

Per un Buzzati alla siciliana

PAOLO PUPPA

Autore tra i più letti ancor oggi, in particolare dai giovani, Dino Buzzati. Basti considerare la diffusione nel mercato editoriale dei *Racconti* e del fortunato romanzo *Il deserto dei tartari*. Scrittore tradotto e studiato anche all'estero, specie in terra francese, mentre da noi la provenienza dal giornalismo e dalla corrispondenza di guerra, così come lo stile asciutto, basato sulla pervicace sottrazione del superfluo, adatto alla traduzione in altri sistemi linguistici, una trasparenza grigia, una *langue* media e pudica, lo rendono un po' periferico rispetto alla memoria ornamentale delle nostre lettere. Ma soprattutto drammaturgo del tutto ignorato in palcoscenico, nonostante da parte sua un investimento tremulo e passionale per la ribalta. Forse anche per un sospetto di sfortuna, per una pericolosità "menagramistica" che circonda le sue messinscene, e che aleggia sinistro su chi osa allestirlo o recitarlo. In più, la sistematica indifferenza del sistema teatrale italiano verso il repertorio antico e moderno, a meno che non si tratti di Pirandello e Goldoni, fanno il resto. Potremmo dire con Claudio Meldolesi l'ennesima occasione persa dal nostro teatro. Questo, nonostante abbia sfiorato specie durante le messinscene di Strehler e Camus nei primi anni '50 un "pacato successo" più che una autentica notorietà europea.

207

Adesso invece una giovane attrice siciliana, Serena Amalia Mazzone, sospesa tra le proprie *tournées* e la biblioteca, sforna questo suo studio,

dal titolo significativo *Oltre l'immaginazione, lo sguardo*, e sembra voler rinsaldare nella propria persona i due mondi lontani tra di loro. Si tratta di un lavoro che solo in minima parte risente della sua genesi universitaria, a completamento di un dottorato di ricerca nell'ateneo catanese, con qualche residuo evitabile e riboboli ridondanti, come la scansione finale di alcuni copioni e la scolastica riproposizione dei temi principali. In compenso, la scrittura sciolta, gradevolmente narrativa e poco pedantesca, inquadra lo studio in un gusto personale e soprattutto in un'indole territoriale. Perché giustamente *questo* Buzzati viene filtrato attraverso la tradizione siciliana novecentesca, e lascia circolare al suo interno più di un refolo espressionista, con sponde e appoggi non solo in Pirandello ma anche in Rosso di San Secondo. E potremmo aggiungere pure Antonio Aniante o Beniamino Joppolo, quest'ultimo tra l'altro a sua volta oscillante tra attività pittorica e scrittura teatrale.

Ma davanti all'opera teatrale del bellunese, difficile innanzitutto risulta definirne la tipologia drammaturgica, molto articolata e diversa al suo interno, anche senza una gran mole di titoli. La citata esperienza pittorica (sarebbe stato auspicabile un raffronto tra Buzzati cultore della *Colonna infame* manzoniana col Testori amante del Caravaggio e della pittura lombarda secentesca), e un'intima propensione alla resa cinematografica dei suoi soggetti, lo spinge infatti ad un'indubbia virtualità iconica, ossia a "pensare per immagini", a scandire per quadri più che per atti il montaggio progressivo delle scene, e insieme a sonorizzare spesso certi snodi del *plot*, a sentire forte la tentazione di una qualche fratellanza colla musica, vedi l'ospitalità generosa data a canzoni e a cori. Mi pare davvero convincente la formula adottata dalla Mazzone là dove accenna a un "plurilinguismo drammaturgico", ad una refrattarietà rispetto a "qualsiasi classificazione". Poco più di vent'anni separano infatti gli esordi gufini e leopardiani della *Piccola passeggiata* nel 1942, ritmato da tranquille e simmetriche antifonarie filosofiche che risentono delle *Operette morali* leopardiane, oltre che degli atti unici pirandelliani dagli affreschi debordanti de *La fine del borghese* nel '66, quest'ultima sbocciata quale risposta radical apocalittica al Fo cabarettista sfrontato e vaudevillesco di sinistra. In mezzo stanno i soliloqui sagomati sul profilo preciso di attrici, Paola Borboni in *Sola in casa* nel '58 e ne *L'orologio* nel '59 o Laura Adani ne *Lo spogliarello*, scritto (ma non rappresentato) nel '64.

