

voglie di palinogenesi. La risposta frondista viene esercitata nello stile gufino¹, coll'allegoria e coll'astrazione, terreno dove sorge *Piccola passeggiata* del '42. Ma più avanti, negli anni del centrosinistra, allorché riparte la sperimentazione linguistica sollecitata dalle neovanguardie tra gruppo '63 e congresso d'Ivrea nel 1967, il discorso cambia. Basterebbe in tal senso confrontare il copione dell'esordio, le tranquille e simmetriche antfonarie filosofiche che risentono, nella scansione e nel montaggio, delle *Operette morali* leopardiane, oltre che degli atti unici pirandelliani, col disordine e coi barbarismi introdotti in opere irregolari, tipo il melodramma radiofonico *Una ragazza arrivò...* del '59. Tra i due estremi stanno i monologhi costruiti sul profilo preciso di attrici, Paola Borboni in *Sola in casa* nel '58 e ne *L'orologio* nel '59 o Laura Adami ne *Lo spogliarello*, scritto (ma non rappresentato) nel '64. Proprio il mezzo radiofonico favorisce in alcuni snodi quasi una babele linguistica, *summa* antologica delle avanguardie storiche, dal futur-dadaismo al surrealismo. Sono gli anni del *boom* brechtiano di Strehler colla recitazione epica imposta agli attori sia pur con risultati controversi, oltre che degli allegretti fumambolici del cabaret e delle strapalature del Fo ancora ben dentro il circuito commerciale. *Una ragazza arrivò...*, funziona da parte sua come un *Bildungsroman* demenziale, caleidoscopico massmediale, attraversato da spot pubblicitari e quiz televisivi, da *slogan* politici, *couplet* da libretti d'opera e *dépliant* turistici. Ad interpretare il ruolo della protagonista, Leonella, un po' Alice un po' Lolita viziosetta colata giù dalle ossessioni dello scrittore, adolescente che intende far carriera a tutti i costi, viene chiamata la vestale pasoliniana, Laura Betti. E questo apre singolari simfonie col quasi coevo testo pasoliniano *Nel '46*, dalla tribolata stesura, attraversato da eccentricità lessicali². Ecco uno scampolo significativo della tessitura verbale del testo, che recita così:

Non posso non posso non posso. / Domani esperimento in classe / latino storia botanica / musica inglese / ginnastica / geografia religione statistica / termochimica / astronomia culinaria patristica / arte biologia matematica / e poi il tema d'ergastica ed euristica / nella classica evolucionista.³

1 Per l'atmosfera culturale dei teatri a.u.f., cf. MENDOLESI Claudio, *Atti di fede e polemiche al tramonto dei teatri gmf*, in «Biblioteca teatrale», nn. 21-22, 1978.

2 Intitolato nella prima stesura del 1947, *Il cappellino* diverrà poi, revisionato nel '65 *Nel '46*, passando per varianti quali *Storia interiore* e *Venti secoli di gioia*. Cf. PASOLINI Pier Paolo, *Teatro*, a cura di W. Siti e S. De Laude, con due interviste a L. Ronconi e S. Nordley. Cronologia a cura di N. Naldini, Mondadori, Milano, 2001, p. 1139-1145. In effetti per Laura Betti Pasolini tra il '64 e il '65 compare il brillante grottesco *Italie magiques*, cavalcata brechtiana sulla storia d'Italia dalla seconda guerra mondiale al neocapitalismo.

3 *Ibid.*, p. 212-213.

La trasparente parodia della cultura scolastica spinge il verosimile verso il *non sense* per accumulo non resistibile di dati sino allo sberleffo finale. Sono questi, i tardi anni '50, in cui dalla Francia spirava il vento di lonesco coi primi allestimenti nostrani, si pensi all'incipit de *La Cantatrice chauve* o alle filastrocche enumerative de *La Leçon*. Ecco un altro prelievo dal radiodramma di Buzzati, là dove la ragazza duetta con un aspirante innamorato, omaggio indiretto alle torsioni espressioniste di Rosso di San Secondo (vedi *Da Wertheim - Emporio berlinese*, composto alla fine degli anni '20, durante il lungo soggiorno dello scrittore nisseno in Germania in cui esplose la disumanizzazione del Grande Magazzino col feticismo del marketing):

In gradito possesso / di vostra pregiata / ci premuriamo / di cui all'oggetto / piacciavi piacciavi / Sempre qui dedito / dalle cui pieghe / grato l'incontro / a saldo conto / piacciavi piacciavi / Circa gli articoli / per postagiro / sempre gli ambiti / vostri comandi / piacciavi piacciavi!

Allitterazioni, raddoppiamenti, anafore, epifore mimano la lingua commerciale e burocratica, annullando pure la commedia della seduzione ridotta a banale contrattazione. La partitura verbale mostra in certi passaggi una tentante asemanticità, la voglia di sottrarsi alla buona educazione, alle regole della pirandelliana corda civile. E' la corda pazza che si manifesta infatti, magari prendendo lo spunto dall'isolamento di una parola, vista come puro significante². Un vocabolario che ricorre persino a filastrocche, a rime bacciate nel gusto da *Signor Bonaventura*, come ne *La fine del borghese*, a parodie metalinguistiche, a irriverenze reiterate che non sarebbero spiacciate a Flaiano o a Campanile³. Anche le sintassi drammaturgic⁴ si sbarazzano dalle regole della *pièce bien faite*, vedi le inversioni pancreatiche ne *L'orologio* di sapore dadà (col defunto marito immaginato nel delirio della donna dentro l'ingranaggio) o le proiezioni in figure esterne di stati d'animo del protagonista, al centro de *I suggeritori* del '60 o ancora le accelerazioni anagrafiche, la vita diacronicamente condensata in poche scene, come nelle sintesi futuriste recuperate ne *Le finestre* del 1959.

