

# Un caso di ri-scrittura scenica. Dino Buzzati dal racconto al dramma

*Katia Trifirò*

Il caso Buzzati rientra nella categoria novecentesca di scrittori italiani ammalati dal mondo della scena ma privi, tuttavia, di una netta collocazione teatrale<sup>1</sup>. Le ragioni, verificabili in una rilettura prospettica del repertorio drammaturgico lungo buona parte del secolo, si possono ricondurre in larga misura all'assenza di una vera e propria tradizione istituzionalizzata nel nostro teatro, caratterizzato «dapprima dal dominio del grande attore e poi dal dominio dei grandi registi» (Alonge - Malara 2001: 689), indiscussi *signori della scena* che «emarginano, da sempre, la funzione dello scrittore» (*ibid.*), in virtù di un mestiere di cui quest'ultimo non sarebbe detentore. Escluso dalle politiche produttive degli Stabili e della regia, ovvero le due istituzioni che maggiormente condizionano la scena italiana del secondo dopoguerra, l'autore vivente subisce una «progressiva rarefazione, per non dire cancellazione» (Puppa 2003: 160), sino al paradosso di una polarità controversa e mai risolta, se non nei pochi casi – esemplare,

---

<sup>1</sup> «Eppure badate che, nei panni di Svevo e Tozzi, nei panni cioè dello scrittore *per* il teatro ma non *di* teatro, stanno molti romanzieri e poeti del nostro Novecento. Tra i coetanei, pressappoco, e in qualche modo conterranei di Tozzi, Cicognani, Pea, Lisi scrivono (invano) di teatro [...] La storia del travagliato rapporto tra tutti (o quasi) i nostri scrittori e il teatro è sempre la stessa: la storia di un amore mancato» (Buzzati 2006: 6-7). Da Bacchelli, Alvaro, Malaparte, Savinio a Moravia, Silone, Banti, Landolfi, Rea, Flaiano, Parise sarebbe lungo l'elenco di coloro che, del teatro, sono stati protagonisti a tempo determinato, vivendo quell'esperienza con un margine di timidezza e sospetto, affascinati e diffidenti a un tempo.

nella sua ambiguità, quello di Pirandello – in cui lo scrittore si sia fatto uomo di teatro *tout-court*, ricucendo la frattura tra scrittura ed esecuzione, o, meglio, tra «scrittura a tavolino e “scrittura scenica”» (Taviani 1995: 181). La drammaturgia buzzatiana, e la sua ricezione critica, va dunque considerata alla luce di questa irriducibile dialettica, rinvigorita oggi dal sondaggio critico in corso sulla presenza sempre più consistente di nuovi autori<sup>2</sup>. Comprendere il teatro buzzatiano implica la necessità di misurarsi con i vuoti di un repertorio frustrato dalla mancata integrazione fra i testi e la loro trasposizione sulla scena e con l’ombra, piuttosto, di una delusione toccata in sorte a quanti, tra romanzieri e poeti, si sono accostati al teatro nel tentativo di tradurvi gli stessi temi di cui era nutrita la loro ispirazione letteraria ma rimanendo, negli esiti, degli ospiti marginali e per lo più privi della possibilità di una costante verifica scenica.

Scrittore *per* il teatro e librettista d’opera<sup>3</sup>, ma anche bozzettista, scenografo e costumista di allestimenti scaligeri<sup>4</sup>, autore di cronache teatrali e, tra il 1949 e il 1960, critico musicale per il *Corriere della Sera*, Buzzati rivela, in questa multiforme attività che lo lega al palcoscenico, ma anche ai suoi protagonisti, ai suoi mezzi e ai suoi riti, una fascinazione destinata ad occupare un posto di rilievo nel suo universo creativo. «L’incanto misterioso del teatro» (Buzzati 1949: 4), che l’autore inietta, ad esempio, nella trama di *Paura alla Scala*, lasciandolo riecheggiare in alcune scene del romanzo autobiografico *Un amore*

---

<sup>2</sup> Per una ricognizione sulla *revanche* drammaturgica che caratterizza il panorama nazionale dagli anni Ottanta ad oggi si rimanda a Guccini - Tomasello 2009.

<sup>3</sup> *Ferrovia sopraelevata* (Bergamo, Edizioni della Rotonda, 1955; poi Milano, Ferriani, 1960), *Procedura penale* (Milano, Ricordi, 1959), *Il mantello* (Milano, Ricordi, 1960), *Era proibito* (Milano, Ricordi, 1963), *Battono alla porta* (Milano, Suvini-Zerboni, 1963). Cfr. Chailly 1987, Grisi 1961, Marcone 1996.

