senso -non dico di eternità, che è un'espressione assolutamente esagerata- ma di come se l'uomo avesse meno importanza nel mondo» (Y. PANAFIEU, *Dino Buzzati: un autoritratto*, cit., p. 51).

dell'istante fatale. La riflessione sulla morte e sulle illusorie chimere dei mortali diventa allora un canto disperato di vita e soprattutto un invito :

A se libérer de l'obsession des carrières, de l'argent, à jouir des plaisirs les plus banals [...] à prendre le temps d'aimer, à s'émerveiller devant le spectacle du monde, à oublier par le divertissement, le voyage et la sensation enivrante de sa propre liberté, la condamnation à la quelle nul n'es échappe, et ainsi à apprendre que, puisque tout est si beau, il ne sert à rien de se lamenter et d'étaler ses insatisfactions.²⁶

Folletti rappresenta inoltre il potere supremo della poesia e della fantasia in contrapposizione alla razionalità e alla tecnologia, e la momentanea vittoria sulla morte esalta non solo la sua figura di uomo, ma anche i valori di cui si fa portatore. La poesia è la via privilegiata che permetterebbe alla civiltà moderna di ritrovare la più profonda essenza di sé; la fantasia, inscindibilmente legata all'arte, è la via maestra per recuperare la condizione primordiale dell'individuo, in cui sopravvive come fuoco ardente una scheggia di Dio. Il messaggio ultimo del dramma costituisce allora non solo un inno alla vita ma l'estremo atto di devozione dell'autore alla sua Musa. La vita può essere solo una illusione, sembra dirci Buzzati, ma l'arte è una realtà imperitura, e persino la morte la risparmia:

Nel ventesimo secolo [...] il grande nemico della fantasia e dello spirito poetico non si chiama più illuminismo. Si chiama progresso scientifico e tecnico, senso realistico delle cose, logica della produzione. Ma al fondo c'è sempre la stessa antitesi: ragione contro fantasia senso pratico ed efficienza da una parte, sentimento e poesia dall'altra.²⁷

3.3.2 Un caso clinico (1953)

²⁶ Y. PANAFIEU, *Thanatopraxis*, «Cahiers Dino Buzzati», n. 1, 1977, p. 130.

²⁷ N. GIANNETTO, *op. cit.*, p. 92.

Un caso clinico è la *pièce* più nota e forse più apprezzata di tutta la produzione; *summa* di temi e luoghi peculiari, contiene spunti surreali, inglobati in una struttura in cui l'elemento assurdo è la chiave di lettura di una vicenda presentata con una veste linguistica a tratti straniante. La bibliografia in merito supera quella di altri drammi, e molti dei significati e dei meccanismi drammaturgici sono stati variamente messi in rilievo.²⁸ In questa sede, dunque, vorrei fermare brevemente l'attenzione su quei richiami al contesto sociale dell'epoca (ma attualissimi anche nel nostro secolo, in cui determinati fenomeni hanno visto un'ulteriore accentuazione) che intrecciano la parabola esistenziale di Giovanni Corte, vittima della malattia e della morte, con la perversione di una società "globale" che tende a schiacciare l'individuo all'interno di un processo di "massificazione" per trasformarlo in mero oggetto di mercato.

La storia di Giuseppe (poi ribattezzato Giovanni) che entra in una rinomata clinica per «una leggera forma incipiente»²⁹ convinto di uscirne presto e viene trattenuto dai medici con menzogne di cui si renderà conto troppo tardi, fino ad essere travolto e stritolato dai meccanismi di questo luogo singolare (in cui i malati sono disposti nei sette piani a seconda della gravità del male), era già al centro della novella *Sette piani*.³⁰ La malattia, di fronte alla quale la

²⁸ Si possono confrontare, tra gli altri, i seguenti contributi: S. D'AMICO, "*Un caso clinico*" al *Piccolo Teatro di Milano*, «Il tempo», 22 maggio 1953; [R. DE MONTICELLI], "*Un caso clinico*" di Dino Buzzati, «L'illustrazione italiana», giugno 1953, n. 6, p. 49; G. Marcel, *Le théâtre. Un cas intéressant*, «Les Nouvelles Littéraires», 24 marzo 1955. Io ho scritto invece una recensione sullo spettacolo *Sette Piani* (realizzato nel 2006 dal Teatro Stabile di Verona, protagonista Ugo Pagliai), in cui ho tentato di porre in evidenza alcune sfumature del testo. Cfr. S. MAZZONE, "*Sette piani*": un esempio di riscrittura teatrale in chiave moderna, «*Studi buzzatiani*», XII, 2007, pp. 169-178.

²⁹ D. BUZZATI, *Sette piani*, in ID., *I sette messaggeri*, Milano, Mondadori, 1942, p. 33.

³⁰ Si noti la ricorrenza del sette presente nei titoli *Sette piani*, *I sette messaggeri* o nella novella *Cevere*, della stessa raccolta, in cui il protagonista ogni sette anni risale il fiume a prendere i morti e a condurli nell'oltretomba. Il numero, emblematico, ritorna in diversi momenti pregnanti della produzione narrativa e drammaturgica: si pensi al doppio sette che il protagonista di *Un amore* riconosce nella crepe del soffitto; o ancora alla prima battuta della *pièce* *La telefonista*: «Sissignore, sette caffè, uno macchiato, uno lungo, gli altri

posizione sociale, il denaro, l'astuzia non hanno alcun senso e non riescono ad eludere il tragico destino dell'uomo, viene mostrata in entrambe le versioni come condizione che distrugge la libertà, lasciando l'individuo in balia della sofferenza e degli inganni di altri individui. L'assurdo costume sociale che tende a nascondere la realtà per un frainteso senso di pietà, si coniuga alla satira sulla categoria dei medici, portatrice non di conforto o aiuto, ma di inganno: sembra quasi lo strumento assoldato dalla morte, il carnefice che esegue, fingendosi amico o burlandosi apertamente del malato, una volontà superiore.

CLARETTA Lei è un ragazzo veramente! Un ragazzo che si spaventa per i nostri camici bianchi!... Su su, dov'è l'uomo d'azione? Il capitano d'industria, il generalissimo nelle battaglie della vita?... Il generalissimo è pallido... il generalissimo vuole scappare! Il generalissimo fa i capricci come un bambino... [...] Guardi guardi che giornata splendida... È una giornata questa da chiudersi in ospedale?... Ascolti ascolti il rombo della città che lavora e si affanna... le automobili, i tram, le sirene, i macchinari, i treni, le turbine, le gru, i camion... e in mezzo anche le voci dell'uomo, le grida, le canzoni i pianti le risate...³¹

normali» (D. BUZZATI, *La telefonista*, cit., p. 592). La ricorrenza del sette rappresenta in Buzzati il retaggio degli studi classici e della passione per l'egittologia (insieme all'amico Arturo Brambilla si divertiva a comporre poemetti dedicati agli dei egizi) e costituisce uno di quei "luoghi" concreti della scrittura che aprono ad una dimensione fantastica e fortemente evocativa. Presso gli antichi egizi il sette era il simbolo di vita eterna, rappresentava un ciclo completo, la perfezione dinamica; lo ritroviamo nella tradizione greca a partire da Pitagora fino ad arrivare a quella giudaico-cristiana, in cui incarna la totalità dello spazio e del tempo, unione del pari e dispari: è cielo ma anche Trinità, totalità dell'universo. Secondo un *topos* della letteratura spirituale rappresenta i gradi della vita mistica per raggiungere saggezza, equilibrio, felicità. Ippocrate scrive che «La forma del cosmo e delle sue singole parti è ordinata in questo modo: tutto deve esprimere necessariamente, nella forma e nelle determinazioni, il numero sette; anche l'embrione assume forma umana in sette giorni e il sette determina le malattie ed ogni corruzione che avvenga nel corpo. Così anche le altre cose si configurano, per natura, forma e perfezione secondo il numero sette» (IPPOCRATE, *Sul numero sette*, in *I presocratici. Frammenti e testimonianze*, a cura di A. Pasquinelli, Torino, Einaudi, 1958, p. 59).

³¹ D. BUZZATI, *Un caso clinico*, cit. pp. 94-95

L'elaborazione teatrale (che costituisce uno «sviluppo un po' pedante della ben più fulminea e sincopata novella»),³² produce una dilatazione della storia con l'inserimento di nuovi ambienti, personaggi e temi, in cui appare palese la volontà di una "riscrittura" attualizzante per il teatro più che una semplice trasposizione (che avrebbe potuto svolgersi nella misura dell'atto unico). Il racconto si apre con l'ingresso del protagonista nella misteriosa clinica, la commedia scava invece a ritroso nella vita del protagonista per mostrare la sua febbrile attività, il suo piglio leonino, la sua famiglia, e per lasciare che lo spettatore possa udire la "voce": il terribile richiamo della morte, che si manifesta in ufficio sotto le sembianze di una donna sconosciuta, poi in una figura che cuce «con estrema rapidità» nascosta dentro l'armadio di casa, infine nelle misteriose e indecifrabili ombre che compaiono in sogno. Proprio questa voce indurrà Giovanni a consultare uno specialista, e da lì avrà inizio il surreale calvario descritto nella novella. Dalla stesura del racconto, nel 1937, alla versione teatrale sono passati del resto sedici anni, ed il tema esclusivamente esistenziale della prima versione si coniuga con una satira sociale che rimarca apertamente le "crepe" del mondo contemporaneo: il dramma dell'uomo qualunque, vittima della malattia che lo porterà alla morte, viene inglobato all'interno di una diversa prospettiva e si trasforma nel dramma di una società che tende a stritolare l'individuo nel terrificante calderone del forsennato dinamismo e omologante anonimato. La trasformazione del titolo si rivela sintomatica. Nel '52 Buzzati utilizza *Sette piani* solo come punto di partenza per mettere in scena la storia che si sta facendo: il protagonista rappresenta infatti per i suoi medici non un essere umano ma soltanto un «caso clinico», un oggetto da studiare.³³ Il grande

³² P. PUPPA, *Il teatro di Buzzati: modelli vecchi e stimoli nuovi*, in *Il Pianeta Buzzati*, Atti del Convegno Internazionale (Feltre-Belluno, 12-15 ottobre 1989), a cura di N. Giannetto, Milano, Mondadori, 1992, p. 312.

³³ «Corte qui, il y a quelque temps, se comparait à un touriste (3^e tableau), perd de fil en aiguille son individualité psychologique pour devenir un malade anonyme, un case cinique (5^e tableau) et en fin de compte un homme angoissé» (C. SECK, *Le théâtre de Buzzati est-il un théâtre de moraliste ?*, «Cahiers Dino Buzzati», n. 8, 1991, p. 213).

«capitano d'industria» che si crede immune alla sofferenza e padrone del proprio destino, nella nuova società tecnocratica non è che un tassello come lo sono tutti gli altri e anche lui, tanto sdegnoso dell'ingresso in clinica, dovrà piegarsi ed accettare di dissolversi nella massa, diventare un oggetto nelle mani dei medici. Lo stesso Strelher, che mise in scena questo agghiacciante quadro del mondo contemporaneo, volle leggervi «la storia della sconfitta di un uomo perché inesorabilmente travolto dall'ingranaggio di una società che mira soltanto a disumanizzare l'uomo, a fargli perdere i suoi connotati».³⁴

Giovanni Corte, inserito con piena adesione all'interno di una società in cui l'imperativo categorico della produttività sembra aver cacciato ogni altra priorità, raffigura allora una delle tante vittime del “complotto” che sta colpendo tutta l'umanità e di cui egli stesso è paradossalmente uno degli artefici. Esslin definisce la *pièce* una «satira politica sulla rivoluzione totalitaria» e sottolinea come Buzzati ricrei

un'immagine terrificante della società nell'ospedale, con la sua rigida struttura, un'organizzazione impersonale che spinge l'individuo, facendogli fretta, sulla strada della morte, occupandosi di lui, provvedendo a tutti i servizi, ma nello stesso tempo un'organizzazione distaccata, obbediente alle regole, incomprensibile e crudele.³⁵

³⁴ G. STRELHER, *Ricordo di Buzzati* in D. BUZZATI, *Teatro*, pp. 588-589

³⁵ M. ESSLIN, *The Theatre of the Absurd*, London, Anchor Books, 1961 (trad.it. *Il teatro dell'Assurdo*, Roma, Abete, 1975, p. 241).