1 *Ibid.*, p. 248.

2 Ad esempio la flessione verbale "fossimo" o il lemma "abigeato", entrambi oggetto di aggressione ne *L'uomo che andò in America*, in BUZZATI Dino, *Teatro*, Introduzione di G. Davico Bonino, Milano, Mondadori, 2006, p. 436.

3 Vedi la parodia dei titoli, come ne *La fine del borghese*, (cf. *Teatro*, op. cit., p. 611). Un'indubbia vena umoristica scorre nelle pagine di Buzzati, specie quale antidoto al pathos, una comicità algida, ribadita dalla sua refrattarietà agli eccessi del *risus* carnevalesco nella tradizione della commedia dell'arte, da lui equiparata al trionfo di enormi clisteri, cf. *Un autoritratto*, op. cit., p. 146.

4 E nondimeno Buzzati investe molta importanza sulle ragioni del montaggio, sulla scansione tra progressione e ripetizione all'interno dello stesso, cf. *Ibid.*, p. 160-168.

voglie di palinogenesi. La risposta frondista viene esercitata nello stile gufino¹, coll'allegoria e coll'astrazione, terreno dove sorge *Piccola passeggiata* del '42. Ma più avanti, negli anni del centrosinistra, allorché riparte la sperimentazione linguistica sollecitata dalle neovanguardie tra gruppo '63 e congresso d'Ivrea nel 1967, il discorso cambia. Basterebbe in tal senso confrontare il copione dell'esordio, le tranquille e simmetriche antfonarie filosofiche che risentono, nella scansione e nel montaggio, delle *Opereite morali* leopardiane, oltre che degli atti unici pirandelliani, col disordine e coi barbarismi introdotti in opere irregolari, tipo il melodramma radiofonico *Una ragazza arrivò...* del '59. Tra i due estremi stanno i monologhi costruiti sul profilo preciso di attrici, Paola Borboni in *Sola in casa* nel '58 e ne *L'orologio* nel '59 o Laura Adami ne *Lo spogliarello*, scritto (ma non rappresentato) nel '64. Proprio il mezzo radiofonico favorisce in alcuni snodi quasi una babele linguistica, *summa* antologica delle avanguardie storiche, dal futur-dadaismo al surrealismo. Sono gli anni del *boom* brechtiano di Strehler colla recitazione epica imposta agli attori sia pur con risultati controversi, oltre che degli allegretti funambolici del cabaret e delle strapalature del Fo ancora ben dentro il circuito commerciale. *Una ragazza arrivò...*, funziona da parte sua come un *Bildungsroman* demenziale, caleidoscopico massmediale, attraversato da spot pubblicitari e quiz televisivi, da *slogan* politici, *couplet* da libretti d'opera e *dépliant* turistici. Ad interpretare il ruolo della protagonista, Leonella, un po' Alice un po' Lolita viziosetta colata giù dalle ossessioni dello scrittore, adolescente che intende far carriera a tutti i costi, viene chiamata la vestale pasoliniana, Laura Betti. E questo apre singolari simonie col quasi coevo testo pasoliniano *Nel '46*, dalla tribolata stesura, attraversato da eccentricità lessicali². Ecco uno scampolo significativo della tessitura verbale del testo, che recita così:

Non posso non posso non posso. / Domani esperimento in classe / latino storia botanica / musica inglese / ginnastica / geografia religione statistica / termochimica / astronomia culinaria patristica / arte biologia matematica / e poi il tema d'ergastica ed euristica / nella clastica evoluzionista.³

1 Per l'atmosfera culturale dei teatri G.U.F., cf. MELDORESI Claudio, *Atti di fede e polemiche al tramonto dei teatri g.u.f.*, in «Biblioteca teatrale», nn. 21-22, 1978.

2 Intitolato nella prima stesura del 1947, *Il cappellino* diverrà poi, revisionato nel '65 *Nel '46*, passando per varianti quali *Storia interiore* e *Venti secoli di gioia*. Cf. PASOLINI Pier Paolo, *Teatro*, a cura di W. Siti e S. De Laude, con due interviste a L. Ronconi e S. Norley. Cronologia a cura di N. Naldini, Mondadori, Milano, 2001, p. 1139-1145. In effetti per Laura Betti Pasolini tra il '64 e il '65 compone il brillante grottesco *Italie morganue*, cavalcata brechtiana sulla storia d'Italia dalla seconda guerra mondiale al neocapitalismo.

3 *Ibid.*, p. 212-213.