<sup>4</sup> Per La Scala Buzzati lavora ai soggetti e ai costumi del balletto *Jeu de cartes* di Igor Stravinskij, *Fantasma al Grand Hotel* della coreografa Luciana Novaro, e all’opera in un atto *Era proibito*, di cui scrive i testi per le musiche di Luciano Chailly, con il quale lavorerà anche al Teatro Donizetti di Bergamo e a Villa Olmo di Como. Cfr. Crespi Morbio 2006.

(Laide, la protagonista femminile, è una ballerina della Scala), non lo ripaga, tuttavia, con un successo pari alle aspettative. Sebbene egli riconoscesse che il lavorare per il teatro poco si adattava alle sue capacità di narratore, non mancava di confessare che nessun tipo di successo letterario poteva dare altrettanta soddisfazione: «[Il teatro] È la cosa che massimamente desidererei [...] ed è la cosa dove non sono riuscito» (Panafieu 1973: 181). L'aspirazione, sempre vagheggiata, di ottenere un riconoscimento completo del proprio ruolo di autore teatrale è per Buzzati all'origine di una lunga fase di sperimentazione drammaturgica, durata ben ventiquattro anni, a riprova di una infatuazione tutt'altro che passeggera. Tale è infatti il tempo che separa l'esordio di *Piccola passeggiata*, atto unico del '42, e la commedia *La fine del borghese*, con cui, nel 1966, si conclude una parabola di «sconfitte teatrali» (*ibid.*) alle quali egli si era ormai abituato, come non si preoccupa di nascondere, pur con una certa amarezza.

Tra le molteplici sfaccettature di questo composito *corpus* drammaturgico, formato da diciassette testi, è la narrativa, che in Buzzati trova una formula ideale nei racconti, destinati ad essere, «con la loro densa brevità e concisione fulminante, la misura esatta e caratterizzante del suo scrivere» (Gaffuri 1991: 68), a configurarsi quale fonte privilegiata di riduzioni teatrali. Fortemente connotati dall'esasperazione di «un senso di angoscia, di rischio, di pericolo e di raccapriccio» (Cecchi 1958: 135) sempre riconoscibile, i racconti tendono a divenire, in una fittissima rete di rimandi interni all'intera opera buzzatiana, oggetto di performances testuali che, in chiave di variazione sul tema, trasformano una storia preesistente nelle formule espressive del codice scenico. Parafrasando ciò che Marco De Marinis osserva a proposito di Pirandello, analizzandone il passaggio dalla novella al dramma, avviene anche in Buzzati una continua osmosi tra narrativo e drammatico, a testimonianza del fatto che «le differenze fra le due forme non si situano sul piano della struttura profonda ma sono legate, invece, a differenti specificazioni discorsive ed enunciazionali di un nucleo tematico e di una macrostruttura dello stesso tipo» (De Marinis 2011: 103).

Da questo punto di vista, il primo elemento su cui vale la pena soffermarsi è la partecipazione determinante della drammaturgia buzzatiana, esito di una suggestione ben più ampia della sola traduzione scenica di episodi narrativi, alla definizione di un tratto fantastico nella descrizione della realtà e dei suoi oggetti. Amply indagato dalla critica<sup>5</sup>, esso è pertinente alle caratteristiche dell'intera produzione, individuate retrospettivamente dallo stesso autore nei termini di «una notevole fantasia» (Panafieu 1973: 232), in cerca di dell'approdo «in forma umana» (*ibid.*). «Il teatro è una droga» (*ibid.*: 184) dice Buzzati, «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» (*ibid.*). Favola, fantasia, mito, droga: termini che, scelti dall'autore per esprimere un trasporto inesorabile verso la scena, dichiarano contemporaneamente quella condizione alterata della percezione carpita anche dalla sua scrittura narrativa e dal segno pittorico, testimoni, per il loro carattere unitario (Laganà Gion 1982), di un identico stato allucinatorio. Nei mezzi propri del teatro, dove al massimo grado l'elemento visivo si configura come strutturale e non semplicemente complementare, è allora possibile rinvenire numerosi esempi di «quella "contaminazione" tra parola e immagine che diventerà un suo tratto distintivo» (Viganò 2006: 144), all'insegna di un'intercomunicabilità tra diversi linguaggi espressivi di cui Buzzati fu convinto assertore<sup>6</sup>, contaminando generi e soluzioni tecniche in un complesso gioco di citazioni e autocitazioni.