Il Giuseppe della novella riesce fino all'ultimo a credere che, anche se ci fossero voluti degli anni, «egli sarebbe riuscito a risalire fino all'orlo di quel precipizio»;³⁶ Giovanni grida, si ribella, tenta di stabilire contatti con l'esterno e si illude di poter continuare regolarmente la sua attività di grande industriale, ma finisce con l'adattarsi gradualmente alle regole che gli vengono imposte (non prospetta neanche di fuggire, come accade invece nel film *Il fischio al naso*, che Ugo Tognazzi ha liberamente tratto nel 1967 dalla commedia). Anzi, nell'ultimo quadro, quando già è giunto al primo piano, l' "anticamera" della morte, e la madre e il dottore Malvezzi tentano di condurlo fuori di là, si mostra pigramente rassegnato:

CORTE Anche se mi alzo... e mi vesto... ed esco insieme a voi... oh non arriveremo mai... mai noi arriveremo!... Troppo lontano... è una strada immensa... Ci sono sei piani, sei piani, sei piani sopra di me, una montagna... ci pensi, mamma?... Eh, a farmi precipitare giù hanno fatto presto, coi loro bei giochetti... e io idiota ci credevo... Presto hanno fatto... ma adesso per tornare in cima!... Anni, anni, ci vorranno... e intanto...[...] Con i sorrisi e i complimenti... Tutto uno scherzo!... Niente altro che una burla, vero? Vero, mamma?... (*Gelido e amaro*) Con le cortesie e i risolini mi hanno distrutto... i professori!³⁷

Se la clinica è il ritratto di ciò che il mondo è diventato grazie alla civiltà industriale avanzata, in cui prevale «una confortevole, levigata, ragionevole,

³⁶ D. BUZZATI, *Sette piani* in *Id., Sessanta racconti*, Milano, Mondadori, 1958¹, 2005, p. 51. Il finale della novella, che riporto di seguito, illustra la cieca speranza di Corte, il costante pensiero di una possibile guarigione: «Sei piani, sei terribili muraglie, sia pure per un errore formale, sovrastavano adesso Giuseppe Corte con implacabile peso. In quanti anni, sì, bisognava pensare proprio ad anni, in quanti anni egli sarebbe riuscito a risalire fino all'orlo di quel precipizio? Ma come mai la stanza si faceva improvvisamente così buia? Era pur sempre pomeriggio pieno. Con uno sforzo supremo Giuseppe Corte, che si sentiva paralizzato da uno strano torpore, guardò l'orologio, sul comodino, di fianco al letto. Erano le tre e mezzo. Voltò il capo dall'altra parte, e vide che le persiane scorrevoli, obbedienti a un misterioso comando, scendevano lentamente, chiudendo il passo alla luce» (ivi, pp. 50-51).

³⁷ D. BUZZATI, *Un caso clinico*, cit., p. 127.

democratica non libertà»,³⁸ e Corte è l'eroe della malattia di cui soffre il borghese degli anni Cinquanta, la moglie Anita e la figlia non sembrano da meno: perfettamente integrate in questo brivido consumistico, non hanno attenzione per altro che esuli dai nuovi (falsi) bisogni imposti dalla società e, affaccendate in incombenze del tutto velleitarie, si recano da Giovanni solo per chiedere del denaro:

CORTE (*alzandosi a sedere sul letto*) Ciao. (*Severo*) Tu Bianca, ti ringrazio sai... perdio, sei sempre qui in clinica per il corso d'infermiera...beato chi ti vede! [...]

ANITA No no, povera Bianca, ha proprio sgobbato in questi giorni... non ha più un'ora libera da quando è al comitato di cultura... siccome lei è gentile ne approfittano... tutti i concerti, conferenze, gite, ormai è lei che li organizza tutti, è proprio brava, sai...

CORTE Però una volta dico una volta potevi pur farti vedere.

ANITA [...] Senti Nanni, a proposito... [...] Pensavo... per quest'estate... anche oper te... il mare ti fa bene... ci hanno offerto una casetta graziosissima a Cap Ferrat... dicono che sia un incanto... la Michelinina c'è stata l'anno scorso dice che... [...] La vedessi... è proprio sul mare, lontano dalla strada... c'è anche il garage... un giardino tutto di agavi...[...]

CORTE (*la guarda amaramente*) Andate... andate pure... e grazie per la visita!³⁹

La borghesia, che aveva promosso la razionalizzazione capitalistica del lavoro ed era uscita vittoriosa dalla nuova riorganizzazione del mercato, diventa la prima vittima del lavoro, della produzione, del guadagno, della moltiplicazione e consumazione dei beni. Vittima, soprattutto, di modelli promossi per demarcare il proprio "status" e che costituiranno il tumore che la indebolirà e la consumerà dall'interno mentre le altre classi sociali tenteranno di auto-promuoversi imitandone in forme grottesche abitudini e comportamenti. Questa riflessione, espressa nell'atto unico *La rivolta contro i poveri*, di poco precedente, ritornerà nella commedia *La fine del borghese* con

³⁸ H. MARCUSE, *One-Dimensional Man*, London, Sphere Books, 1968 (tr. it. *L'uomo a una dimensione*, Torino, Einaudi, 1999, p. 15).

³⁹ D. BUZZATI, *Un caso clinico*, cit., p.109-110.

cui Buzzati sancisce la definitiva sconfitta delle borghesia e conclude la sua parabola teatrale.

Ripercorrendo la tesi di Goldmann secondo cui l'opera d'arte «non è semplice riflesso di una coscienza collettiva reale e data, ma la risultante ad un livello di coerenza assai alto delle tendenze proprie alla coscienza di questo o quel gruppo»⁴⁰ potremmo riproporre la correlazione tra le fasi del capitalismo occidentale e i modelli letterari che riflettono tali metamorfosi. Se il «capitalismo liberale» corrisponde ad un momento “individualista” che si esprime attraverso il romanzo classico, la fase del «capitalismo in crisi» (dal 1910 alla fine della seconda guerra mondiale) rappresenta un momento in cui sembra prevalere la figura dell'eroe negativamente involto in situazioni di cui non riesce a riprendere le fila; il periodo della «società consumistica, società di massa, società tecnocratica», vede infine una accentuazione del concetto di totalità su quello dell'individualità, cui fa riscontro a livello letterario una dissoluzione dell'Io in cui si situano le opere di Kafka, Ionesco, Beckett.

La scrittura di Buzzati, esplicita a cavallo degli ultimi due periodi, accoglie integralmente da un lato la tematica del faticoso e inutile tentativo dell'uomo di adattarsi ad una realtà assurda ed incomprensibile (basti pensare al Giuseppe Corte della novella, ma anche e soprattutto al Giovanni Drogo del *Deserto dei Tartari*, con la sua vita che trascorre praticamente senza eventi, nella perpetua attesa del nemico); dall'altro riflette, come in questo *Caso clinico*, l'eclissi del soggetto e il dominio dell'oggetto, laddove l'individuo appare risultante necessaria di forze strutturali impersonali e cieche, forzatamente condotto a vivere, per dirla con Marcuse, una realtà “unidimensionale”: «Or la problématique fondamentale des sociétés capitalistes modernes [...] se situe [...] dans le rétrécissement du niveau de la conscience et, par cela même, dans la tendance à la reductio de cette dimension fondamentale de l'homme qui est celle du possible».⁴¹

⁴⁰ L. GOLDMANN, *Pour une sociologie du roman*, Paris, Gallimard, 1969 (trad.it. *Per una sociologia del romanzo*, Milano, Bompiani, 1973, p. 23).

⁴¹ H. MARCUSE, *op.cit.*, p. 60.

La riduzione teatrale può essere letta pertanto come un'amara riflessione sull'assurdità della vita e sul destino che sovrasta le scelte dell'uomo stritolandolo con fallaci e ingannevoli promesse, ma insieme come meditazione attualissima sulla natura e sul senso degli avanzamenti sociali e tecnologici che hanno visto la luce nel giro di pochi anni trasformando radicalmente il modo di vivere e di pensare. Avanzamenti che dovrebbero consentire una vita più appagante, ma che sembrano al contrario aver catapultato l'uomo dentro una dimensione assurda, isterica e innaturale, in cui si è inserito con irragionevole e forsennata adesione.

Avanzamenti che non revocano l'unico tragico finale di tutte le cose.

3.3.3 Una ragazza arrivò.... (1959)

«Di qui, signore e signori/del castello dalle viscere nere/non panorama di valli e di monti/naturalmente. Non rupi e scogliere/non boschi, non fiumi né ponti/ma della vita vedrete/per incanto le trame segrete».⁴²

Con queste sibilline parole Cicerone, personaggio chiave del radiodramma *Una ragazza arrivò...*, introduce il fantasmagorico e insieme realistico spettacolo cui assisterà un gruppo di instupiditi e increduli turisti di uno strano castello ducale dalle insolite particolarità. Il testo buzzatiano fu radiotrasmesso per la prima volta dalla sede rai di Milano il 28 aprile 1959, per la regia di Alessandro Brissoni e le musiche di Gino Negri.⁴³

Scaraventati in una strana realtà dove ogni antica regola di vita e dove i più elementari valori vengono inesorabilmente sovvertiti in nome di assurdi comportamenti sociali, i turisti vedono sfilare dinnanzi ai loro occhi curiosi,

⁴² D. BUZZATI, *Una ragazza arrivò...*, cit., p. 212.

⁴³ Gli interpreti erano: Odoardo Spadaro, Laura Betti, Ottavio Fanfani, Lia Angeleri, Augusto Mastantoni, Lucilla Morlacchi, Arturo Testa, Edoardo Toniolo, Dora Gatta, Fernando Cajati, Giuseppe Pagliarini, Giulio Bosetti, Gianni Bortolotto, Federico Collino, Andrea Matteuzzi, Giampaolo Rossi, Davide Montemurri, Claudia Tempestini.

eccitati ed avidi di episodi «elettrizzanti» o di qualche «bello scandalo», un campionario umano del tutto singolare: tra gli esemplari mostrati, i «raccomandati di ferro », i maldicenti («Io ho una lingua, sai, ma una di quelle lingue. Più tremenda di una lima»), i fraudolenti («sta barando gentilmente al gioco. Che manine svelte. Si può dire che ricama»), gli adulatori («Striscia striscia lumacone/dalle panche agli sgabelli/dalle sedie alle poltrone/mitraglia di adulazione »), gli ipocriti («Ipocrisia è una virtù/che porta sempre più su»). Potranno inoltre assistere ad un «superbo litigio familiare/per una questione d'eredità», oppure osservare un «proprietario di così e di cose/frenetica smania di comando/come sta immensamente seduto», e ancora un avvincente fenomeno di «scalata al potere per mezzo della infiltrazione subdola capillare lubrificata». All'interno di questa grande rivista si potranno scorgere nientemeno che i famosi stabilimenti industriali del professor Lumacas, dove è concretamente applicata la «modernissima teoria del controllo globale stratificato» e i cui impiegati cantano l'inno sociale («siam felici siam contenti/lavorar da mane a sera/in questi cari cari cari/sta sta sta stabilimenti») mentre una voce di sottofondo ritmica e perentoria scandisce una serie di licenziamenti a tappeto.