La trasparente parodia della cultura scolastica spinge il verosimile verso il *non sense* per accumulato non resistibile di dati sino allo sberleffo finale. Sono questi, i tardi anni '50, in cui dalla Francia spira il vento di Ionesco coi primi allestimenti nostrani, si pensi all'incipit de *La Cantatrice chapeau* o alle filastrocche enumerative de *La Leçon*. Ecco un altro prelievo dal radiodramma di Buzzati, là dove la ragazza duetta con un aspirante innamorato, omaggio indiretto alle torsioni espressioniste di Rosso di San Secondo (vedi *Da Wertheim -Emporio berlinese*, composto alla fine degli anni '20, durante il lungo soggiorno dello scrittore nisseno in Germania in cui esplose la disumanizzazione del Grande Magazzino col feticismo del marketing):

In gradito possesso / di vostra pregiata / ci premuriamo / di cui all'oggetto / piacciavi piacciavi / Sempre qui dedito / dalle cui pieghe / grato l'incontro / a saldo conto / piacciavi piacciavi / Circa gli articoli / per postagio / sempre gli ambiti / vostri comandi / piacciavi piacciavi!¹

Allitterazioni, raddoppiamenti, anafore, epifore mimano la lingua commerciale e burocratica, annullando pure la commedia della seduzione ridotta a banale contrattazione. La partitura verbale mostra in certi passaggi una tentante asemaniticità, la voglia di sottrarsi alla buona educazione, alle regole della pirandelliana corda civile. E' la corda pazza che si manifesta infatti, magari prendendo lo spunto dall'isolamento di una parola, vista come puro significante². Un vocabolario che ricorre persino a filastrocche, a rime baciate nel gusto da *Signor Bonaventura*, come ne *La fine del borghese*, a rime parodie metalinguistiche, a irriverenze reiterate che non sarebbero spiagiate a Flaiano o a Campanile³. Anche la sintassi drammaturgica⁴ si sbarazza dalle regole della *pièce bien faite*, vedi le inversioni pancroniche ne *L'orologio* di sapore dadà (col defunto marito immaginato nel delirio della donna dentro l'ingranaggio) o le proiezioni in figure esterne di stati d'animo del protagonista, al centro de *I suggeritori* del '60 o ancora le accelerazioni anagrafiche, la vita diacronicamente condensata in poche scene, come nelle sintesi futuriste recuperate ne *Le finestre* del 1959.

1 *Ibid.*, p. 248.

2 Ad esempio la flessione verbale "fossimo" o il lemma "abigeato", entrambi oggetto di aggressione ne *L'uomo che andrà in America*, in BUZZATI Dino, *Teatro*, Introduzione di G. Davico Bonino, Milano, Mondadori, 2006, p. 436.

3 Vedi la parodia dei titoli, come ne *La fine del borghese*, (cf. *Teatro*, op. cit., p. 611). Un'indubbia vena umoristica scorre nelle pagine di Buzzati, specie quale antidoto al pathos, una comicità algida, ribadita dalla sua refrattarietà agli eccessi del *risus carnevalesco* nella tradizione della commedia dell'arte, da lui equiparata al trionfo di enormi clisteri, cf. *Un autoritratto*, op. cit., p. 146.

4 E nondimeno Buzzati investe molta importanza sulle ragioni del montaggio, sulla scansione tra progressione e ripetizione all'interno dello stesso, cf. *ibid.*, p. 160-168.

Ma Buzzati si spinge oltre. La pretesa obbedienza al primato della comunicazione a volte viene infranta. Basta che parli un boss della mala venuto a comprare quadri o che si esprimano i critici d'arte in moduli auto-referenti, tirate bulmiche dove predomina il *pastiche* nichilistico e in cui si manifesta l'orrore dello scrittore bellunese nei riguardi degli intellettualismi, ne *L'uomo che andrà in America* del 1962, oppure il tribunale assatanato ne *La fine del borghese* del 1966, eccolo avventurarsi nell'altra *koïné*. Si è parlato giustamente di «lingue inventate, lingue rovesciate, lingue devastate, ossia deformate e usate come simbolo di malattia o di altre manifestazioni sconvolgenti»¹. In *Un caso clinico*, l'amplificazione tematica della ben più fulminante e sincopata novella *Sette piani* consente ulteriori trasgressioni. Qui, non mancano sintagmi parodici nei confronti del birignao della commedia salottiera, non appena apre la bocca Anita, la moglie del protagonista, la fatuità della quale rimanda forse alla tolstojana *La morte di Ivan Il'ic*, cicaleccio mondano che contrasta le cupie avvisaglie della malattia che avanza. Non basta, perché l'impasto ossimorico, di estro baroccheggiante, viene ulteriormente arricchito da spezzoni coreutici, autentico *stream of consciousness* in forma di rotta litania dove rimbalsano iperbolicamente i termini tecnici che parlano il male, lascia convulsa dove cade la proprietà privata della battuta, con qualche rimasuglio dall'epiteliaoma pirandelliano de *L'uomo dal fiore in bocca*, a meno di non risalire alle peripezie oniriche attraverso cui il manzoniano Don Rodrigo cercava di rimuovere i primi sintomi della peste dal suo corpo. Siamo esattamente nel IV quadro, dove con qualche richiamo ai cori bisbiglianti del salotto anglosassone da O'Neill a Eliot, o agli affanni di Munch, le voci inciampano e si *ingarbugliano* attorno alla verità emergente della malattia:

Che c'è? / L'hai visto? / Chi? / Lui, no? / Perché? Sì, l'ho visto. / Sì, anch'io l'ho visto. / Anche lei? / Anche lei l'ha visto? / Sì, l'ho veduto anch'io. / Dite una cosa, avete notato che...? / Che cosa? / Eh, osservatelo, non è mica più come al solito! / Che cosa ha? / Non lo so, signora, vorrei bene saperlo. Certo è bizzarro. / Non sta bene? / Oh, io credo che stia bene! / Crede lei che stia bene? Ah, ah! / Perché questa risata? / Lei sa forse...? / Ah, ah, lei crede che stia bene? / E che cosa avrebbe allora, secondo lei? / Sì, sì, ci dica, che cosa avrebbe... / Signori miei, si tratta di... / Di cosa? / Pare si tratti di melanomiasistimaffrst. / (La voce si ingarbuglia) Cosa? Cosa? / Melanomiasistimaffrst...vvv...vvv / (La voce ancora si ingarbuglia) Che parola, che terribile parola! / Melanomiasistivv...