---

<sup>5</sup> Sui procedimenti retorici del fantastico buzzatiano, cfr. Caspar 1990.

<sup>6</sup> Il riferimento è alla notissima dichiarazione, inserita in un discorso sulla propria pittura (*Un equivoco*, nel catalogo della Galleria d'arte Cavalletto, 1968), in cui Buzzati ne afferma il parallelismo con la scrittura: «Ma dipingere e scrivere sono in fondo per me la stessa cosa. Che dipinga o che scriva, io perseguo il medesimo scopo, che è quello di raccontare delle storie». Allo slittamento di soglie (Coglitore 2011) tra scrittura e pittura sono dedicati numerosi contributi critici; per ciò che riguarda il teatro, oggetto

Di un significativo processo di alterazione fantastica dei dati della realtà, secondo il 'metodo' buzzatiano che trasfigura appigli cronachistici e quotidiani nelle trame stranianti di un mistero insondabile, è prova il racconto *Sette piani*, da cui deriva il materiale scenico della commedia più conosciuta e analizzata dalla critica, *Un caso clinico*. Allestita nel '53 al Piccolo di Milano da Giorgio Strehler, il quale vi scorge «un acuto senso di Dolore e di Morte mescolati insieme, in un amarognolo Grottesco abbastanza inedito per i palcoscenici (e per la letteratura) italiani» (1980: 670), la *pièce* riproduce «l'inevitabile meccanicità di quella discesa *ad inferos*» (Buzzati 2006 [1982]: 11) centrale nell'ipotesto narrativo, riscritto con una dilatazione complessiva di temi, ambienti, personaggi. Due anni dopo, il testo teatrale viene adattato in francese, con il titolo *Un cas intéressant*, da Albert Camus, con il quale Buzzati intrattiene un rapporto epistolare (Viganò 2006: 238-243), e va in scena a Parigi al Théâtre La Bruyère, con la regia di Georges Vitaly. A partire da questo testo, apologo atroce sull'alienazione e il nulla, Martin Esslin introduce Buzzati, unico tra gli italiani insieme a Ezio D'Errico, nel canone del Teatro dell'Assurdo<sup>7</sup>, citando, tra gli altri suoi lavori, *Un verme al ministero* (Esslin 1961). E proprio in terra di Francia appare lo studio più ampio sulla drammaturgia buzzatiana, pubblicato sul primo dei «Cahiers Dino Buzzati» (1977) a firma di Panafieu, dal titolo emblematico *Thanatopraxis*, che allude alla centralità della topica della morte in tutto

---

specifico di questa indagine, si rinvia a Mazzone 2006 per la rilevanza degli elementi 'pittorici' nella drammaturgia buzzatiana e a Frontenac 2002 per la stretta alleanza tra opera scritta e disegnata attorno al tema centrale della morte.

<sup>7</sup> È una ipotesi che si ritrova tra i critici italiani in Bertacchini 1979, Cerisola 1986, Ariani, Taffon 2001. Questi ultimi, in un possibile *milieu* di "assurdo all'italiana" riconoscono a Buzzati la capacità di riversare nei testi teatrali trovate proprie della sua avventura di narratore surreale e fantastico, come sembra dimostrare *Il mantello*, «col soldatino dato per disperso che ritorna all'improvviso e si rende conto di essere morto (lo attende fuori un capitano "innamorato di lui", simbolo della Morte) quando vede le ombre dei bisnonni che gli chiedono perché è *tornato* tra i vivi [...]» (2001: 202).

il teatro dell'autore bellunese, intrecciandosi con una modalità polimorfica e pervasiva all'intera produzione.