Ma il caso più eclatante, il «numero di chiusura della visita», il vero e proprio fulcro della drammaturgia (che compare a partire dal terzo episodio per dipanarsi nelle sue varie fasi fino alla fine del radiodramma), riguarda una tra le più diffuse «sintomatologie» del nostro tempo, l'arrivismo, incarnato nella fattispecie dalla parabola esistenziale di una «ragazzetta incorreggibile», Leonella Domineddò (il nome dai tratti felini e il cognome di marca «divina» è già significativo) disposta a tutto pur di farsi strada: desidera la gloria più ambita, la gloria d'artista. E «con la velocità che ha il tempo dalle nostre parti», assicura Cicerone, «in una mezzoretta potrete seguire l'intera sua vita». La si potrà scrutare all'età di dodici anni nel suo irriducibile amore per lo studio denigrare scontrosamente ogni richiesta dei genitori, poi rispondere brillantemente all'«interrogatorio» su «tutto lo scibile umano », più tardi umiliata in una balera per la poca avvenenza fisica, fino alla incredibile trasformazione in uno «schianto di ragazza». Infine, oltre ai primi successi con

gli uomini e all'assunzione come segretaria d'azienda, raggiungerà l'agognato successo come diva della lirica grazie ad una voce che, denota con ironia l'autore, «si presta mirabilmente all'amplificazione elettronica».

«Che stupenda cosa la gloria. La celebrità, le interviste, gli autografi, la gente che fa segno, gli ammiratori, le invidie, oh delizia di essere invidiati!».

Il titolo del radiodramma, accompagnato da puntini di sospensione che ingaggiano una specie di dubitativo rimando a un non-detto su cui si costruisce il fantastico buzzatiano, risulta fortemente sintomatico del plurimo valore connotativo di questa favola moderna. Come rileva Davico Bonino: «L'“arrivò” del titolo è semanticamente ambiguo: sta a suggerire l'irromper in scena della adolescente protagonista, ma anche il troppo rapido “pervenire” (nel senso che il verbo ha in francese) ad uno status che non è il suo»⁴⁴.

Nel radiodramma il singolare panorama si dispiega in un luogo del tutto insolito: la cripta del castello, dove c'è un buio pesto. L'autore informa dunque una vera e propria discesa nell'Ade, riproponendo la simbologia, già nota ai suoi lettori, dello scendere e del salire, della luce e del buio⁴⁵ e, laddove inizialmente i turisti non vedono nulla, con un «lieve sforzo oculare» riusciranno a distinguere lo stupefacente spettacolo del «castello dalle viscere nere». La visita assume così il valore di un viaggio tra i gironi dell'inferno della contemporaneità e Cicerone, alla stregua del Virgilio di dantesca memoria, orienta con ironia e sagacia il “punto di vista” degli spettatori offrendo loro uno *show* indimenticabile.⁴⁶

Il campo semantico relativo alla visione costituisce un settore molto corposo all'interno di un'opera che gioca sullo sguardo in una sorta di pluridimensionalità evocativa dalla forte valenza simbolica, esprimendo

⁴⁴ G. DAVICO BONINO, *Introduzione*, in D. BUZZATI, *Teatro*, cit., p. XVIII.

⁴⁵ A tal proposito può essere utilmente consultata la bellissima monografia di Giovanna Ioli, studiosa di grande acume e sensibilità (G. IOLI, *Dino Buzzati*, Milano, Mursia, 1988, pp. 149-151).

⁴⁶ Paradossalmente, l'unico individuo che vive senza condizionamenti all'interno di un tessuto sociale impregnato dell'imperativo categorico della produttività è «un certo Fallacara, un modesto pulitore che tiene lustri i pavimenti», definito proprio «uno che se ne frega» (D. BUZZATI, *Una ragazza arrivò...*, cit., p. 233).

l'incapacità dell'uomo di "vedere" le aberrazioni di una società in frenetico movimento e tramutandosi in "rivelazione" del reale su cui ricomporre una più integra comprensione del mondo moderno. L'osservazione delle cose e delle persone, così prepotentemente presente anche a livello linguistico, viene rivendicato come un atto chiaramente impossibile nel *medium* radiofonico, in cui la parola è indiscussa protagonista e supplisce con le sue dinamiche a tutti quegli aspetti che si estrinsecano nella manifestazione visiva: l'azione si palesa nella mente del radio-ascoltatore sotto forma di immaginazione. Lo sperimentalismo buzzatiano risulta a tal proposito molto sottile proprio perché sfrutta il mezzo nell'espressione del messaggio.

Tra le pieghe di un sistema corrotto, tra le manie del mondo moderno, fondato su meccanismi disumanizzanti in cui la morale appare completamente ribaltata, e l'uomo «crede di poter "essere" senza la morte»,⁴⁷ e l'esistenza viene vissuta «come se si trattasse di una faccenda automatica»,⁴⁸ l'ironia dell'autore affonda il coltello spesso forzando e stravolgendo parossisticamente il senso comune :

PADRE Ma la vita figlia mia non può essere tutta studio studio [...] C'è il cinematografo, le passeggiate, le commissioni in centro, i vestitini da ordinare alla sarta, le scarpette nuove da comperare, le amiche con cui trovarsi, i pettegolezzi da fare, qualche ballo coi compagni di scuola, qualche gita fuori città [...] la panna montata, la mariyuana... Sono doveri sacrosanti. Non puoi, Nella, pretendere di spassartela tutto il santo giorno sui libri. Hai già dodici anni, cara mia, e non hai ancora fumato una sigaretta, e la sera, scommetterei, non ti ubriachi neppure.⁴⁹

CICERONE Pur con l'aiuto di legali specializzati, il professore ha dovuto denunciare alla Vanoni un reddito di circa 300 milioni, non fo per dire.

UN TURISTA Il che significa che guadagnerà dieci volte tanto.⁵⁰

⁴⁷ G. IOLI, *op.cit.*, p. 146.

⁴⁸ *Ibidem.*

⁴⁹ D. BUZZATI, *Una ragazza arrivò...*, cit., p. 213.

⁵⁰ Ivi, p. 229.

UN TURISTA Ma ne licenziano un po' tanti, mi pare. Come mai?

CICERONE Oh mi creda, senza nessun malanimo. Ma che vuole? La direzione ha pur bisogno di tenersi in esercizio.⁵¹

L'ironia è la cifra stilistica che contraddistingue il gioco inventivo del testo, nei numerosi rimandi ai grovigli di un consorzio umano corrotto e schiavo dell'apparenza, negli arguti riferimenti a certi vizi d'orgoglio, nei richiami al mondo stesso dell'arte e degli artisti (che peraltro il Buzzati critico d'arte per il "Corriere della Sera" e critico teatrale per "Bis" o per il "Corriere dell'Informazione" conosceva piuttosto bene), tronfio nelle sue bizzze e nelle manie di una grandezza esibita con alterigia.⁵² L'episodio nono («Al teatro d'opera») ci porta direttamente tra i meccanismi dell'effimero mondo della scena, essendo tutto incentrato sui capricci di una pretenziosa cantante lirica dal significativo nome Elvira Limonta.

La parola "ironia", dal greco, significa "finzione". Essa è dunque consustanziale con la finzione teatrale, perché significa "farsi altro", spostare o relativizzare il proprio punto di vista. Ma l'ironia del testo buzzatiano si palesa in special modo nei viluppi della struttura linguistica (specie nella immaginifica rivisitazione dell'idioma moderno, nel parodistico rispecchiamento dei codici espressivi in voga nel 'reame' della produttività, nelle reinvenzioni di termini, nelle lallazioni pseudo palazzeschiere, nei *non-sense* da teatro dell'assurdo, nell'alternanza tra prosa, prosa rimata e musica, nella massiccia presenza di rime, filastrocche, trovate surreali, giochi di parole, cantilene, ritornelli, *gags* quasi cabarettistiche), il cui palese mimetismo riflette e ricompone il reale traducendo nella frantumazione del linguaggio la frantumazione della realtà.

⁵¹ Ivi, p. 234.

⁵² I riferimenti al mondo degli artisti o degli intellettuali costituiscono lo spunto di diversi racconti, tra cui ricordiamo *Battaglia notturna alla biennale di Venezia, Il critico d'arte*, (in *Sessanta racconti*, Milano, Mondadori, 1958); *Il segreto dello scrittore, Riservatissima al signor direttore* (in *Il Colombre e altri cinquanta racconti*, Milano, Mondadori, 1966).

Si pensi, ad esempio, alle beffarde riqualificazioni nominali dei giorni («è il diciassotto di aprile, ma no è il diciassette diesis» ; «addì ventisette telobre dell'anno centoquarantotto»), raffinato indizio di una dimensione temporale disgregata e incomprensibile; oppure al sintomatico riadattamento del cognome e della qualifica professionale di un grande industriale più volte citato nel testo: il dott. Lumaca, diventa Prof. Lumacas, poi Lumachetti, Lumachini, Avv. Lumacotti, Principe Lumachibus, infine Marchese De Lumacker, a indicare il versatile trasformismo di certi personaggi di potere così come la velocissima e disorientante instabilità del tessuto sociale. O ancora alle variopinte reinvenzioni lessicali, sintomo di un sistema sociale in cui la parola è ridotta a suono incomprensibile e spaventosamente indecifrabile: «la direzione generale dei palabronischi »; «una forma cronica di parkinsonismo postencefalitico»; «il tema d'ergastica ed euristica nella clastica evoluzionista»; «malattia? Dermostenocaliopineite». Del tutto condivisibile, pertanto, la riflessione della Ioli su questo coro “mostruoso” di voci grottesche che, lungi dall'essere la manifestazione di una comunità, si trasforma nella metafora di una sfaldamento tra l'interno e l'esterno, una slegatura pessimisticamente priva di soluzioni:

Il vocio indifferenziato di questi personaggi esprime il vuoto esistenziale, la grottesca rappresentazione, che si effettua nelle strade cittadine, su quel palcoscenico brulicante di corpi e di rumori [...] Il dialogo si trasforma, infatti, in una babelica presenza di voci che attraverso una quarantina di personaggi rendano la degradata coralità collettiva della civiltà dei consumi.⁵³

Il tempo sembra anch'esso disfarsi in una dimensione grottesca e surreale. Un tempo, quello del teatro e degli attori, dominato dalla volontà di un demiurgo-autore in cui si evince chiaramente la metafora dell'uomo in balia di forze superiori che dirigono e mortificano il suo tempo, leopardianamente sfuggente e impalpabile.

⁵³ Ivi, p. 147.

La musica assume il ruolo di protagonista (del resto il radiodramma viene definito dall'autore esattamente come «commedia musicale in undici episodi») dentro una visione unitaria in cui la parola deve farsi musica quasi senza soluzione di continuità, con la naturalezza della trasmutazione materica da uno stadio ad un altro. Credo sia plausibile anche per questa particolarità accostare la proposta buzzatiana alle avanguardie del teatro *dada*, futurista, dell'assurdo, alla visionarietà teatrale di un Gordon Craig, alla inventività di un Aldo Palazzeschi (di cui forse troviamo un esplicito rimando nelle sibilline parole «Uh uh l'incendiaria» pronunciate da indistinte «voci di donne», in cui si potrebbe avvertire l'eco della nota poesia *L'incendiario*, costruita anch'essa con inserti di dialogo della folla in una polifonia da filastrocca popolare). Ritengo sia possibile estendere a questo testo la valutazione del regista Giacomo Colli in ordine alla possibilità, per una tipologia teatrale così prospera di implicazioni, di liberare energie creative negli interpreti e nella ricchezza che dischiude all'invenzione scenica *tout court* :

Nessuna concessione alla logica teatrale media, nessuna concessione alle tentazioni naturalistiche, al documentarismo. La partenza, il dato naturalistico sono sempre riscattati, nella sintesi allegorica, entro un clima dove all'interprete e al pubblico (e quindi all'immaginazione e alla fantasia) è lasciato un ampio margine di realizzazione concreta.