1 AUTREI BIANCHI Maria Luisa, *L'incipit cronistico nei testi narrativi di Buzzati*, in *Buzzati giornalista*, a cura di N. Giannetto, Milano, Mondadori, 2000, p.387. E la studiosa individua, nell'indagine sulla pagina narrativa, la indubbia ossessione comunicativa, rhabdica degli stereotipi colloquiali presenti nei romanzi (*ibid.*, p.383), così come dalle tecniche epiche per tener desta l'attenzione del lettore (*ibid.*, p.377-379). Nel medesimo volume, Giuliano Granigina, *Buzzati giornalismo e narrazione*, motiva tali deformazioni linguistiche colla perdita del controllo da parte dei personaggi, *ibid.*, p.351.

vv...vvv / Che bella parola anche così incompleta! Bellissima!

Certo, si tratta solo di una parentesi digressiva in quanto nel quadro successivo riprende il discorso individuale, e la lingua torna a farsi riconoscibile, mimetica, diurna. E nondimeno resta l'alone di un altro dizionario, irrituale e non integrato nella *langue* dell'ordine.

Ma da Pirandello deriva soprattutto la costante presenza meta-teatrale, declinata in vari modi. Innanzitutto, quale allusione rivolta al pubblico reale, nei testi dal montaggio più inquieto, i già citati *L'uomo che andrà in America* e *La fine del borghese*. Qui, infatti, con risvolti parodici, la lingua serve meramente a coprire i tempi morti:

[...] la gente è ancora dietro a prender posto [...] Con i signori ritardatari che disturbano le prime battute delle commedie vanno quasi sempre perdute [...] Hai fatto una rima. Bravo. [...] Come? [...] Battute perdute.²

Non mancano accelerazioni nella trama, *flash forward* in cui il personaggio chiede aiuto al suggeritore perché dimentica la battuta e si interroga³ sul proprio destino frugando nel copione oppure si lamenta dell'autore, citato alla lettera, omaggio esplicito a *Questa sera si recita a soggetto*. Ma una simile propensione si rafforza pure attraverso il ruolo del *raisonneur* fissato in particolare dai commediografi siciliani, ossia dal personaggio dotato di un tasso di coscienza più elevato. Costui non agisce *dentro* la trama ma la controlla dall'alto di una dimensione *panoramica*, fornito di uno sguardo estraneo che ragge la falsa naturalezza dell'eloquio, e ne scopre l'alienante condizione di frasi fatte, di luoghi comuni. E la variante più frequentata dallo scrittore bellunese risulta proprio la figura allegorica del *Visitatore apostolico*. In tale categoria rientra evidentemente il Professore della *Piccola passeggiata* del '42,

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.⁴

1 Cf. *Teatro, op. cit.*, p.86. Sulla dilagante tanatofilia in Buzzati, cf. Suzzo Jean, "L'omnipresence de la mort chez Dino Buzzati", in *Cahiers Buzzati n. 7*, 1988, p.139-153.

2 Cf. *Teatro, op. cit.*, p.411 e p.605.

3 Sempre nelle più sperimentali *L'uomo che andrà in America* e ne *La fine del borghese*, cf. *Teatro, op. cit.*, p.429 e p.619.

4 *Ibid.*, p.10.

Subito ne cogliamo gli immediati prelievi, quasi un calcolo, dalla drammaturgia del *grotesco*, dagli Antonelli e dai Cavacchioli¹, che tra la Grande Guerra e gli anni '20 sbozzarono analoghi *deus ex machina*. Analoghe considerazioni di echi mefistofelici e di catastrofici vaticini si hanno nelle fattezze imprecisate di Arrigo Schiassi ne *L'uomo che andrà in America*, di cui la didascalia segnala solo «età indefinita, tipo misterioso»², modellato sempre nel ricordo del Professore della *Piccola passeggiata*, in quanto assicura la gloria una volta varcato l'oceano, metafora della morte, personaggio rispuntato poi, quattro anni dopo, colle medesime indeterminazioni metamorfiche ne *La fine del borghese*.

Altra eredità dall'autore dei *Sei personaggi* è la dimensione fantastica, in quanto sospensione di giudizio, incertezza logorante tra *strano e meraviglioso*, nell'accezione todoroviana, tra patologia clinica, spiegabile quindi con strumenti razionali-positivisti (mera esperienza allucinatoria), e conferma travolgente di una metafisica che irride alle pseudo certezze della scienza³.

Ma la tematica più legata all'universo del siciliano è certo la presenza debordante del cimitero, l'ossessiva presenza dei defunti. In fondo, nello stesso plot de *Il mantello* risuonano gli accenti de *La camera in attesa*, del 1916 poi divenuta alla ribalta *La vita che ti diedi* del 1923, tutta giocata nella maniacale incapacità di elaborare il lutto, di liberare l'io dalla *hantise* dell'assente. E allora costoro occupano il palcoscenico, in risposta all'epifania del figlio caduto al fronte, e sono i due vecchi lari, che solo quest'ultimo può vedere, ad accentuare il clima neo gotico dell'atto unico, doppio dell'invisibile personaggio che aspetta fuori sullo stradone. Non solo Pirandello, certo. Perché in questo Capitano-Lemure uscito da qualche *Caccia infernale*, in questo fantasma tenebroso che assiste impaziente al congedo tra il figlio soldato e la madre per portarsi via il giovane e sancirne la morte, Buzzati pesca nei serbatoi della cultura nordica, nella *féerie* simbolista di Maeterlinck nei *jardins* anglo bizantini fine '800, cari a D'Annunzio e sodali, nell'ico-

1 Per la tradizione del *grotesco* nel teatro nostrano a cavallo tra i due secoli, cf. Livio Gigi, *La scena italiana. Materiali per una storia dello spettacolo dell'Ottocento e del Novecento*, Milano, Mursia, 1989, p. 148-232.