Prima di *Un caso clinico*, oltre a *Piccola passeggiata*, adattamento del racconto *Ombra del Sud*, Buzzati aveva scritto *La rivolta contro i poveri* (1946) anch'esso messo in scena da Strehler, nello stesso anno, e *Il mantello*, atto unico allestito solo nel 1960<sup>8</sup> ma adattato già otto anni prima dal racconto omonimo, contenuto, come *Sette piani* e *Ombra del Sud*, nella raccolta del '42 *I sette messaggeri*, a conferma di una connessione fortissima, al di là del dato cronologico, tra la narrativa e la drammaturgia nell'esperienza teatrale buzzatiana, che attinge alle risorse in continua simbiosi di una pratica artistica sincretica e multiforme:

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. (Ioli 1988: 145)

Offrendo ambienti e personaggi alla trasposizione scenica, questa prima raccolta, che accompagna l'esordio di Buzzati nei panni di autore teatrale, si configura come un vero e proprio laboratorio alchemico di variazioni drammaturgiche innestate su motivi ricorrenti. È quanto emerge analizzando un caso in particolare, ovvero le due versioni, narrativa e teatrale, del *Mantello* – da cui è tratto anche l'omonimo libretto d'opera –, nutrite della medesima fascinazione della morte, che innerva di sé, come accennato, *Sette piani* e *Un caso clinico*, nonché la coppia *Ombra del sud/Piccola passeggiata*, sebbene con diverse modalità discorsive. La centralità del tema in tutta l'opera buzzatiana,

---

<sup>8</sup> La rappresentazione avvenne il 14 marzo 1960 al Teatro del Convegno di Milano, per la regia di Enzo Ferrieri. Nello stesso anno il testo fu pubblicato su *Il Dramma*, n. 285, Torino.

che, pur nella cifra costante di un suo inafferrabile enigma, lo declina secondo uno sventagliamento molteplice di soluzioni, ci conduce alla nozione di intertestualità interna, alla quale ricorrere anche nella disamina della pratica adattativa messa in campo dall'autore. In questo primo gruppo di testi considerati, l'ossessione spettrale appare infatti come il *Leitmotif* costante di trovate narrative/sceniche che si affidano alla sfera semantica del buio per descrivere, attraverso un intreccio di volta in volta differenziato, la relazione tra la morte e la sua vittima, in un cortocircuito tra la concretezza terrena e l'ultra-naturale (in)visibile, incarnato in ombra silenziosa o in voce senza corpo. L'adattamento teatrale *Il mantello*, sul quale intendiamo soffermarci, interpreta questa suggestione con l'espedito del *revenant*, mantenendo inalterata la fabula del racconto, in cui Giovanni, un giovane soldato, ucciso in battaglia, torna a casa per una breve visita alla madre, atteso, fuori dalla porta, dalla morte che lo ha già ghermito e gli concede questa ultima, illusoria, apparizione tra i vivi.

Alla brevità del racconto, concentrato in pochissime pagine sul rapporto madre/figlio, si sostituisce, nell'atto unico che ne deriva, una dilatazione diegetica, giocata su una corallità di personaggi e sulla scomposizione dell'azione principale in micro-narrazioni centrifughe. L'episodio del giovane soldato che, prima di congedarsi dal mondo dei vivi, ai quali non appartiene più, torna a casa per dire addio definitivamente alla madre e a quel luogo che lei aveva custodito nella sua attesa, fatto di intimità casalinga e piccole premure, è inserito in un racconto scenico esteso a comprendere, entro le maglie del codice drammaturgico, una pluralità di temi appena evocati, o del tutto assenti, nel precedente novellistico. Ci troviamo di fronte, utilizzando una categoria jakobsoniana, ad un esempio di traduzione intersemiotica (Jakobson 1985: 57) che, in una operazione di autoadattamento, riscrive il testo in vista del suo mutato contesto ricettivo, affidandosi alle risorse creative geneticamente connesse alla scena. Seppure si tratti di una riscrittura che utilizza lo stesso sistema di segni verbali, all'interno della stessa lingua, l'esito drammaturgico contiene tuttavia le potenzialità, linguistiche e visive, tipiche del testo teatrale, modalizzato su uno specifico meccanismo generatore di senso.

L'adattamento del testo narrativo di partenza, così, non solo lascia emergere da quest'ultimo nuovi significati sino ad allora latenti, ma si presenta, nella sostanza, come la messa in variazione di un sistema semiotico precedente su un altro.