Insomma al di là dei contenuti, attualissimi, è l'architettura espressiva a costituire uno tra gli elementi più originali del tessuto testuale. La scrittura si snoda in un complesso drammaturgico che alterna momenti di invenzione metalinguistica e metatestuale ad altri cui si può attribuire un'ispirazione mossa da una traslucida liricità. Si pensi all'episodio sesto, «La metamorfosi», collocato al centro dell'opera, perno strutturale della vicenda, in cui si manifesta un evidente cambio tonale che si nutre di favola, di poesia, di una ricerca sonora nell'uso della parola che riporta alle avanguardie poetiche novecentesche. Con una prodigiosa antropomorfizzazione degli oggetti che circondano Leonella, avviene l'incantesimo che la renderà «uno schianto di

ragazza»: la fantasia e il sogno esercitano in questo frammento testuale un dominio incontrastato, lo specchio si anima, il prodigio si compie in un'atmosfera irreale, vocette docili e cristalline intonano formule in rima, il corpo della ragazza si tramuta lentamente, il desiderio diventa realtà. Ma a cosa servirà veramente l'incantesimo di questa favola moderna?

Nella vita purtroppo tutto si paga,⁵⁴ e il frasario “vissero felici e contenti” si addice solo alle fiabe. La gloria, che l'uomo insegue in una assoluta quanto insana smania di potere, si rivela del tutto effimera, anch'essa destinata a fare i conti con l'incedere del tempo: «Leonella, la gloria/per te è già svanita/oscura metodica/continua la vita./La vita ! Il tic tac/della pendola scande/ il giorno che passa/senza nulla di grande». In una perfetta circolarità questa favola dalla morale amarissima propone un finale basato su una sorta di dantesca legge del contrappasso in terra : «la ragazza che voleva conquistare il mondo» sposerà un uomo comune e, affaticata dalle preoccupazioni quotidiane, si troverà a fare i conti con una figlia «incorreggibile» che le rassomiglia in tutto, inclusi i sogni di gloria. Esibendo la doppia trama semantica su cui si fonda e che la percorre tutta, l'opera si conclude con la “parola chiave” del testo, pronunciata questa volta dalla figlia di Leonella, «arrivar...arrivar... », chiaro richiamo alla smania di successo che ingabbia l'uomo moderno, ma insieme sottile rinvio all' “arrivo” estremo della vita.

3.3.4 La telefonista (1964)

Scritta nel 1964 per Laura Adani, la *pièce* apparteneva ad una ideale trilogia di monologhi per sola donna che includeva anche *Spogliarello*. La genesi è raccontata con vivido entusiasmo dalla stessa attrice:

⁵⁴ «Qui purtroppo sulla terra c'è la legge: tutto si paga [...] L'arte è il lusso che si paga più caro. E la poesia più di tutte le arti [...] Credevi di poter avere tutto per niente ? Tu devi pagare. E adesso, amico, è l'ora» (D. BUZZATI, *Il conto*, in Id., *Il Colombre e altri cinquanta racconti*, Milano, Mondadori, 1966¹, 2008, p. 139).

Confesso che una delle cose di cui sono sempre stata più orgogliosa e fiera, era questo mio segreto: di avere ispirato al grande “Dino” di scrivere una commedia per me. Avrebbe dovuto esprimersi in tre atti unici, con tre personaggi completamente diversi. Purtroppo il terzo non fu mai scritto! Il secondo si intitola *La telefonista*; me lo lesse in prima stesura, ma ahimè io partii da Milano, e non so proprio dove sia. [...] Il mio sogno segreto “Buzzati” non aveva una data precisa. Dovevamo deciderla insieme, soprattutto quando lui mi avrebbe dato il ...via.⁵⁵

Il monologo costituisce una “prova” attorale dalla ritmica serrata che alterna toni ora ironici e realistici, ora dolorosi e sospesi, all’interno di una struttura straniata. La configurazione spiccatamente visiva si sviluppa sulla base di un impianto scenico corale in cui il discorso frammentato e i gesti iterativi dell’interprete principale vanno coordinati da un lato con quelli delle comparse mute, dall’altro con il “dietro le quinte” dei tecnici che assurgono a ruolo primario per l’abbondanza di “effetti” previsti dal copione.

La messinscena richiede una realizzazione rigorosa e puntuale, dovendosi espletare nella forma di un “balletto” scenico in cui tutti gli elementi acquistino rilievo in una vera e propria coreografia visiva e sonora. La parola, sempre pregnante, deve pure disperdersi e farsi “teatro” immettendosi completamente nella dimensione pittorica che realizza i sensi della *pièce*.

L’atto unico costituisce un “quadro in movimento” basato su un incastro di luci, gesti, rumori e parole tracciati con chiarezza di intenti fin dall’esordio: la didascalia iniziale descrive i ronzii e i rumori, l’accensione dei caratteristici «lumini», le «azioni mimiche», impostando una teatralità che può, a scelta del regista, incanalarsi sul registro realistico o su quello simbolico ma prospetta, dietro e dentro la vicenda, una chiara configurazione di natura visiva. L’effetto scenico globale dovrà veicolare, dietro una vicenda apparentemente comune, contenuti di grande attualità.

La scena rappresenta il centralino telefonico di una grande albergo. Se la messa in scena sarà realistica le installazioni dovranno essere prese dal vero. La

⁵⁵ L. ADANI, *Ricordo di Dino Buzzati*, in D. Buzzati, *Teatro*, cit., p. 583.

protagonista siede con la cuffia in testa manovrando le spine. Potrebbe essere consigliabile la presenza di altre telefoniste mute che accompagnano la vicenda con azione mimica. Si raccomanda la riproduzione per disco o nastro dei caratteristici rumori: cicalini, ronzii, scatti di commutatori e strepiti da raccogliere sul luogo. Possibilmente organizzare sul quadro della telefonista l'accensione dei caratteristici lumini.

Seguendo para-aristoteliche “unità” il dramma racconta la scoperta di un tradimento: la vittima è Luisa, centralinista di un Grande Albergo, e il carnefice un non meglio identificato Paolo. In questo, niente di particolarmente innovativo: amori, inganni e adulterî costituiscono la base di molta letteratura, teatrale e non. Se il teatro e la narrativa di Buzzati propongono in genere uomini impacciati alle prese con donne sfuggenti e ingannatrici,⁵⁶ adesso tocca alla povera Luisa subire le menzogne e la crudeltà del futuro marito, «Paoluccio-ciuccio, il mio leprottino, il mio orsacchiottino». Paolo potrebbe essere definito un “laido” (utilizzando un aggettivo caro al Nostro),⁵⁷ un ipocrita che irride i sentimenti con grande cinismo e non sembra contrito neanche quando rivela che la sua amante si trova nel letto accanto a lui: almeno così lo spettatore intuisce dalle reazioni di Luisa, perché Paolo è solo una figura evocata, un protagonista senza voce e senza volto.

La generale corruzione e crudeltà del genere umano inficiano qui anche i rapporti amorosi, che dovrebbero costituire un sereno approdo o un quieto rifugio e invece si configurano ambigui, conflittuali, tormentati. Allo stesso modo sono presi di mira, con sottile amara ironia, i rapporti d'amicizia, falsi,

⁵⁶ Riporto al riguardo un passo significativo tratto da *Un amore*, romanzo di natura autobiografica: «La donna, forse a motivo dell'educazione familiare, gli era sempre parsa una creatura straniera, con una donna non era mai riuscito ad avere la confidenza che aveva con gli amici. La donna era sempre per lui una creatura di un altro mondo, vagamente superiore e indecifrabile» (D. BUZZATI, *Un amore*, Milano, Mondadori, 1963¹, 2003, p. 25).

⁵⁷ Il riferimento è ovviamente alla Laide, protagonista femminile di *Un amore*, prototipo della giovane donna imperscrutabile e malevola, bugiarda e insieme irresistibilmente affascinante.

untuosi, basati su una maligna compiacenza per le sventure altrui:⁵⁸ Fausta (si chiama così l'amica maligna che darà, con crudele soddisfazione, una notizia tutt'altro che felice!) si premura, dopo un anno che non si fa viva, di telefonare a Luisa per raccontarle di aver "beccato" il fidanzato in una balera in "dolce" compagnia.

Ma la vicenda non si svolge tra le pareti domestiche né nel famigerato salotto borghese, e il colpo di scena non consiste nel cogliere in flagrante i due amanti né nella affranta confessione del colpevole. La comunicazione tra gli esseri umani, quella autentica, primigenia, efficace, sembra essere del tutto inficiata dallo stesso mezzo che i due innamorati utilizzano: il telefono.

La protagonista, dal centralino e durante il turno di lavoro, interagisce contemporaneamente con l'amato e con una foresta di personaggi imprecisati: tutto ciò che conosciamo sono le sue risposte e le sue domande, i suoi silenzi e le sue lacrime; nulla sugli altri personaggi, nulla sull'uomo amato. Il dramma si svolge attraverso una lunga frammentaria tortuosa telefonata il cui finale è proprio l'interruzione volontaria della comunicazione in un atto di estenuata e tragica ribellione.

Al di là della riprovazione contro ogni ipocrisia e falsità, peraltro non nuova al teatro di Buzzati, ci sembra di scorgere dunque un elemento di critica molto più pervasivo e attuale: le relazioni umane vengono inserite nel mondo dei collegamenti "virtuali" e del mistilinguismo globalizzato, cosicché anche la scoperta del tradimento, tematica topica di certo teatro borghese, viene ribaltata nei suoi assunti e anziché aderire a certo psicologismo dai toni esistenziali, si cala all'interno di tutt'altra dimensione. La trama si svolge in una Babele di luci intermittenti e suoni invasivi (Buzzati li definisce in modo sintomatico come «strepiti»), incuneandosi nelle pieghe distorte della comunicazione telefonica, in una trama labirintica di interruttori e congegni. A Luisa non è dato fissare il suo sguardo su quello dell'amato, né comunicare con lui attraverso il linguaggio dei sensi; la fine della storia d'amore si

⁵⁸ «Noi desideriamo il male degli altri...; e tutto il resto sono balle! E se uno lo nega è un ipocrita schifoso!...», aveva dichiarato Buzzati a Panafieu (Y. PANAFIEU, *Dino Buzzati: un autoritratto*, Milano, Mondadori, 1973, p. 93).

consuma in modo grottesco, in un tragicomico alternarsi di richieste perentorie del centralino ossessionante, e le esigenze dell'anima stordite dalle voci inintelligibili di immaginari utenti. I rapidi dialoghi di Luisa con Paolo, fatti di tenerezze, sospetti, rabbia e angoscia sono costantemente messi sotto pressione da richieste invasive che non lasciano spazio ai tempi interiori: l'imperativo categorico del fare, del produrre e del lavorare si esplicita in un ritmo che riproduce quello di un normale turno di lavoro lasciando emergere l'assurdità di una vita che sembra inseguire e perseguitare i propri protagonisti. Il "centralino" diventa così una sorta di mostro fantastico, una macchina onnivora creata dall'uomo che prende il sopravvento e ribalta i ruoli: padrone assoluto che determina i ritmi di vita e ingoia le emozioni delle proprie vittime nell'intricato e strabiliante regno del progresso.

La "comunicazione", intesa in senso ampio, si fa nodo portante di questa trama; o forse dovrei dire la mancanza di una autentica comunicazione (già di per sé motivo di tanta letteratura novecentesca), analizzata all'interno di un sistema distorto e alienante che non fa altro se non accentuare e spingere ai limiti estremi le deformità presenti nel tessuto sociale: il "supposto" dialogo con gli utenti si configura non solo ossessivo, forzato e interrotto, ma composto di frasi brevi, banali, ambigue, una specie di codice per iniziati che restituisce il quadro globale di una vita illogica e disarmonica. In un mondo in cui non sembra esserci più spazio per la realizzazione di autentiche relazioni umane la protagonista si trova "accalappiata" suo malgrado dentro un sistema che pone l'essere alla stregua di un automa.