Ebbene, cosa unisce e omologa, pezzi che paiono scritti da mani diverse, se non la tendenza a privilegiare il genere misto? A tale proposito,

a far capire come pure gli studiosi anche più canonici entrano in crisi davanti a tale caleidoscopio di maniere. Ad esempio, Martin Esslin da un lato lo classificava tra gli assurdisti, creando etichette e associazioni colla generazione di chi non crede alla psicologia dinamica del personaggio (in parte vero per Buzzati), dall'altro lo colloca tra i fautori di un moderno *miracle play* per la forte moralità manichea, pur in un orizzonte agnostico o postfideistico. Nella ricca bibliografia allegata in calce, la Mazzone si serve ovviamente del celebre *Autoritratto* curato da Yves Panafieu, e dei preziosi «Studi buzzatiani», la rivista fondata dalla compianta Nella Giannetto e dove la giovane attrice/studiosa ha fatto palestra coi primi interventi sullo scrittore, quasi un *draft* per il presente volumetto.

Ora, navigando tra le carte teatrali e non dell'autore di *Un caso clinico*, non si può che inciampare nell'incongruenza dei modelli cui si ispira la sua produzione per la scena, in quanto il commediografo, se dichiara ufficialmente di essersi formato su precedenti per lo più ottocenteschi, presenta nondimeno rimandi al secolo breve. A smentirlo del resto, è sufficiente l'inventario riproposto della biblioteca buzzatiana, che contiene in effetti testi di Beckett e di Brecht. E dal primo deriva probabilmente la stasi rispetto all'azione, dal secondo la tendenza al meta e all'epico.

Parentela stretta, comunque, in particolare con Pirandello, su cui la Mazzone insiste opportunamente. Analogie si riscontrano intanto nella tendenza a sviluppare dalle novelle materia per la scena, come *Un caso clinico* del '53 e *Il mantello* del '60. Quindi, la costante presenza meta-teatrale, declinata in vari modi. Innanzitutto, quale allusione rivolta al pubblico reale, nei testi più inquieti, *L'uomo che andrà in America* e *La fine del borghese*. E non mancano accelerazioni nella trama, *flash forward* in cui il personaggio chiede aiuto al suggeritore perché dimentica la battuta e si interroga sul proprio destino frugando nel copione oppure si lamenta dell'autore, nominato alla lettera, omaggio esplicito a *Questa sera si recita a soggetto*. Una simile propensione si rafforza pure attraverso il ruolo del *raisonneur*, 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*.

Inevitabili allora le sottolineature di echi mefistofelici e di catastrofici vaticini, con rimandi altresì alla drammaturgia del *grottesco*, dagli

Antonelli e dai Cavacchioli, si hanno nelle fattezze imprecisate di Arrigo Schiassi ne *L'uomo che andrà in America*, modellato sempre nel ricordo del Professore della *Piccola passeggiata*, in quanto assicura la gloria una volta varcato l'oceano, metafora della morte, personaggio rispuntato quattro anni dopo, con le medesime indeterminazioni metamorfiche ne *La fine del borghese*. Altra eredità dall'autore dei *Sei personaggi* è la dimensione fantastica, che si conquista nel saggio della Mazzone una meritata attenzione. Fantastico, nei tanti modi con cui questa dinamica irrompe nel suo palcoscenico, tramite epifanie suggestive, a volte retoricamente finalizzate a *épater le bourgeois* colle sue fiabe neo-gotiche, altre volte in modo più obliquo e raffinato, anche perché la *boîte* del palcoscenico si presta meno bene dello schermo, della pagina narrativa o della tavolozza cromatica a tradurre il mistero.