Verificando questa ipotesi metodologica sui due testi del *Mantello* presi in esame, scopriamo immediatamente la diversa struttura discorsiva della narrazione e della drammaturgia. Mentre la figura del soldato morto, che compare improvvisamente sulla soglia, dà l'avvio al racconto, disseminato in partenza di elementi mortiferi, «più o meno fantastici, più o meno impalpabili, più o meno ambigui» (Giannetto 1996: 118), quali la giornata grigia e il volo delle cornacchie, nel dramma il suo arrivo è sapientemente preparato da un crescendo di tensione, attraverso l'indugio sulla situazione iniziale di attesa, che l'ipotesto narrativo, condensandola nell'aggettivo "interminabile", non ha bisogno di descrivere:

Dopo interminabile attesa quando la speranza già cominciava a morire, Giovanni ritornò alla sua casa. Non erano ancora suonate le due, sua mamma stava sparecchiando, era una giornata grigia di marzo e volavano cornacchie. Egli comparve improvvisamente sulla soglia e la mamma gridò: «Oh benedetto!» correndo ad abbracciarlo. Anche Anna e Pietro, i due fratellini molto più giovani, si misero a gridare di gioia. [...] Egli non disse quasi parola, troppa fatica costandogli trattenere il pianto. [...] «Lasciati vedere» diceva tra le lacrime la madre, tirandosi un po' indietro «lascia vedere quanto sei bello. Però sei pallido, sei». Era alquanto pallido infatti e come sfinite. Si tolse il berretto, avanzò in mezzo alla stanza, si sedette. Che stanco, che stanco, perfino a sorridere sembrava facesse fatica. (Buzzati 2009: 58)

Costruito su un incipit favolistico, ripreso in chiusura con un movimento circolare, sullo stato di attesa presaga della madre e sui segnali metaforici che anticipano lo strano ritorno – lo sguardo insistente verso la strada, la voce del vento, l'apparizione inaspettata di una giovane ragazza, Marietta, con un incongruo cappotto militare sulle spalle –, il dramma si apre, invece, con la visione di un quieto

quadretto familiare, descritto in didascalia: «*Rita sta cucendo, seduta nella stanza di ingresso; nell'altra la signora Anna, sua madre, dà lezione a tre bambini seduti al tavolo davanti a lei*» (Buzzati 2006: 384). Un interno domestico ci offre, nella scena iniziale, la visione di uno dei tre piccoli scolari intento a leggere una fiaba: ma, dietro l'apparente normalità, lo squarcio straniante interviene immediato con la comparsa di spie testuali come "presentimento", "sogno" e, soprattutto, quel "giubbetto insanguinato" (simbolo lugubre del *mantello*) che, nella storia raccontata dal bambino, fa piangere "tre giorni e tre notti" la principessa Leonora, addolorata per la notizia del figlio "assalito dai briganti e trucidato" durante la caccia. Della medesima funzione perturbante di cui, in un orizzonte fantastico, vengono caricati gli oggetti di uso comune (Bonifazi 1982), come il giubbetto, si riveste il cappotto da rammendare, di proprietà del colonello, che Marietta porta sulle spalle quando entra improvvisamente in casa: caldo, di panno fine, con la sua bottoniera per le medaglie – significativamente vuota –, è assunto in contrasto semantico con l'abbigliamento del povero soldato che sta per arrivare in scena, pallido, coperto di polvere e attanagliato da un freddo inestinguibile, chiari indizi della sua pertinenza al regno della morte. La funzione del mantello, "simbolo dell'impossibilità di rimanere" (Siddel 2006: 153), come più avanti, quella del ritratto, è in questo senso assimilabile al ruolo che gli oggetti inanimati giocano nella vasta regione della letteratura sul soprannaturale, ai confini «del rovesciamento fra reale e immaginario» (Fusillo 2011: 77). In quanto dispositivo che replica una alterità inquietante, il vestito esalta la tensione simbolica e allegorica della quale è investito, e, al tempo stesso, si anima attraverso continue proiezioni psichiche, con un processo narrativo affine a quello descritto da Gallinaro a proposito del mantello di Drogo, «che pende floscio sulle spalle o è mosso in belle pose non tanto dal vento, quanto piuttosto dalla vibrazione della speranza di chi lo indossa» (2007: 120).

Cancellate le pause di silenzio e le reticenze che, nel racconto, scarnificavano la pudica delicatezza del rapporto tra la madre e il figlio, quasi inverando, «su una scoperta vena di sentimentalismo, la complicità, ancora ambigua o inespressa, tra Corte e la madre di *Un*

*caso clinico*» (Buzzati 2006: 14), nell'atto unico, l'incontro chiassoso ed esuberante di Giovanni con la madre (e con Rita e Marietta, le altre donne presenti in casa) rivela subito un netto cambiamento di registro:

GIOVANNI (*compare sulla soglia, con una strana luce. Ha il berretto militare, un mantello scuro con un lembo gettato sulle spalle, il volto pallido è affilato, le scarpe bianche di polvere. Non deve avere nulla di macabro ma dà l'impressione di essere svuotato dalla vita; i movimenti incerti e fragili come di certi vecchi*) Mamma!...Rita!...