Solo che, se il teatro dell'Assurdo o il dramma pirandelliano ponevano la problematica dei rapporti tra gli uomini su un piano "esistenziale", qui la caratterizzazione si fa kafkiana nel suo svolgersi in una dimensione onirica e sospesa, in cui le parole si perdono, si accavallano, e la realtà appare deformata in un coacervo di presenze enigmatiche e fallaci. Il fantastico non si esplicita attraverso le misteriose apparizioni, le ombre o i rumori inquietanti, ma sotto la forma intangibile dei "mostri" contemporanei, creati dall'uomo per disumanizzare l'uomo.

Il vero paradosso è che questa rappresentazione, effigie del mondo che ci circonda e del sistema distorto in cui viviamo, può essere condotta con modalità differenti (come suggerisce la didascalia iniziale) senza che venga alterato il risultato finale: che la messinscena assuma connotati realistici o simbolici poco importa, raggiungerà comunque una dimensione surreale, perché è la stessa esistenza “contemporanea” a presentarsi come insensata: il simbolo e la realtà qui tragicamente coincidono.

Il microcosmo del centralino si fa dunque metafora del nostro caotico mondo fatto di rumori che percuotono la mente, ritmi di vita frenetici e logoranti, riverberi luminosi accattivanti ma illusori. Emerge la figura di una donna che, seppur immersa in un mondo di informazioni e contatti pubblici, si ritrova paradossalmente in uno stato di profonda solitudine.⁵⁹ Luisa appare fin dall’inizio come vittima fragile e indifesa di un telefono che squilla e non le dà pace, degli inganni del proprio uomo, della malignità delle amiche, perfino degli errori dei colleghi (quando sveglia un cliente ad un orario che le è stato segnalato in modo errato). La voce degli “altri”, i numerosi interlocutori, viene soltanto evocata, restituita dalle risposte della protagonista, surrogata nella scrittura drammaturgica da un trattino che separa le battute. Altre presenze mute, robotizzate, si intravedono in scena accanto a lei, ma tutte queste figure non entrano mai in relazione tra loro, appaiono fisicamente vicine ma emotivamente separate, assortite nell’automatismo di un dovere “superiore” cui ciecamente obbediscono.

L’atto unico può ricordare *La voce umana* di Cocteau, anch’esso strutturato sul legame alienato e crudele della protagonista con l’unico oggetto che la riporta agli altri: il telefono.⁶⁰ Questo accessorio, presente qui sotto forma di centralino (e come oggetto concreto nel dramma *Un caso clinico*), diventa lo

⁵⁹ In questi termini l’autore descriveva il concetto di solitudine: «Una immensa piazza, dunque, con intorno una infinità di cose: questa è la vita; e, in mezzo, gli uomini che trafficano fra di loro e nessuno riesce mai a conoscere le altre cose; soltanto la propria e in genere male anche questo perché restano molti angoli bui e talora intere stanze che il padrone non ha la pazienza o il coraggio di esplorare. E la verità si trova soltanto nelle case e non fuori. Cosicché del restante genere umano non si sa mai niente» (D. BUZZATI, *In quel preciso momento*, Venezia, Neri Pozza, 1950, pp. 175-176).

strumento fisico e il simbolo tragico dell'impotenza, il canale in cui la sincerità delle frasi mozzate e l'ipocrisia intuibile nei silenzi e nelle reazioni interlocutorie si scontrano, si mescolano, uscendone strozzate fino al grido finale.

In questo senso davvero Buzzati si presenta come un “chiaroveggente” degli sviluppi contemporanei, proponendo con grande sensibilità e acume una riflessione sul senso e sulle modalità delle interazioni nella società moderna. L'uomo, ormai “robotizzato” in un mondo globalizzato che lo vuole macchina tra le macchine, perde la propria unicità, quasi trascinato da una forza superiore verso stili di vita che lo fagocitano: «Oh, io ...in qualche modo tiro avanti...Sempre qui, con la cuffia in testa...Bè, questione di accontentarsi», dichiara malinconica Luisa.

Alla voce misteriosa, allusiva, angosciante di *Un caso clinico*, che assurgeva a vera protagonista del dramma presentandosi in una multiformità di immagini sceniche, si sostituisce qui il silenzio, il richiamo ad una parola che è ascoltata dalla protagonista, ma che allo spettatore è dato solo intuire. Si è verificata insomma, dagli anni in cui fu scritto *Un caso clinico*, un'ulteriore discesa agli inferi: dalla voce, spaventosa, inquietante, ma ancora presente, fino alla mera evocazione della voce invadente, strepitante, ma diabolicamente senza suono.

La cuffia, altro oggetto simbolico di rilievo, isola Luisa dentro se stessa e la rinchiude in un mondo di voci senza contorni, di concetti immediatamente dimenticati, di impressioni aleatorie come tracce oniriche, in cui il linguaggio rapido e frammentario si spiega in un impasto di registri (elevato nel lavoro, basso fino alla volgarità nella conversazione col fidanzato),⁶¹ in una bolgia di

⁶⁰ Con *La voce umana* (scritta nel 1929), Cocteau punta sulla massima semplicità (un atto, una camera, un personaggio e il telefono) cercando di restituire alla parola tutta la sua sublime banalità e giocando su un alternarsi di voce emessa e di attese: l'interlocutore all'altro capo del telefono si profila e vive nei silenzi.

⁶¹ Riporto alcuni esempi in cui il monologo di Luisa aderisce ad un registro formale: «Hotel Majestic buongiorno-attenda che glielo passo.- Sì-ottanta trentaquattro trentotto (*forma un numero*) sta suonando signore»; «Si contessa- bene contessa- sì il centodie sette sette undici- sta suonando contessa». Ed ecco invece passi dominati da un registro basso o apertamente volgare: «è tornata a galla quella mignotta!»; «Tu eri con quella puttana di Mirella»; «Da

fonemi, numeri, vocaboli italiani e stranieri: «Pronto...ah...-muchas gratias senor...Ma ce soiri c'est impossibile...je vais travailler...Oui oui...Ooh (*ride*) mai certainement...[...]»- Pronto, qui Hotel Majestic-Come- si sono io-Fausta ? Ah, ciao». ⁶²

Anche l'orologio, altro oggetto ricorrente del teatro di Buzzati, ⁶³ è presente in tutta la sua portata simbolica: lo scorrere del tempo, che all'inizio dell'atto viene delineato con riferimenti precisi («l'orologio segna le dieci e mezza» suggerisce la didascalia della prima pagina), diventa pian piano disordinato, incomprensibile, distorto; gradualmente comincia a procedere implacabile, a perdere riferimenti concreti, scandendo un graduale impercettibile passaggio dalla realtà al sogno. Perfino gli stati d'animo della protagonista si evolvono in modo sempre più convulso, automatizzandosi, trasformandosi velocemente nel loro contrario in una sorta di schizofrenia emotiva che assume i connotati di un incubo. ⁶⁴

L'azione teatrale si svolge in un "concertato" incalzante che spinge la *pièce* verso una trasfigurazione surreale e alienata: la telefonista si muove freneticamente, attaccando e staccando le spine, formando numeri, scandendo sillabe; accanto a lei, con la stessa enfasi altre figure armeggiano sul pannello di controllo; nel contempo si accendono luci, si odono suoni e trilli. All'interno di un ritmo spasmodico e straniante il nervoso automatismo dei gesti si integra con la frammentarietà del discorso, e la vicenda si fa talmente angosciante ed esasperata da assumere risvolti grotteschi e tragi-comici. Ma

quanto tempo hai riagganciato con quella zoccola?»; «Io a casa a far la calza e tu al night con la battona-La difendi anche? Se non è una battona quella lì, vorrei sapere...Dove l'hai ripescata? In viale Maino».

⁶² D. BUZZATI, *La telefonista*, cit., p.

⁶³ Cfr J. MENET GENTY, *Les didascalies du théâtre de Dino Buzzati: temps et lieux, sons et lumières*, «Cahiers Dino Buzzati», n. 9, 1994, pp. 288-299.

⁶⁴ Basta scorrere le didascalie che la ritraggono per rinvenire questo percorso: *alterandosi, con tono contristato, vezzosa, piagnucolosa, scherzosa, ride, secca e rabbiosa, remissiva, spaventata con angoscia, cambiando improvvisamente tono dal supplichevole all'inquisitorio, floscia e disperata, esasperata*.

ciò che lo spettatore vede accade “davvero” o non va forse interpretato come la rappresentazione di un incubo collettivo?

Buzzati ripropone nel finale moralistico (ma fortunatamente non didascalico!) l’ideale di un ritorno al passato, ad una dimensione di vita in cui sussistano ancora poesia e favole, segno distintivo dell’uomo rispetto alla macchina. La protagonista dimostra il proprio vigore morale nell’atto di troncare una comunicazione frustrante e assurda: «Nooo basta, basta!», urla esasperata.

Il richiamo al «vestitino per la sera a villa d’Este», emblema di una dimensione un po’ *rétro* che si perde tra i rivoli del progressismo, conclude la *pièce*, riportando ad un mondo antico, semplice, favolistico. Il vezzeggiativo ricorda gli anni spensierati dell’infanzia e la «sera Villa d’Este», pur fornendo un dato preciso, apre gli immensi spiragli dell’immaginazione verso un moderno castello incantato. Luisa decide *in extremis* di abbandonarsi alla rievocazione delle favole, rimpiangendone la definitiva scomparsa. «Povera Luisa», dice a se stessa questa moderna Cenerentola che invece di ramazzare a casa della matrigna lavora malinconica in un *call-center* e si crogiola romanticamente nel fantasticare una serata col suo principe azzurro. Ma non ci sono più favole nel nostro mondo.

Ricordo di Buzzati

«Buzzati era un perfetto gentiluomo, affabile ma non troppo espansivo, un giornalista zelante, forse innamorato del suo mestiere, un solitario piacevolissimo, abbastanza d'accordo con sé e con la vita. Qualcuno mi aveva detto che l'arte di Buzzati era uno di quei fiori che nascono dalle crepe dei calcinacci e nella mia immaginazione credevo di trovare in lui un antimoderno per elezione, non proprio un millenarista ma un negatore di ciò che accade, uno che rifiuta quello che è per il fatto stesso che è, che esiste. La verità era in apparenza molto diversa. Buzzati mi sembrava un uomo ben insediato nella vita di tutti i giorni, non orgoglioso ma contento di sé e del suo lavoro. Oggi so che avevo torto e ragione insieme. Buzzati non respingeva nulla della vita in quanto essa è apportatrice e creatrice di oggetti, di cose. E gli oggetti erano per lui uno sbarramento, un ostacolo, una porta che un giorno avrebbe potuto aprirsi» (E. MONTALE, *L'artista dal cuore buono*, «Corriere della Sera», 29 gennaio 1972).

«In Buzzati, l'uomo più mite e delicato di questo mondo, c'era effettivamente qualcosa insieme di angelico e diabolico. Ed era questo che costituiva il suo fascino umano e forniva la chiave della sua squisita e singolarissima poesia favolistica» (I. MONTANELLI, *In Buzzati qualcosa di angelico e diabolico*, «Corriere della Sera», 6 marzo 1997).

«Passavano gli anni, rotolavano gli eventi, e lui sempre uguale coi suoi assiomi spesso assurdi, refrattario ai miti del tempo, ancorato alle sue vecchie passioni, l'unico intellettuale che non smise mai di credere in tutte le cose poco intellettuali in cui nell'infanzia tutti abbiamo creduto» (C. CEDERNA, *Il personaggio Dino Buzzati*, «L'Europeo», 6 febbraio 1972)

Bibliografia

Bibliografia generale

AA.VV, *Dino Buzzati. Un caso a parte*, Roma, Delta, 1971.