2 Cf. *Teatro*, op. cit., p. 409. E poco oltre lo definisce "polimorfico", armato di falce, quale archetipo di Chronos che tutto travolge, *ibid.*, p. 422-423.

3 Evidente il rimando, per tale contrapposizione, alla cultura del fantastico in Toporov Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970. Sui rapporti altresì tra fantastico e Buzzati, cf. almeno BONINAZZI Neuro, *Il racconto fantastico da Tarheiti a Buzzati*, Urbino, Steu, p. 225-94; GIANNETTO Nella, *Il coraggio della fantasia. Studi e ricerche intorno a Dino Buzzati*, Milano, Coop. IUM-Arcipelago, 1989 e CASPAR Marie-Hélène, *Le fantastique dans l'œuvre de Dino Buzzati*, Paris, Editions Européennes Erasme, 1990.

nografia minimalista ma rabbrividente di tanto Pascoli, magari riciclato da Rosso di San Secondo e da Bontempelli. I morti dilagano in Buzzati anche perché veicolati da un compiaciuto gusto per l'apocalisse certo difficile da passare in platea¹, colla demolizione patetica cui sottopone il prototipo del borghese. Nei suoi ritardi infatti lo scrittore manifesta un atteggiamento dissociato, nell'ambivalenza tra pietas e scherno, pertanto umoristico secondo i canoni dello scrittore agrigentino, che dissacrava i valori del perbenismo *pride* e i rappresentanti dell'ordine sociale, salvo turbarci davanti alla loro malattia e alla scoperta della loro mortalità, come si palesa ne *L'uomo dal fiore in bocca*. Ed è proprio *La fine del borghese*, *Totentanz* sulla fine ormai presagita della classe a cui l'autore dichiara la propria appartenenza, il copione testamentario che meglio consacra il gusto rabbrividente per la *finis*. Qui ogni tanto Buzzati dimentica il burlesco e sembra seguire immedesimandosi la coppia nella loro discesa agli inferi, col protagonista colmo di sensi di colpa per aver lasciato l'altra classe nella miseria economica e morale. Il tono è nondimeno leggero e canzonatorio, *boulevardier* quasi una *bagatelle* sull'orlo dell'abisso, e insieme una garbata risposta al catastrofismo satireggiante di Fo che all'orizzonte sembra avvicinare per il ceto borghese stesso l'ultima spallata. Incazzati dal ritmo della *clownerie* circense, mariti, mogli e amanti, l'intero armamentario delle *dramatis personae* del dramma ottocentesco, vengono parlati dalle battute, come se questi logori automi si esprimessero in *play back*. Tra i prototipi del genere, pure la variante piccolo borghese di sapore gogoliano, anche questo filtrato dal canone pirandelliano, ovvero il travet alle prese con mogli esigenti e assatanate nella richiesta di aumenti salariali, strappati a direttori vessatori come nell'atto unico *L'aumento*². Tanto più che il borghese inizia a perdere la propria funzione egemonica grazie al gioco che lo strega e ne mette a rischio la stessa sopravvivenza. Lo suggerisce la novella dal titolo programmatico, sorta di iniziazione all'indietro, quasi un *Bildungsroman* per un antieroe novecentesco che preferisce esplicitamente le frecce fatate degli indiani all'orrore del manzo lessato e della pasta in brodo³, con esplicito richiamo al racconto *La carriola* dell'agrigentino. Tra le macerie della guerra alle spalle, questa drammaturgia sembra attratta da un gusto forse smantato di apocalisse. Sarà allora l'*orda comunista*⁴, nel clima

1 Pur senza arrivare alla provocazione pirandelliana verso la sala, specie nella drammaturgia umoristica nel periodo della Grande guerra, Buzzati egualmente presenta *plot* inquietanti e poco digeribili, e di questo è ben consapevole, cf. *Un autoritratto*, op. cit., p. 147.

2 In scena nel '62, il copione viene inserito nella raccolta del 2006.

3 Alludo ovviamente a *Il borghese stregato*, racconto del '42, oggetto di una fine esegesi ad opera di Nella Giannetto, *Il coraggio della fantasia*, op. cit., p. 53-52, in cui la studiosa ravvisa, tra gli altri rimandi, anche spunti dalla novelisticistica pirandelliana per il comune intreccio tra psicopatologia e tentazione ludica.