ANNA (*ansimando*) Tu! Benedetto! (*si lancia ad abbracciarlo, subito imitata da Rita*) Lo sapevo! Lo sapevo! Ti aspettavo, io...Sapevo io che dovevi tornare!

GIOVANNI Mamma! Mamma! (*Non sa dire altro per la commozione. Avanza alcuni passi nella stanza, si guarda le scarpe impolverate, sorride come scusandosi*) Oh, scusami, sai, mi dimentico sempre di pulirmi...

ANNA (*raggiante e scherzosa*) Il solito, il solito, mai che si ricordi! Su su, fatti vedere come sei bello...Giovanni, Giovanni, ci hai fatto penare sai?...Che lunga storia...sembrava non dovesse mai finire...Ma sei pallido, Giovanni...Come sei pallido...Devi essere un po' stanco...Hai bisogno di un buon sonno...Chissà poi che porcherie vi davano da mangiare...E chissà quanta strada hai fatto. [...] (Buzzati 2006: 388-389)

Nel racconto sono i segni allusivi di sventura, che aprono il testo e ritornano ossessivamente (il pallore e la sfinitezza di Giovanni, la sua mestizia, i movimenti lenti e faticosi, ma, soprattutto, la pena incomprensibile e acuta della madre), a suggerire, per mezzo di un accumulo progressivo di senso, lo svelamento dell'enigma che regge la narrazione, costruita sulla fenomenologia consueta di «un avvenimento enorme, imprevedibile, misterioso» (Mignone 1981: 37), preparato da una «inquietudine inesplicabile e a volte immotivata» (*ibid.*) e chiarito definitivamente solo nel finale. Con un procedimento opposto, il dramma svela la chiave di lettura della vicenda rappresentata con l'introduzione, inedita rispetto al racconto, delle figure dei nonni defunti, presenze medianiche comunicanti con il

soldato, unico personaggio che, condividendone lo statuto, può udirli. La loro comparsa in scena è annunciata, in didascalia, come parvenza che, circondata di pallida luce, improvvisamente emerge dalla penombra. Immobili, e “simbolici più che fantomatici”, possono essere “due vecchi ritratti i quali di volta in volta si animano in volto e parlano”, “con una specie di automatismo poetico”, in un’alternanza tra le parole dell’uomo e quelle della donna, che si esprime “con voce dolce e semplice” nei punti segnalati graficamente dal corsivo:

I VECCHI [...] Giovanni, tu vuoi sapere? *Siamo i tuoi vecchi sepolti.*

Uomo, *donna*: bisnonno, *bisnonna*.

[...]

I VECCHI Giovanni, perché sei tornato? *Anche a noi piaceva la casa, le cose buone da mangiare, e stare al fuoco la sera, e il letto caldo e cantare quando la valle era nera, e dall’inquieto cuore si spandeva l’amore...Ma noi non siamo tornati, nessuno è tornato di noi, da migliaia di anni. Da migliaia d’anni.* Tu il primo oggi, Giovanni.

GIOVANNI (*guardando i vecchi, confuso*) Ma...voi...

MARIETTA Con chi parli, Giovanni? Sei così strano.

GIOVANNI (*riprendendosi*) Niente...Pensavo... (Buzzati 2006: 392-393)

Questa opposta modalità di organizzazione adattativa dei materiali narrativi conferma quanto rileva Maurizio Grande sulla struttura logica del dramma che, essendo spaziale e non temporale, obbedisce a intersezioni compositive dell’azione e non a linee evolutive per le quali, come avviene nel racconto, è l’ordine addizionale dei fatti a garantire l’attivazione del significato: «La struttura spaziale del dramma poggia sulla comparizione del personaggio in scena e sull’effetto-presenza che ha il suo agire per mezzo della parola e del gesto implicito» (Grande 2005: 97). E, ancora: «L’azione drammatica consiste nella soluzione di un quesito, e l’intreccio drammatico non è altro che l’architettura delle sue componenti» (*ibid.*: 98). La ricerca di questo equilibrio, come Buzzati sostiene alla fine di un lungo apprendistato teatrale, nella *Prefazione* all’edizione in volume della *Fine del borghese* (1968), si compie comprendendo il diverso ritmo