Fantastico ancora, 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 scienza. Ma la tematica più legata all'universo del siciliano è il tanfo di avello, ovvero la centralità della morte nei suoi copioni. Una presenza debordante del cimitero, l'ossessiva presenza dei defunti, l'attesa o la contiguità con spazi di solito prudentemente tenuti lontano dalla platea nella strategia di piacere. 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.

Non solo Pirandello, certo. Perché in questo Capitano-lemure che aspetta impaziente nello stradone fuori della casetta il congedo tra il figlio soldato e la madre per portarsi via il giovane e sancirne la morte, in quest'ombra tenebrosa uscita da qualche *Caccia infernale*, 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'iconografia minimalista ma rabbrividente di tanto Pascoli, magari riciclato da Rosso di San Secondo e da Bontempelli, sino all'incontro decisivo colle aure magiche e rabbrividenti di Wilder.

Siamo nel 1942, e la messinscena 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, da lui Buzzati goduto 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 Dino 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 metateatrale 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*. Per non parlare dell'egemonia dello *stage manager* riportato nella versione Fruttero-Lucertini del '74 o meglio retrocesso a "direttore di scena" con espliciti richiami all'Hinkfuss di *Questa sera si recita a soggetto*. E ancora il delizioso *The Matchmaker* del 1938, dove rispuntano, 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 indiretto a Madama Pace.

Un compiaciuto gusto per l'apocalisse indigesto appunto alla sala, colla demolizione patetica cui sottopone il prototipo del borghese. Nei suoi riguardi però 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 *prude* e i rappresentanti dell'ordine sociale, salvo turbarsi 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 presa-

gita 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, mentre l'*agit prop* satirico di quegli anni sembra vaticinare per il ceto dominante l'ultima spallata. Incalzati dal brio 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 *playback*. Tra i prototipi del genere, pure la variante 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*. 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 lesso e della pastina in brodo, con esplicito richiamo al racconto *La carriola* dell'agrigentino. Dietro si cela *l'orda comunista*, nel clima 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 rombi 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, con l'incubo della rivoluzione che insidia la classe al potere, affiorava già nei paradossi beffardi del brillante *La rivolta contro i poveri* del '46, nella volontaria auto spoliazione in anticipo sulle iniziative traumatiche del proletariato in armi. Un confronto colla sua novellistica non fa che confermare questa *hantise* della fine. I crolli delle Baliverne, i sorci che strisciano fuori dal sottosuolo, il suono quaresimale prolettico di disastri annunciati, si infilano raddoppiandola nella disgregazione dell'istituto familiare, autentica topica non solo della scena di Buzzati ma pure dell'intera drammaturgia europea intorno alla Guerra.

Basta rifarsi all'assatanata e appestante 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 umorale, si potrebbe perfino fissare uno schema coattivo, 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 nel trattamento impietoso inflitto 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 preveggenza 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.

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 puntualmente oscurato da una feroce ironia ioneschiana, allorché è appunto il Capofamiglia, ne *La fine del borghese*, a rimpiangere le sicurezze e i lussi passati, azzerati dal circense processo e dalla svolta sociale in atto, e geme pertanto sulla perdita intimità della latrina. E la nostalgia delle latrine private viene equiparata al dolore per i figli che se ne vanno, lutto 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 censurarlo. In fondo, la fine del mondo viene suggellata in termini pirandelliani dal venir meno del sentimento materno, il solo affetto che si salva da latenze misogine comune all'agrigentino e al bellunese, e allusivo alla perdita dei valori, vedi l'incastro tra *La favola del figlio cambiato* e *I giganti della montagna*.