4 Sull'idiosincrasia buzzatiana nei riguardi del comunismo, associato all'odio e all'invidia di classe e insieme sull'allergia a qualsiasi ideologia, cf. il capitolotto *Le stampelle (I): L'imperativo kantiano*, in

irrespirabile della Guerra fredda, del post '48, tra gli scontri politici che dilanano e raggelano il nostro Paese, a premere, a mo' di angosciante *sottotesto*, dietro i rombi¹ e le frane, dietro i fruscii e i colpi alla porta, al di là ancora degli emblemi zoomorfi o delle impronunciabili malattie, degli eczemi, delle rogne, quelle che detronizzano Giovanni Corte, precipitando, cioè, in basso un qualificato rappresentante dei ceti dirigenti. Ma il *memento mori* quale sostitutivo fisiologico e rimozione del processo sociale, coll'incubo della rivoluzione che insidia la classe al potere, può neutralizzarsi a volte nei paradossi beffardi che tessono il brillante *La rivolta contro i poveri* del '46, in cui il terrore di essere depredati da parte del proletariato si rovescia nella volontaria auto spoliazione. In tale lugubre contesto, a fianco dei Betti e dei Fabbri, dei Terron e degli Joppolo, si colloca la messinscena milanese della *Piccola passeggiata*. Siamo nel 1942, e la regia reca la firma del giovane Enrico Fulchignoni, dunque nel medesimo *milieu* e tra le stesse forze che avevano prodotto l'edizione italiana, con Elsa Merlini e il povero Renato Cialente, del crepuscolare e patetico *Our town* di Thornton Wilder, amatissimo da Buzzati e da lui visto nella ripresa milanese del 28 marzo 1940. Serata memorabile per la grande battaglia accesa in platea tra favorevoli e contrari allo spettacolo dei morti evocati in scena, tremebondi e imbarazzati, assisi 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. Agevole, ancora, ipotizzare quanto il suo commosso entusiasmo, la sua solidarietà nei riguardi di questi eccentrici defunti, in azione nella commedia americana, abbiano agito in profondità, depositandosi poi in più effettistiche *trovate*, in una propensione un po' ingenua per melodrammatici *coups de théâtre*, echi regressivi di spettrali *filò*. Ma, a sua volta, Thornton Wilder ha metabolizzato la trilogia meteatrale del siciliano. Basti pensare a Sabina, la servetta dai colori goldoniani (già presente nella *Prefazione* ai *Sei personaggi*) al centro di *The Skin of our Teeth* così come in questo copione il figlio, archetipo di Caino e memore altresì del suo emulo sempre nei *Sei personaggi*, in quanto non intende comunicare col Padre, mentre il direttore di scena che dà vita allo struggente *Our town* nel suo insistere sulla pericolosità del vedersi vivere rimanda egualmente ai *Sei personaggi*². Per non parlare

Un autoritratto, op. cit., p. 79-89.

1 Come recita il congedo agghiacciante della *Drammatica fine* di un noto musicista del '55 centrato su un ibseniano compositore in crisi. Si potrebbe, infatti rileggere la Storia di Claudio Deltona come un *remake* ibseniano, una miscela tra l'Oswaldo degli *Spettri*, ossia il pittore-artista ormai preda solo del sesso, essendosi inaridito il demone creativo, e il Vecchio architetto *Solness*, a sua volta abbandonato dall'ispirazione, il quale investe le ultime energie rimaste a bloccare la concorrenza giovanile.

2 Ecco infatti ammonire la morta Emily che vorrebbe rivivere il momento adolescenziale in cui ha scoperto di amare George: «You not only live it; but you watch yourself living it [...] And as you

dell'egemonia dello *stage manager* riportato nella versione Fruttero-Lucertini del '74 o meglio retrocesso a "direttore di scena"³ con espliciti richiami all'Hinkfuss di *Questa sera si recita a soggetto*. E ancora il delizioso *The Matchmaker* del 1938, dove risputano, pur in un contesto vaudevillesco, citazioni esplicite dal dizionario pirandelliano, quali la modista Signora Molloy, che al suo apparire all'inizio del II° atto si dichiara convinta di essere sospettata per il suo mestiere come donna poco rispettabile, omaggio indirto a Madama Pace², o la folgorante battuta del fool Malachi secondo cui «Everybody should eavesdrop once in a while, I always say. There's nothing like eavesdropping to show you that the world outside your head is different from the world inside your head»³.

Torniamo ai simulacri dell'apocalisse, quali agenti-messaggeri della stessa. Si prenda il finale di *Un verme al ministero* del '60, che recupera organicamente il motivo dei Morzi, la setta rivoluzionaria già apparsa nel '49 ad ispirare la celebre *Paura alla Scala*. Ebbene, ad evitare il gesto blasfemo del pavido protagonista, Morales, cui si è ingiunto di calpestare e di sputare sul crocifisso, ecco la soluzione da *Dies Irae*:

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 [...] (Movimento generale di fuga, tuoni, scrosci di tempesta).⁴

Questo Cristo irato, che irrompe nella scena con una violenza veterotestamentaria e con soluzioni melodrammatiche, può altrove indossare la maschera pagana dell'antica *Moirà*, il simulacro arcaico della Parca fatalitice, colei che fa capolino ogni tanto tra gli incubi e il tanto di medicinali in *Un caso clinico*. Da un armadio discusso, infatti, per un attimo si intravede una sorta di *epifania* ossessiva, «una donna vestita di scuro che lavora, o cuce con estrema rapidità, con movimento delle mani frenetico

watch it, you see the thing that they-down there-never know. You see the future. You know what's going to happen afterwards», cf. Wilder Thornton, Our town, in Idem, Three plays, London-New York-Toronto, Longmans, Green and Co, 1957, p.91-92.

1 Cf. Wilder Thornton, *The commedie*, Introduzione di P. Szondi, trad. di Carlo Fruttero e Franco Lucertini, Milano, Mondadori, 1974, p.42.

2 Rivolgendosi alla sua aiutante, così infatti la donna sentenzia: «I can no longer stand being suspected of being a wicked woman, while I have nothing to show for it [...] All milliners are suspected of being wicked women. Why, half the time all those women come into the shop merely to look at me», cf. Wilder, *The Matchmaker*, in *Three plays*, op. cit., p.298.