AA.VV., *Dino Buzzati*, a cura di A. Fontanella, Firenze, Olschki, 1980.

AA.VV, *Il Pianeta Buzzati*, Atti del Convegno Internazionale (Feltre-Belluno, 12-15 ottobre 1989), a cura di N. Giannetto, Milano, Mondadori, 1992.

AA.VV, *Dino Buzzati vent'anni dopo*, «Sipario», n. 518-519, gennaio-febbraio 1992, pp.11-34.

G. ALFETRA, *A teatro con Buzzati: che attore quel cane!*, «Corriere della Sera», 19 marzo 1994.

G. ALFETRA, *Lungo viaggio di Dino verso la notte*, «Corriere della Sera», 27 gennaio 1992.

C. ALTAROCCA, *Mastorna, il fantasma colpisce ancora*, «La Stampa», 25 gennaio 1995.

A. ARSLAN, *Invito alla lettura di Dino Buzzati*, Milano, Mursia, 1974.

A. ARSLAN, *Dino Buzzati tra fantastico e realistico*, Modena, Mucchi, 1993.

B.C., *Una commedia di Buzzati conquista il pubblico di Parigi*, «La Gazzetta del Popolo», 11 marzo 1955.

V. BAGGIO, *Inventario della biblioteca buzzatiana di Milano*, «Studi buzzatiani», I, 1996, pp. 165-172.

A. BAJINI, *Il francese nel teatro di Dino Buzzati*, in *Dino Buzzati: la lingua, le lingue*, Atti del Convegno Internazionale (Feltre-Belluno, 26-29 settembre 1991), a cura di N. Giannetto, Milano, Mondadori, 1994, pp. 109-113.

M. BARDI, *Il miraggio del teatro*, in *Il Pianeta Buzzati*, Atti del Convegno Internazionale (Feltre-Belluno, 12-15 ottobre 1989), a cura di N. Giannetto, Milano, Mondadori, 1992, pp. 521-532.

R. BERTACCHINI, *L'«assurdo» teatrale di Buzzati*, in AA.VV., *Novecento*, vol. X, a cura di G. Grana, Milano, Marzorati, 1979, pp. 9955-9965.

R. BERTACCHINI, *Per i tedeschi è l'anti Brecht*, «Il giornale», 3 settembre 1996.

S. BASILI, *Buzzati e i nuovi fenomeni di costume*, «Studi buzzatiani», V, 2000, pp. 69-93.

S. BASILI, *Buzzati al «Giro d'Italia teatrale»*, «Studi buzzatiani», II, 1997, pp. 72-92.

L. BELLASPIGA, *“Dio che non esisti ti prego”. Dino Buzzati, la fatica di credere*, Milano, Ancora, 2006, pp. 183-185.

T. BERTOLDIN, *Tecnica, modernità e natura nell'immaginario di Dino Buzzati*, «Studi buzzatiani», V, 2000, pp. 47-68.

P. BIAGGI - N. GIANNETTO, *“Ma c'è qualcosa in fondo?” Il mistero e la problematica religiosa nell'opera di Buzzati*, «Studi buzzatiani», V, 2000, pp. 143-158.

L. BOCCHI, *Non uno, ma due i casi interessanti*, «Corriere Lombardo», 23 marzo 1955.

N. BONIFAZI, *I mantelli di Buzzati e il fantastico*, in AA.VV., *Dino Buzzati*, a cura di A. Fontanella, Firenze, Olschki, 1980, pp. 233-245.

A. BONSAANTI, *Un amore di Buzzati*, «Corriere della sera», 23 aprile 1963.

C.A. BRIOSCHI, *Buzzati in scena*, «Supplemento Corriere della Sera», 8 novembre, 1990.

J. CARAT, *Un cas interessant, de Dino Buzzati*, «Preuves», 51, Maggio 1955, pp. 73-74.

V. CARATOZZOLO, *La finestra sul deserto*, Acireale-Roma, Bonanno, 2006.

G. CARNAZZI, *Introduzione*, in D. Buzzati, *Opere scelte*, Milano, Mondadori, 1998 («I Meridiani»), pp. IX-L.

F. CASTELLI, “È una cosa buffa la vita!”, *Dino Buzzati*, in ID., *Letteratura dell'inquietudine*, Milano, Massimo, 1963, pp. 344-365.

S. CARCANO, *Settepiani di un caso clinico*, «Il dramma», 1 giugno 1953, XXIX, n.s., n. 182, pp. 53-54.

E. CECCHI, *Evoluzione di Buzzati*, in ID., *Di giorno in giorno*, Milano, Garzanti, 1954, 1977, pp. 99-102.

E. CECCHI, *Libri nuovi e usati*, Napoli, Esi, 1958.

C. CEDERNA, *Il personaggio Dino Buzzati*, «L'Europeo», 6 febbraio 1972.

P. L. CERISOLA, *Il teatro dell'assurdo: Dino Buzzati*, «Testo», n. 12, luglio-dicembre 1986, pp. 99-112.

E. CICCOTTI, *Il Mythos dell'attesa e della morte nel teatro di Dino Buzzati*, in AA.VV., *Teatro Contemporaneo*, dir. da M. Verdone, app. III, Roma, Lucarini, 1986, pp. 71-76.

M. R. CIMNAGHI, *Un'interessante novità di Buzzati*, «Sipario», XVII, 1962, n. 194.

L. CHAILLY, *Buzzati in musica*, Torino, EDA, 1987.

L. CHAILLY, *Il musicista*, in *Omaggio a Dino Buzzati*, Atti del Convegno (Cortina d'Ampezzo, 18-24 agosto 1975), a cura del Circolo Stampa Cortina, Milano, Mondadori, 1977, pp. 81-86.

G. COLLI, *L'uomo che andrà in America. Appunti di regia*, «Il Dramma», XXXVIII, N.S., n. 309, pp. 36-37.

A. COLOMBO, *Il mantello*, «Lettture», XV, n. 8, agosto-settembre 1960, pp. 600-601.

I. CROTTI, *Buzzati*, Firenze, La Nuova Italia, 1977.

P. DALLA ROSA, *Dove qualcosa sfugge. Lingue e luoghi di Buzzati*, Pisa, Accademia Editoriale, "Quaderni del Centro Studi Buzzati", 2004.

G. DAVICO BONINO, *Buzzati tra narrativa e teatro*, in AA.VV., *Dino Buzzati*, a cura di A. Fontanella, Firenze, Olschki, 1980, pp. 247-265.

G. DE BENEDETTI, *Buzzati e gli sguardi del "Di qua"*, in ID., *Intermezzo*, Milano, Mondadori, 1963, pp. 181-189.

T. BERTOLDIN, *Tecnica, modernità e natura nell'immaginario di Dino Buzzati*, «Studi buzzatiani», V, 2000, pp. 47-68.

S. D'AMICO, "Un caso clinico" di Dino Buzzati al Piccolo Teatro di Milano, in ID., *Cronache del Teatro 2*, a cura di E. Ferdinando Palmieri e S. D'Amico, vol. II, Bari, Laterza, 1964, pp. 785-788.

P. D'AGOSTINO, *L'ideologia anacronistica: Buzzati e la politica apolitica*, «Italies narrativa», n. 23, maggio 2002, pp. 193-201.

G. FANELLI, *Su un testo teatrale di Dino Buzzati*, in AA.VV., *La tentazione teatrale*, a cura di N. Bonifazi, Ancona, Bagaloni, 1982, pp. 116-135.

M. FORMENTI, *Sola in casa: una pièce buzzatiana in scena a Cordenons*, «Studi buzzatiani», II, 1997, pp. 234-235.

K. FREDHOLM, *Il teatro di Dino Buzzati, uno studio su alcuni spunti essenziali*, Göteborgs Universitet, (Institutionem för romanska språk Italienska avdelningen), Tesi di laurea, a.a. 2000-2001, coordinatore Prof. Enrico Tiozzo.

M. GAFFURI, *Dino Buzzati e il teatro: un amore non ricambiato*, «Margo», IV, n. 7, dicembre 1991, pp. 66-80.

J. J. GAUTIER, *Un cas intéressant de Dino Buzzati*, «Figaro», 12-13 marzo 1955.

F. GIANFRANCESCHI, *Dino Buzzati: la sua religiosità e i suoi critici*, in AA.VV., *Dino Buzzati*, a cura di A. Fontanella, Firenze, Olschki, 1980, pp. 15-22.

F. GIANFRANCESCHI, *Dino Buzzati*, Torino, Borla, 1967.

F. GIANNESI, *È sempre Buzzati anche nel teatro*, «La Stampa», 26 gennaio 1969.

G. GERON, *Buzzati sulla scena*, «Il Giornale», 28 gennaio 1981.

N. GIANNETTO, *Il sudario delle caligini, significati e fortune dell'opera buzzatiana*, Firenze, Olschki, 1996.

N. GIANNETTO, *Buzzati a teatro. Rassegna*, «Quaderni veneti», n. 14, dicembre 1991, pp. 117-146.

G. IACOLI, *Critica della vertigine. Le forme dell'architettura nei "reportages" di Buzzati*, «Studi buzzatiani», X, 2005, pp. 9-38.

G. IOLI, *Dino Buzzati*, Milano, Mursia, 1988.

G. IOLI, *Parola di Buzzati*, in *Il Pianeta Buzzati*, Atti del Convegno Internazionale (Feltre- Belluno, 12-15 ottobre 1989), a cura di N. Giannetto, Milano, Mondadori, 1992, pp. 273-284.

F. LIVI, *Tradurre Buzzati*, «Bollettino del Novecento», n. 2, dicembre 2001, www3.unibo.it

A. LAGANÀ GION, *Dino Buzzati, un autore da rileggere*, Venezia, Corbo e Fiore, 1983.

A. LAGONI DANSTRUP, *La realtà fantastica*, «Esperienze letterarie», IX, n. 4, 1984, pp. 27-37.

A. LAGONI DANSTRUP, *Buzzati e Calvino: due scrittori e due concezioni del fantastico* in *Il Pianeta Buzzati*, Atti del Convegno Internazionale (Feltre-Belluno, 12-15 ottobre 1989), a cura di N. Giannetto, Milano, Mondadori, 1992, pp. 137- 149.

S. LAZZARIN, *Intorno a qualche nome di Buzzati*, «Italianistica», XXXII, 1, gen-apr. 2003, pp. 39-56.

S. LAZZARIN, “*Le immense cose che si erano sognate*”. *Costanti evocative e presenze leopardiane in Buzzati*, «Italianistica», XXXIV, n. 1, gennaio-aprile 2005, pp. 33-47.

M. LEBESQUE, *Un cas interessant e la critique*, «L’Avant-scène», n. 105, marzo 1955, p. 25.

L. LUSINI, «*Le finestre*»: *l’esperienza di Buzzati drammaturgo in un breve flash di teatro*, «Studi buzzatiani», VI, 2001, pp. 39-50.

A. MACCHETTO, *Il critico che andrà in America*, in *Buzzati giornalista*, Atti del Congresso Internazionale (Feltre-Belluno, 18-21 maggio 1995), a cura di N. Giannetto, Milano, Mondadori, 2000, pp. 525-532.

G. MANIN, *Achille e Buzzati, a voi la scena*, «Corriere della Sera», 25 agosto 1992.

C. MARABINI, *Dino Buzzati*, «Nuova antologia», anno 102, vol. 500, fasc.1999, pp. 357-377.

C. MARABINI, *Da leggere o da vedere?*, «Il resto del carlino», 25 ottobre 1980.

M. MARCONE, *Su Buzzati librettista e la sua collaborazione con Luciano Chailly; l'esperienza di "Procedura penale"*, «Studi buzzatiani», I, 1996, pp. 27-43.