Infine, la lingua teatrale su cui questo studio della Mazzone torna spesso. Nel suo primo impatto travagliato col palcoscenico, a ridosso

della Guerra e della Liberazione, Buzzati incrocia le istanze di una falsa oralità di mestiere, nata dal sincretismo tra le traduzioni dal francese *boulevardier*, già in auge nel ventennio tra rose scarlatte e telefoni bianchi, e lo *slang* doppiato nei film americani importati dal nuovo mercato di celluloidi, una volta caduti i vincoli autarchici.

L'antinomia tra parlato-parlato e parlato-scritto per essere recitato/declamato viene risolta in apparenza da Buzzati a tutto vantaggio del primo polo. Eppure, se di continuo viene esaltata da lui l'istanza della comunicazione col lettore, la regola della scrittura semplice e chiara, alla ribalta, questo stesso utilitarismo comunicativo si rovescia in una modalità oniricamente eccentrica, in quanto che si estrania dal senso comune o apre a insolite sperimentazioni, accostate finemente dalla Mazzone alle "lallazioni pseudo palazzeschiere" e paradossalmente più sulla ribalta che sulla pagina narrativa (!)liberando una maggiore pluralità di idiomi e di cadenze espressive per rendere la varietà e la mobile contraddittorietà del reale.

Negli anni del centrosinistra, allorché riparte la sperimentazione linguistica sollecitata dalle neoavanguardie tra Gruppo '63 e Congresso d'Ivrea nel 1967, 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, delle strampalature del Fo ancora ben dentro il circuito commerciale. Ecco pertanto *Una ragazza arrivò...*, *Bildungsroman* demenziale, caleidoscopico massmediale, attraversato da spot pubblicitari e quiz televisivi, da *slogan* politici, *couplet* da libretti d'opera e *dépliant* turistici. La trasparente parodia della cultura scolastica spinge il verosimile verso il *nonsense* per accumulo 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 chauve* o alle filastrocche enumerative de *La Leçon*. E nel copione buzzatiano circola altresì un 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 esplode la disumanizzazione del Grande Magazzino col feticismo del marketing. Allitterazioni, allora, e raddoppiamenti, anafore, epifore a mimare la lingua commerciale e burocratica, annullando pure la commedia della seduzione ridotta a banale contrattazione. Qui, la partitura

verbale mostra in certe sequenze una tentante asemanticità, la voglia di sottrarsi alla buona educazione, alle regole della pirandelliana corda civile. È la corda pazza che si manifesta dunque, magari prendendo lo spunto dall'isolamento di una parola, vista come puro significante. Un vocabolario che ricorre persino a filastrocche, a rime bacciate nel gusto da *Signor Bonaventura*, come ne *La fine del borghese*, a parodie meta-linguistiche, a irriverenze reiterate che non sarebbero spiaciute a Flaiano o a Campanile. Anche la sintassi drammaturgica si sbarazza dalle regole della *pièce bien faite*, vedi le inversioni pancroniche ne *L'orologio* di sapore dada (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.

Non basta, perché Buzzati si spinge oltre. Ne *L'uomo che andrà in America* del 1962, il boss della mala venuto a comprare quadri o i critici d'arte che sentenziano in moduli auto-referenti, in tirate bulimiche in cui si manifesta l'orrore dello scrittore bellunese nei riguardi degli intellettualismi, esaltano un autentico *pastiche* nichilistico. Lo stesso avviene nel tribunale assatanato de *La fine del borghese* del 1966, o in *Un caso clinico*, dove rimbalzano sintagmi parodici nei confronti del birignao della commedia salottiera, non appena apre la bocca Anita, la moglie del protagonista, cicaleccio mondano che contrasta le cupe avvisaglie della malattia che avanza. In certi snodi, questo estro baroccheggiante viene ulteriormente arricchito da spezzoni coreutici, autentico *stream of consciousness* in forma di rotta litania dove rimbalzano iperbolicamente i termini tecnici che parlano il male, lassa convulsa dove cade la proprietà privata della battuta, con qualche rimasuglio dall'epitelioma 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. 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. Se avesse avuto più ascolto la battuta orale di Buzzati, forse sarebbe stato diverso il destino della nostra povera drammaturgia.