3 *Ibid.*, p.339-340.

4 Cf. *Teatro*, op. cit., p.358.

e regolarissimo»¹, la quale poi si combinerà colla sagoma più tranquillizzante dell'infermiera assistente. Di solito, specie nel *plot* delle novelle più minacciose, i crolli delle Baliverne, così come i sorci che strisciano fuori dal sottosuolo, o il suono quaresimale² prolettico di disastri annunciati, sono funzionali anche alla disgregazione dell'istituto famigliare, autentica topica non solo della scena di Buzzati ma pure dell'intera drammaturgia europea intorno alla Guerra. Basti citare l'assatanata e appetante provincia francese, espressa da Sartre e da Camus, da Cocteau e da Anouilh nel versante francese molto frequentato dal nostro scrittore. In tale orizzonte culturale e morale, si potrebbe perfino fissare uno schema coattivo che si presenta puntuale in molte trame, e narrative e teatrali, dell'autore della *Drammatica fine di un noto musicista*, ossia l'immagine surreale, sulla scia di Savinio e di Delvaux, del *salotto* nella valle, vale a dire un *décor* confortevole, riempito da un *bric à brac* di oggetti riconoscibili, scelti dal gusto personale o dalle abitudini di vita del protagonista, salotto che all'improvviso comincia a scivolar giù, scoprendo la propria precarietà. E una simile instabilità, colla Natura che assale la Cultura e la copre e l'annulla, si riflette sempre nel trattamento impletoso inflitto negli intrecci buzzatiani alla famiglia stessa, a meno che non si tratti di quella d'origine, in cui cioè sta rannicchiata la figura materna, collo strazio allora delle memorie infrante e dell'unità, rispetto alla *fons* mitica, spezzata irrimediabilmente. Si rileggano allora le esemplari battute mormorate con gelida prevegenza dalle larve senili ne *Il mantello*, là dove i due vecchi invitano Giovanni, sul limite ormai della vita, a rinunciare ai privati feticci, alle ricordanze, grazie all'anafora del guardare:

Giovanni, ascolta, ascolta, guardala bene la tua mamma, guardala per l'ultima volta. Guarda la vecchia casa, guarda i muri, l'armadio, guarda i fiori e la polvere, guarda il ragno nell'angolo, guarda il fuoco e le ombre. Guarda negli occhi tua sorella, guarda il sole e la mamma, guardali bene che mai più li rivedrai.³

Se, al contrario, la famiglia è quella formata dal Maschio e non dal fanciullino, dall'Adulto che perpetua così la menzogna sociale e l'arroganza della Legge, ossia il nucleo dalla parte del Padre, non della Madre, la catastrofe non può che presentare aspetti paradossalmente liberatori, e la caduta nella annichilente trasgressione consente l'uscita in effetti dalla ipocrisia dei cerimoniali mondani, dall'alienazione del lavoro. Il tono elegiaco viene

1 *Ibid.*, p.82.

2 Sempre in *Un caso clinico*, in *Teatro, op. cit.*, p.66.

3 *Ibid.*, p.403. Questo, anche se Buzzati si dichiara immune dagli eccessi meridionalisti del sentimento della maternità, cf. *Un autoritratto, op. cit.*, p.30.

puntualmente oscurato da una feroce ironia ionesschiana, allorché è appunto il Capofamiglia, ne *La fine del borghese*, a rimpiangere le sicurezze e i lussi passati, azzerati dal circesse processo e dalla svolta sociale in atto, e geme pertanto sulla perduta intimità della latrina:

Ma il muro del locale non arriva al soffitto. C'è uno spazio. Se uno monta in piedi su una sedia può guardare dentro. E si sentono tutti i rumori. [...]. Per via della civiltà di massa. Dove c'è la civiltà di massa, le latrine... [...] Pardon, i gabinetti non hanno intimità. [...] Un gabinetto in perfetto ordine vale, moralmente, più che una biblioteca di cinquemila volumi.¹

E la nostalgia delle latrine private viene equiparata al dolore per i figli che se ne vanno, tutto simbolico che detta un canto creaturale dove il timbro parodico o metalinguistico svapora liberandosi per un attimo dai solecismi e dai refusi tipografici che si affrettano subito dopo a censurarli:

Un bel giorno i nostri figli per cui ci siamo spremuti il sangue per vent'anni... adieu, se ne vanno insalutati ospiti via per il mondo cane e noi... noi... la sera, nel salotto che risuonò dei cari strilli, e risate, e giochi, che fu tanto felice, noi sole nella poltrona dell'angolo a pensare a ricordare, vero? E non ci accorgiamo neanche che cala la sera scende il buio e fuori piove... immobili sulla poltrona comperata con lui dieci giorni prima del matrimonio, sembrava così bella, allegra... e adesso... adesso siamo qui sole... sole.²

In fondo, la fine del mondo viene suggellata in termini pirandelliani dal venir meno proprio del sentimento materno, allusivo alla perdita dei valori, vedi l'incastro tra *La favola del figlio cambiato* e *I giganti della montagna*. Ma il rovinismo può, d'altra parte, collegarsi con spezzoni da *feuilleton*, colla commedia poliziesca, nel clima surriscaldato dell'assassinio al telefono, sulla scia del fortunato filone dei Giannini e dei Corra, dei Di Stefano e dei Tierti, in auge tra le due guerre, e certo apprezzato dal cronista cantore della nera che fu anche il giovane Buzzati. Ecco, dunque, il *grand guignol*, la già accennata serie degli atti unici funzionali alle star teatrali degli anni '50, con creature oscillanti tra psicosi deliranti e connotazioni auratiche, soggetti femminili afferenti alle Grandi Madri mediterranee di jungghiana memoria, sia ai reperti di una dimessa sociologia naturalistica. Tanto più che queste cartomanti sole in casa, queste vedove civettuole ed avvelenatrici, queste *cocottes* pretenziose e cialtronesche, rimandano ad una cupa atmosfera nata