S. MAZZONE, *Dino Buzzati: un esempio di teatro pittorico*, «Studi Buzzatiani», XI, 2006, pp. 45-61.

S. MAZZONE, *"Sette piani": un esempio di riscrittura teatrale in chiave moderna*, «Studi buzzatiani», XII, 2007, pp. 169-178.

S. MAZZONE, *"In teatro è più sapiente chi più si fa ingannare". Intervista a Lamberto Puggelli*, «Studi buzzatiani», XV, 2010, pp. 119-126.

A. MEZZENA LONA, *"Non sono fatto per il teatro..."*. 1969: *Dino Buzzati risponde alle domande di una liceale*, «Studi buzzatiani», XII, 2007, pp. 105-111.

A. MEZZENA LONA, *Lettera inedita di Vittorio Gassman a Dino Buzzati*, «Studi buzzatiani», X, 2005, pp. 117-122.

P. MILANO, *Dino Buzzati o il brivido borghese*, «L'Espresso», 20 luglio 1958.

M. B. MIGNONE, *Anormalità e angoscia nella narrativa di Dino Buzzati*, Ravenna, Longo, 1981.

E. MONTALE, *L'artista dal cuore buono*, «Il Corriere della Sera», 29 gennaio 1972.

I. MONTANELLI, *Lo stile di una vita*, «Corriere della Sera», 29 gennaio 1972.

I. MONTANELLI, *In Buzzati qualcosa di angelico e diabolico*, «Corriere della Sera», 6 marzo 1997.

I. MONTANELLI, *Buzzati giornalista e la politica*, in *Buzzati giornalista*, Atti del Convegno Internazionale (Feltre-Belluno, 18-21 maggio 1995), a cura di N. Giannetto, Milano, Mondadori, 2000, pp. 19-20.

MOSCA, *La malinconia della gloria*, «Corriere dell'informazione», 24-25 aprile 1962.

G. NASCIMBENI, *Buzzati e i titoli*, in AA.VV., *Dino Buzzati*, a cura di A. Fontanella, Firenze, Olschki, 1980, pp. 285-288.

E. P., *Quattro novità in un atto*, «Corriere della sera», 9 marzo 1960.

G.P., *Commedie, Nuove e riprese*, «Il dramma», XVII, 1 settembre 1942, p. 41.

G.P., *Tre novità al Nuovo*, «Corriere della Sera», 9 agosto 1942.

G.P., *Tappa nel teatro del "pianeta Buzzati"*, «Il gazzettino del lunedì», Feltre, 5 febbraio 1990.

Y. PANAFIEU, *Introduction (Un cas Très intéressant e révélateur)*, in D. Buzzati, *Théâtre*, Paris, Laffont, 1990, pp. 11-24.

Y. PANAFIEU, *Dino Buzzati: un autoritratto*, Milano, Mondadori, 1973.

G. PARISE, *Felice come un ragazzo a Parigi che gli dice sì*, «Corriere dell'Informazione», 12-13 ottobre 1955.

M. PERSONÉ LUIGI, *Le ultime ore di Buzzati*, «Il resto del Carlino», 2 settembre 1977.

W. PEDULLÀ, *Racconti sedativi di Buzzati*, in ID., *La letteratura del benessere*, Napoli, Libreria Scientifica, 1968, pp. 200-203.

- I. PILO, *Dalla narrativa al teatro: note su due musicisti buzzatiani*, in *Il Pianeta Buzzati*, Atti del Convegno Internazionale (Feltre-Belluno, 12-15 ottobre 1989), a cura di N. Giannetto, Milano, Mondadori, 1992, pp. 533-537.
- D. PORZIO, *L'interrogazione religiosa*, in AA.VV., *Dino Buzzati*, a cura di A. Fontanella, Firenze, Olschki, 1980, pp. 65-75.
- E. POSSENTI, *"Un caso clinico" di Dino Buzzati*, in ID., *Dieci anni di teatro. Cronache drammatiche*, Milano, Nuova Accademia, 1964, pp. 74-78.
- E. POZZI, *Dino Buzzati a Radio Lugano: l'ultima intervista*, «Studi buzzatiani», VI, 2001, pp. 101-111.
- P. PUPPA, *Buzzati: la lingua in scena*, in *Dino Buzzati: la lingua, le lingue*, Atti del Convegno Internazionale (Feltre-Belluno, 26-29 settembre 1991), a cura di N. Giannetto, Milano, Mondadori, 1994, pp. 55-64.
- P. PUPPA, *Buzzati critico teatrale*, in *Buzzati giornalista*, Atti del Congresso Internazionale (Feltre-Belluno, 18-21 maggio 1995), a cura di N. Giannetto, Milano, Mondadori, 2000, pp. 217-229.
- P. PUPPA, *Il teatro di Buzzati: modelli vecchi e stimoli nuovi*, in *Il Pianeta Buzzati*, Atti del Convegno Internazionale (Feltre-Belluno, 12-15 ottobre 1989), a cura di N. Giannetto, Milano, Mondadori, 1992, pp. 307-318.
- P. PUPPA, *La corrosione della commedia borghese*, in *Storia della letteratura italiana, il Novecento*, diretta da E. Cecchi e N. Sapegno, t. 2, Milano, Garzanti, 1987.
- V.R., *Vergani, Buzzati e Montanelli alla ribalta del Teatro dei Quindici*, «L'eco di Bergamo», LXXVI, 18 dicembre 1955, n. 302, p. 5.
- R. RADICE, *Dino Buzzati e il teatro*, «Il Tempo», 3 novembre 1980.

R. RADICE, *Paura con variazioni nella commedia di Buzzati*, «L'Europeo», 28 maggio 1953.

R. REBORA, “*La colonna infame*” di Dino Buzzati, «Sipario», XVII, 1962, n. 199.

D. RIPOSIO, *L'assurdo rumore della morte: in margine al teatro di Dino Buzzati*, in AA.VV., *La letteratura in scena*, a cura di G. Barberi Squarotti, Torino, Tirrenia, 1985, pp. 281-293.

R.S., *Buzzati, Emanuelli, Mosca*, «Corriere della Sera», 17 novembre 1946.

A. SALA, *Dino Buzzati: un amore di teatro*, «Sipario», XXVII, n. 310, marzo 1972, pp. 32-33.

G. SANSA, “*Un caso clinico*” di Buzzati dato con successo a Parigi, «Corriere della Sera», 13 marzo 1955.

M. STEFANILE, *L'uomo che andrà in America*, «Il Mattino», 24 aprile 1962.

G. STREHLER, *Ricordo di Buzzati*, in D. Buzzati, *Teatro*, Milano, Mondadori, 1980, pp. 588-589.

C. TOSCANI, *Guida alla lettura di Buzzati*, Milano, Mondadori, 1987.

S. ZANGRANDI, Una certa residua inconsistenza. I fantasmi buzzatiani e la tradizione fantastica italiana del Novecento, «*Studi buzzatiani*», XII, 2007, pp. 11-34.

F. ZANGRANDO, *Cinema e TV: un amore*, in *Il Pianeta Buzzati*, Atti del Convegno Internazionale (Feltre -Belluno, 12-15 ottobre 1989), a cura di N. Giannetto, Milano, Mondadori, 1992, pp. 319-334.

F. ZANGRANDO, *La passione e la ragione*, Venezia, (Quaderni della Videoteca Pasinetti), 1994.

s.a., *Un caso clinico di Dino Buzzati*, «L'illustrazione italiana», n. 6, giugno 1953, p. 46.

Cahiers Buzzati

A. CAVALLARI, *Le journalisme confronté au merveilleux quotidien*, «Cahiers Dino Buzzati», n. 6, 1985, pp. 59-65.

A. LAGONI DANSTRUP, *Des procédés stylistiques chez Dino Buzzati et de la prédominance des impressions visuelles dans son "magasin d'images"*, «Cahiers Dino Buzzati», n. 5, 1982, pp. 185-196.

Y. FRONTENAC, *La théâtralité dans le récit buzzatien*, «Cahiers Dino Buzzati», n. 8, 1991, pp. 175-186.

J. MENET GENTY, *Les didascalies du théâtre de Dino Buzzati: temps et lieux, sons et lumières*, «Cahiers Dino Buzzati», n. 9, 1994, pp. 288-299.

B. LE GOUÉZ, *Le personnage théâtral buzzatien ou les intrigues de la mort*, «Cahiers Dino Buzzati», n. 8, 1991, pp. 234-244.

Y. PANAFIEU, *Les Souffleurs*, «Cahiers Dino Buzzati», n. 2, pp. 226-245.

Y. PANAFIEU, *Thanatopraxis*, «Cahiers Dino Buzzati», n. 1, 1977, pp. 85-134.

Y. PANAFIEU, *Perception e représentation des phénomènes sociaux dans le récit de Dino Buzzati*, «Cahiers Dino Buzzati», n. 4, 1981, pp. 121-124.

Y. PANAFIEU, *La colonne infame, Introduction*, «Cahiers Dino Buzzati», n. 4, 1981, pp. 19-30.

Y. PANAFIEU, *Comment le regard sur la société contemporaine s'intègre-t-il dans les démarches créatrices de Buzzati?* «Cahiers Dino Buzzati», n. 5, 1982, pp. 237-245.

C. SECK, *Le théâtre de Buzzati est il un théâtre de moraliste ?*, «Cahiers Dino Buzzati», n. 8, 1991, pp. 210-233.

Opere di Buzzati

Barnabo delle montagne, Milano-Roma, Treves-Treccani-Tumminelli, 1933.

Il segreto del Bosco vecchio, Milano-Roma, Treves-Treccani-Tumminelli, 1935.

Il deserto dei Tartari, Milano, Rizzoli, 1940.

Paura alla Scala, Milano, Mondadori, 1949.

In quel preciso momento, Venezia, Neri Pozza, 1950.

Sessanta racconti, Milano, Mondadori, 1958.

Procedura penale, Milano, Ricordi, 1959.

Ferrovia sopraelevata, Milano, Ferriani, 1960.

La fine del borghese, Milano, Bietti, 1961.

Il crollo della Baliverna, Milano, Mondadori, 1957.

Il colombre e altri cinquanta racconti, Milano, Mondadori, 1966.

Scusi da che parte per piazza del Duomo ?, in ID., *Due poemetti*, Pozza, Vicenza, 1967.

Poema a fumetti, Milano, Mondadori, 1969.

Le notti difficili, Milano, Mondadori, 1971.

Autocritica, in AAVV, *Dino Buzzati. Un caso a parte*, Roma, Delta, 1977.

Teatro, a cura di G. Davico Bonino, Milano, Mondadori, 1980, 2006.

Lettere a Brambilla, a cura di L. Simonelli, Novara, De Agostini, 1985.

Il reggimento parte all'alba, Milano, Frassinelli, 1985.

Articoli di Buzzati

Benissimo il Gabbiano, «Bis», I, n. 39, 9 dicembre 1948, p. 4.

Nell' "Imperatore Jones" Memo Benassi ha riscosso scroscianti applausi, però il personaggio di O'Neill è un'altra cosa, «Bis», I, n. 50, 17 dicembre 1948, p. 4.

"Première" al Piccolo Teatro un mese prima: per capire una commedia il modo migliore è di assistere alle prove, «Bis», II, n. 4, 29 gennaio 1949, p. 4.

Per un errore di registro, Silvio Giovanninetti ha mancato per poco, con "Lidia o l'infinito" un formidabile successo, «Bis», III, n. 8, 25 febbraio 1950, p. 4.

Il sanguinario Ricci ha ricordato Frankenstein, «Bis», III, n. 9, 4 marzo 1950, p. 4.

Molte riserve si possono fare su "Donna Rosita nubile" di García Lorca: ma almeno abbiamo ritrovato la poesia, «Bis», III, n. 22, 3 giugno 1950, p. 4.

Natura crudele, «Corriere della Sera», 11 ottobre 1963.

Una tragedia in città, «Corriere della Sera», 31 agosto 1963.

Tragedia nostra, «Corriere della Sera», 9 agosto 1956

Ex-teatro, «Corriere della Sera», 21 agosto 1971.

Testi di metodologia e opere di consultazione

AA.VV, *Breve storia del teatro per immagini*, Roma, Carocci, 2008.

A. ARTAUD, *Il teatro e il suo doppio*, Torino, Einaudi, 1972.

L. ALLEGRI, *L'arte e il mestiere. L'attore teatrale dall'antichità ad oggi*. Roma, Carocci, 2006.

M. ARIANI - G. TAFFON, *Scritture per la scena*, Roma, Carocci, 2001.

R. BARTHES, *Saggi critici*, Torino, Einaudi, 1976.

G. BACHELARD, *La poetique de la [rêverie](#)*, Presses universitaires de France, 1968
(trad. it. *La poetica della rêverie*, Bari, Dedalo Libri, 1972).

B. BRECHT, *L'eccezione e la regola*, Torino, Einaudi, 1963.

P. BOURDIEU, *Practical Reason: On the Theory of Action*, Stanford University Press, 1998 (trad. It *Ragioni pratiche*, Bologna, Il Mulino, 2009).

I. CALVINO, *Nella bottiglia del diavolo*, «La Repubblica», 12 maggio 1998.

G. CRICCO- F. P. DI TEODORO, *Itinerario dell'arte. Dal Seicento ad oggi*, Bologna, Zanichelli, 2000.

M. DE MARINIS, *Semiotica del teatro, l'analisi testuale dello spettacolo*, Milano, Bompiani, 2003.

F. DOGLIO, *Storia del teatro*, Milano, Garzanti, 1990.

K. ELAM, *The semiotics of theatre and drama*, London-New York, Methuen, 1980 (trad. it. *Semiotica del teatro*, Bologna, Il Mulino, 1988).

M. ESSLIN, *The Theatre of the Absurd*, London, Anchor Books, 1961 (trad. it. *Il teatro dell'Assurdo*, Roma, Abete, 1975).

S. FREUD, *Inibizione, sintomo e angoscia*, in *Opere*, vol. X, Torino, Bollati-Boringhieri, 1978.

S. FREUD, *Il motto di spirito e la sua relazione con l'inconscio*, Torino, Boringhieri, 1975.

B. GENTILINI, *Poesia e pubblico nella Grecia antica*, Milano, Feltrinelli, 2006.

F. GIOVIALE, *Il "discorso contro il teatro" nella trilogia di Pirandello*, «Le forme e la storia», III, 1982, pp. 37-60.

L. GOLDMANN, *Pour une sociologie du roman*, Paris, Gallimard, 1969 (trad. it. *Per una sociologia del romanzo*, Milano, Bompiani, 1973).

H.P. LOVECRAFT, *Supernatural Horror in Literature*, New York-Dover, 1973 (trad. It. *L'orrore soprannaturale in letteratura*, Roma-Napoli, Theoria, 1989).

A. MARCHESI, *L'officina del racconto*, Milano, Mondadori, 1983.

H. MARCUSE, *One-Dimensional Man*, London, Sphere Books, 1968 (tr. it. *L'uomo a una dimensione: l'ideologia della società industriale avanzata*, Torino, Einaudi, 1999).

C. MELDOLESI, *Atti di fede e polemiche al tramonto dei teatrignif*, «Biblioteca teatrale», nn. 21-22, 1978.

MOLIÈRE, *Prefazione al Tartufo*, trad. di Paolo Giuranna, in ID., *Tutto il teatro*, Roma, Newton Compton, 1992, pp. 57-61.

MOLIÈRE, *Le petizioni (prima istanza presentata al re Luigi XVI da Molière sulla commedia "Tartufo")*, Ivi, pp. 63-64.

C. MOLINARI, *Storia del teatro*, Roma-Bari, Laterza, 1998.

C. MOLINARI- V. OTTOLENGHI, *Leggere il teatro, un manuale per l'analisi del fatto teatrale*, Firenze, Vallecchi, 1985.

G. OLIVA, *Una didattica per il teatro attraverso un modello: la narrazione*, Verona, Cedam, 2000.

PP. PASOLINI, *Lettere (1940-1954)*, Torino, Einaudi, 1986.

S. PEROSA, *Dal Purgatorio visite per Shakespeare*, «Corriere della Sera», 10 novembre 2002.

L. PIRANDELLO, *Sei personaggi in cerca d'autore-Enrico IV*, Milano, Mondadori, 1948.

F. RUFFINI, *Semiotica del testo, l'esempio del teatro*, Roma, Bulzoni, 1978.

J. P. RYNGAERT, *Introduction à l'analyse du théâtre*, Paris, Colin, 2004 (trad. it. *L'analisi del testo teatrale*, Roma, Dino Audino, 2006).

L. SERRA, *L'estate del 1941*, in AA.VV., *Pasolini e Bologna*, a cura di D. Ferrari e G. Scalia, Bologna, Pendragon, 1988, p. 35.

W. SHAKESPEARE, *La tempesta*, trad. di Francesco Franconeri, Roma, Newton Compton, 1993.

W. SHAKESPEARE, *Amleto*, trad. di L. Squarzina, Roma, Newton Compton, 1993.

A. SURGERS, *Scenographies du theatre occidental*, Paris, Nathan, 2000 (trad. it. *Scenografie del teatro occidentale*, Roma, Bulzoni, 2002).

P. SZONDI, *Teorie des modernen Dramas*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1956 (trad.it. *Teoria del dramma moderno*, Einaudi, Torino, 1962).

K. S. STANISLAVSKI *Rabota aktera nad rol ' ju* (trad. it. *Il lavoro dell'attore sul personaggio*, Bari, Laterza, 1993).

T. TODOROV, *Theories du symbole*, Paris, Editions du Seuil, 1985 (trad.it. *Teorie del simbolo*, Milano, Garzanti, 1984).

T. TODOROV, *Introduction a la litterature fantastique*, Paris, Editions du Seuil, 1970 (trad.it *La letteratura fantastica*, Milano, Garzanti, 1977).

B. TOMAŠEVSKIJ, *Teorija literatury*, Leningrad, Gosudarstvennoe izdatelstvo, 1925 (trad.it. *Teoria della letteratura*, Milano, Feltrinelli, 1978).

T. WILDER, *Tre commedie*, Milano, Mondadori, 1964.

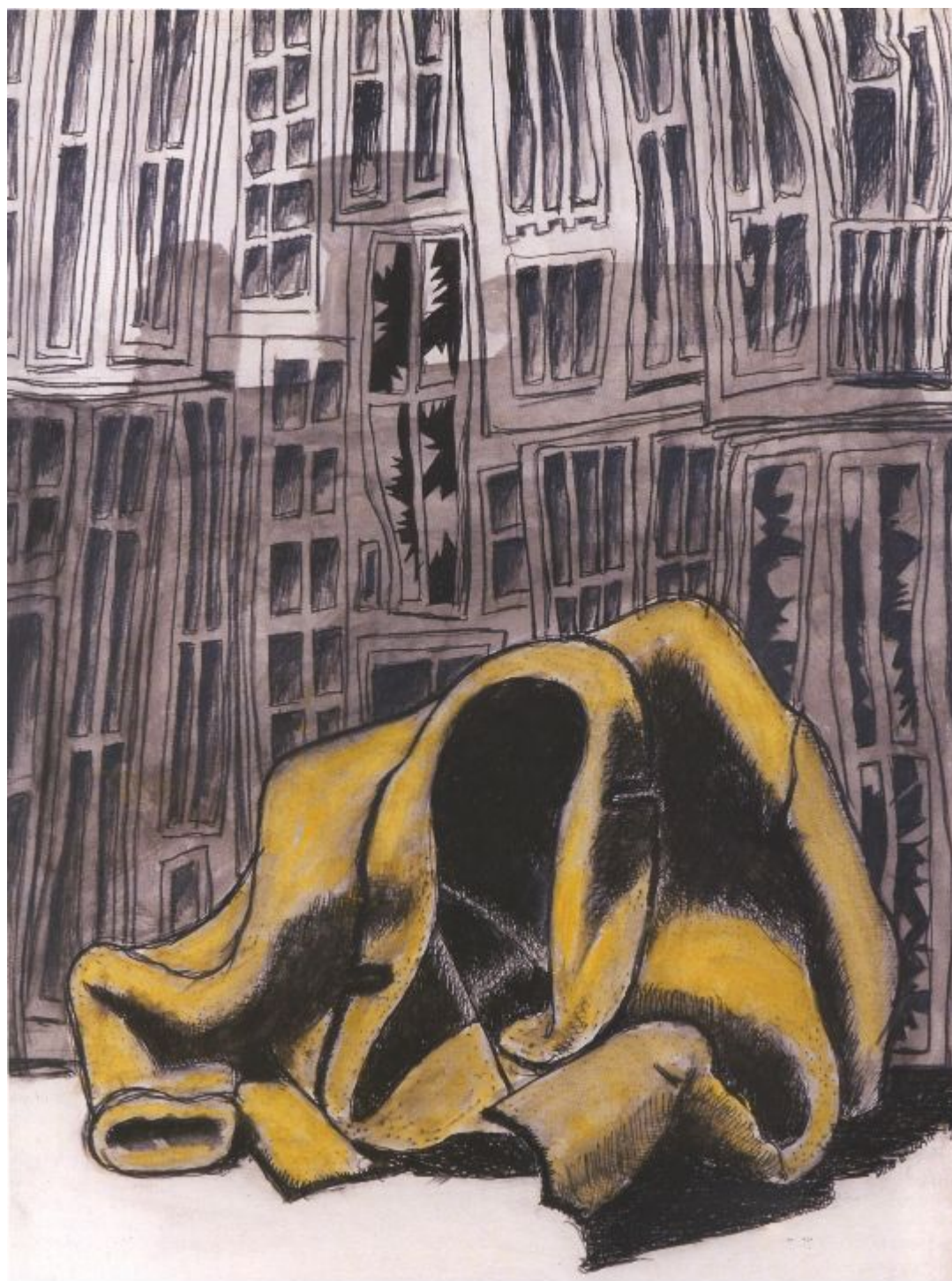
Indice

Premessa	p. 4
Presentazione	p. 6
 Cap. 1 «L’incanto misterioso del teatro»	
 1.1 Buzzati e il teatro: tragitti verso il «massimo traguardo»	p. 11
1.2 La ricerca di una comunicazione “totale”	p. 27
1.3 «Dio ci salvi dai mostri di Dino Buzzati». Fortuna critica e ricezione	p. 41
 Cap. 2 Per un inquadramento storico-critico	
 2.1 Un caso di plurilinguismo drammaturgico	p. 62
2.2 Tra fantasmi e simboli	p. 76
2.3 Buzzati e il Teatro dell’Assurdo	p. 98
2.4 Echi del Novecento: la “poetica della visione”	p. 110
2.5 Dal teatro epico al futurismo	p. 131
 Cap. 3 Oltre il fantastico: polemica civile, satira di costume	
 3.1 Lo sguardo sulla realtà	p. 143
3.2 Tra teatro e narrativa: alcune note sul lessico	p. 180
3.3 Momenti di una drammaturgia	p. 192
3.3.1 <i>Piccola passeggiata</i>	p. 193
3.3.2 <i>Un caso clinico</i>	p. 202
3.3.3 <i>Una ragazza arrivò...</i>	p. 209
3.3.4 <i>La telefonista</i>	p. 217
 Ricordo di Buzzati	p. 226
 Bibliografia	p. 229

«Tu credi che dopo continuerò a restare intorno a voi invisibile?»³³

(D. Buzzati)

³³ G. ALFETRA, *Lungo viaggio di Dino verso la notte*, «Corriere della Sera», 27 gennaio 1992.



(D. Buzzati, *Ritratto di un nobile austriaco*, 1966)