1 Cf. *Teatro, op. cit.*, p.656.

2 *Ibid.*, p.622.

nell'incrocio tra la favola esoterica e la tranche spietata sulla Milano della ricostruzione postbellica, magari nella stupefazione angosciosa della Metro-poli metafisica. *La telefonista*¹, colei che tiene la cuffia in testa manovrando le spine², dietro l'apparente icona futurista, è abbozzata su *La voix humaine* di Cocteau, e rimata sul montaggio alternato colla lingua oggettiva degli scambi professionali della centralinista del grande albergo, più che mai corda civile per dirla ancora con Pirandello. Il soliloquio, in Buzzati contrapposto alle prime laceranti imprecisioni di Testori, dalla *Maria Brasca all'Ariada*, anticipa di fatto la recente esplosione del monologo di narrazione³, anche se qui centrato su attori di richiamo e dentro una storia naturalistica, in una scena addobbata. Così la Vela di *Spogliarello* sembra prelevata alle etero futuriste⁴, all'inizio trionfanti, poi viceversa umiliate e offese progressivamente. Si prendano allora i lacerati sconnessi, le blasfemie criptoalfabeti di *Spogliarello*, in cui questa Vela, una Maddalena poco penita nel boom milanese, rivolge, durante l'agonia che conclude il suo *stationedrama* in una corsia d'ospedale, una preghiera-imprecazione all'altiltà, apostrofando una monachella muta, per saggiarne le capacità interlocutorie e salvarci, pure inglobando un disperato e gioioso nichilismo: «Di là non c'è proprio niente ... Tranne che il buio ... Prega prega Suor Domenica ... Suppidella!»⁵.

Paolo Puppa Università di Venezia

«In quell'ampolla chiuso il mistero di noi uomini».

Dino Buzzati e Primo Levi tra scienza e tecnologia

Per salvare la Terra bisognerebbe radicalmente cambiare cultura [...]. Ma la forza morale per fare questo può venire soltanto da una metafisica spiritualistica, mistica, sacrale, in cui l'universo, l'Essere, la Natura, la Vita [...] siano sentiti in modi religiosi anche da coloro che non riescono ad attingere col pensiero un Dio personale.

(CARLO SGORLON)

Introduzione

Diversi sono i motivi grazie ai quali l'accostamento Buzzati-Levi non risulta arbitrario. Il primo motivo è che entrambi sono stati considerati a lungo due *outsider* della letteratura: Dino Buzzati era giornalista e, secondo un'opinione che per certi versi sopravvive ancora oggi, questa attività è inconciliabile con quella dello scrittore. Senza andare a scomodare Benedetto Croce¹, ci basti considerare quanto scrive Italo Calvino in tempi più recenti: «il giornalista, mestiere incompatibile con quello dello scrittore [...] è un mestiere di enorme importanza sociale, e che richiede doti eccezionali, ma

1 Il testo, scritto per Laura Adani nel '64, è mai portato in scena, è stato scoperto nel 2005 tra le carte della vedova Almerina, assieme alle scene quinta e ottava di *Spogliarello*, *ibid.*, p.663.

2 Cf. *Teatro*, *op. cit.*, p.591.

3 Cf. Puppa Paolo, *La voce solitaria. Monologhi d'attore nella scena italiana tra vecchio e nuovo millennio*, Roma, Bulzoni, 2010.

4 Vedi la scena iniziale (*ibid.*, p.575) che fa pensare all'attacco della sintesi marinettiana *Simulacra*.

5 *Ibid.*, p.587.

1 Nel 1908 Benedetto Croce pubblica un breve saggio dal titolo *Il giornalismo e la storia della letteratura*; in esso esprime la sua convinzione che il giornalista viva di attività improvvise e che le improvvisazioni possano essere compiute solo da uomini di pochi scrupoli mentali e di scarsa sensibilità estetica. Nello stesso saggio Croce risponde anche al quesito se la produzione giornalistica debba essere trattata all'interno della storia della letteratura: «“Giornalismo”, “produzione giornalistica” si adoperano [...] come termine dispregiativo per designare un gruppo di prodotti letterari di qualità inferiore. [...] il giornalismo, come non appartiene al mondo del pensiero e della bellezza ma a quello delle cose pratiche, così deve essere escluso dalla narrazione storica dei fasti della scienza e della letteratura. La conclusione è inoppugnabile, sebbene tautologica, perché, essendoci definiti prima in modo sottinteso il giornalismo come letteratura scadente, è naturale che quella sorta di scritture venga poi dichiarata indegna di storia» (Croce Benedetto, *Problemi di estetica e contributi alla storia dell'estetica italiana*, Bari, Laterza, 1910, p.131-132). Croce è convinto della limitata qualità letteraria del prodotto: egli lo reputa valido non dal punto di vista artistico ma solo come documento storico, e peraltro non sempre! Essendo una rappresentazione del mondo si crede che non possa avere valore estetico. Per approfondimenti rimando a ZANGRANDI Silvia, *A servizio della realtà. Il reportage narrativo dalla Fallaci a Severgnini*, Milano, Edizioni Unicopli, 2003.