dell'evento teatrale, che non può sopportare, pena la noia degli spettatori e l'insuccesso, nessun rallentamento, anche momentaneo, e meno ancora quelle pause descrittive e sognanti che in un romanzo, invece, trovano adeguata collocazione. Il solo impiego della parola agita, privata delle risorse dell'affabulazione, affida alla visualizzazione scenica il compito di incarnare (o disincarnare, come avviene con *Il mantello*) i personaggi, liberati dal tempo lungo e stratificato della narrazione. È l'autore a descrivere, con piena consapevolezza della pratica drammaturgica, il doppio movimento di autodelimitazione e rinnovata demiurgia che presiede alla costruzione scenica dell'azione: «[...] 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 in azione [...]» (Panafieu 1973: 179-189).

Il colore emotivo della scrittura, virato, come nell'ipotesto che lo ha generato, nell'area del soprannaturale, in cui insistono ripetute scelte lessicali, è prodotto invece dalle precise notazioni cromatiche e luministiche che, contenute nelle didascalie, scandiscono la composizione figurativa del dramma. Quella iniziale, in particolare, con cui l'autore affida al "gusto del regista" il successivo passaggio alla forma dello spettacolo, combina il mutamento dalla luce alle tenebre tramite l'espedito dell'"ombra" che, emanazione dell'invisibile personaggio, ovvero la morte, in attesa del soldato, si proietta immediatamente sulla scena, cominciando "a dondolare lentamente su e giù", quasi come "un gigantesco e silenzioso pendolo oscillante dinanzi al sole". Se nel racconto la morte è presente come una figura "tutta intabarrata" che dà "una sensazione di nero", causando nella madre, che la scorge dalla finestra, il presagio di pena confermato dalla separazione definitiva dal figlio nel finale, qui è visualizzata tramite l'identificazione con un'alta, e quasi metafisica, carica militare, mantenendo tuttavia inalterata la simbologia legata all'oscurità:

GIOVANNI [...] È un ufficiale. Un capitano di Stato Maggiore credo, uno importante...Non so neanche io perché sia stato così buono...

[...]

I VECCHI Porta il grado di capitano ma basta che lui passi vicino e i signori colonnelli balbettano, i generali si fanno bianchi, perfino le loro eccellenze, cariche di medaglie, non appena l'ha visto, chiedono misericordia a Cristo. E i grandi condottieri salutano sull'attenti se la sua nera ombra passa sulla bandiera. *Eppure a te vuole bene, per te cammina su e giù, e si impolvera gli stivali per te, lui più forte dei re, lui grande, innamorato di te, povero soldato.* [...] (Buzzati 2006: 395-396)

L'elemento fisico della polvere e quello cromatico sono gli unici a rimanere alterati nella trascrizione scenica del dramma, che non perde neppure quella patina di *pathos* associato all'infrazione concessa dalla morte alle regole ferree dell'oltretomba, come se l'autore avesse voluto quasi umanizzare di pietà filiale l'entità nera che accompagna il giovane soldato nel suo ultimo ritorno:

E allora la mamma finalmente capì. [...] Capì la storia del mantello, la tristezza del figlio e soprattutto chi fosse il misterioso individuo che passeggiava su e giù per la strada, in attesa, [...] Così misericordioso e paziente da accompagnare Giovanni alla vecchia casa (prima di condurselo via per sempre), affinché potesse salutare la madre; da aspettare parecchi minuti fuori del cancello, in piedi, lui signore del mondo, in mezzo alla polvere, come pezzente affamato. (Buzzati 2009: 63).

Nel passaggio dal racconto al dramma, in riferimento alle strategie di scrittura, è interessante osservare come i dispositivi messi in atto nell'atto unico esaltino più decisamente l'elemento spiritico e occulto che, nel racconto, tende ad essere sopraffatto dalla concentrazione quasi esclusiva sul senso di inquietudine prodotto dal mistero svelato solo in conclusione. Nell'ipotesto non è l'elemento medianico in sé il centro della vicenda, quanto l'incontro, denso di

strane circostanze, tra il fantasma di Giovanni e la madre, oppressa da una inquietudine incomprensibile:

La madre non riusciva a capire: perché se ne stava seduto, quasi triste, come il giorno lontano della partenza? [...] Perché dunque se ne stava smorto e distratto, non rideva di più, perché non raccontava le battaglie? E il mantello? Perché se lo teneva stretto addosso, col caldo che faceva in casa? [...] Il dolce viso piegato un po' da una parte lo fissava con ansia, attenta a non contrariarlo, a capire subito tutti i suoi desideri. O era forse ammalato? O semplicemente sfinito dai troppi strapazzi? Perché non parlava, perché non la guardava nemmeno? (*ibid.* : 60-61)

Ridotto all'essenzialità dei meccanismi assurdi di questo ritorno, l'episodio narrativo si colloca, per il richiamo di sottile angoscia che lo anima, nella abituale atmosfera rarefatta di cui si compone, nel *corpus* novellistico, la «premura esplorativa e tematica interessata alle trame dell'esistenza, ai fermenti e alle fantasie del "magico quotidiano"» (Bertacchini 1988: 641). La forma interrogativa, tipica dell'indagine sullo scacco gnoseologico che annichilisce l'uomo ("E perché non sei venuto da me quando ti chiamavo?", incalza il protagonista di *Piccola passeggiata*), restituisce al lettore, come allo spettatore, «tutta l'angoscia – anche fisica – dell'uomo di fronte a ciò che ignora» (Bo 1972: 147).

Allargando lo specchio delle contaminazioni a un quadro di riferimenti europei eventualmente filtrati dalle trovate scenico-narrative meno scontate nel repertorio nazionale, Paolo Puppa connette la genesi della versione teatrale del *Mantello* ad un orizzonte denso di spunti eterogenei e possibili suggestioni:

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 sodali, nell'iconografia minimalista ma rabbrividente di tanto Pascoli, magari riciclato da Rosso di San Secondo e da Bontempelli. (Puppa 1992: 310-311)

Nel solco di un confronto con i modelli coevi o immediatamente precedenti, notiamo che l'adattamento teatrale esibisce dispositivi testuali affini a quelli di *Our Town* e di *Spoon River Anthology*, opere che avevano colpito l'immaginazione di Buzzati<sup>9</sup>. Nel soldato che torna dal regno della morte per salutare un'ultima volta la madre potrebbe vivere lo stesso nostalgico e doloroso languore della Emily di Wilder, che ricompare tra i vivi per celebrare di nuovo il suo dodicesimo compleanno, ma, soprattutto, è l'apparizione parlante dei nonni, creature apparentabili a quelle degli epitaffi di Lee Masters, a suggerire una plausibile influenza. L'espedito scenico del ritratto rinchiude, in un cortocircuito visivo di apparizioni giocato sulla soglia esoterica del doppio, l'immagine del soldato, che, come richiesto dalla didascalia di apertura, "deve potersi rompere facilmente", per cadere ed essere raccattato dalla madre mentre il figlio svanisce all'orizzonte.

Nell'adattamento teatrale, tuttavia, come abbiamo accennato, il motivo conduttore dell'azione principale, costruita sulla potenza evocatrice del *revenant*, è frammentato in una cornice che lo dilata e, contemporaneamente, funziona da detonatore della forza suggestiva che lo stesso esibisce nel racconto. Intervengono infatti, anche per effetto della mutazione dei tempi, modifiche strutturali alla trama iniziale su cui si sviluppa la storia del *Mantello*. La madre non è più la

---

<sup>9</sup> «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, già, era 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. È una cosa molto bella, estremamente commovente» (Panafieu 1973: 30).

donna timidamente amorevole sulle cui “gracili spalle” si posa lo “sguardo di inesprimibile tristezza” del figlio Giovanni, con il quale ella cerca di scherzare pur tormentata da una angoscia opprimente, ma è descritta come “energica, orgogliosa, ostinata”, e per di più, come abbiamo visto, intenta a far da maestra a tre svogliati studenti perché “la vita non è più facile come una volta”. I due fratellini piccoli del racconto non ci sono più e, al loro posto, compare Rita, sorella diciottenne impegnata, come la madre, a far progredire l’economia domestica, in veste di improvvisata rammendatrice. L’altra figura femminile, soltanto evocata dalla madre nel racconto, la fidanzatina Marietta, si incarna qui in una giovane e graziosa fanciulla al servizio del colonnello di Giovanni, e i suoi rapporti sentimentali con il soldato (come quelli con il colonello) rimangono in una sfera di ambiguità non risolta. La casa di montagna, che era lo sfondo astratto del racconto, è dunque sottoposta ad un processo di imborghesimento, non privo di piglio polemico, secondo quanto si può leggere nella lunga didascalia con cui, in apertura, sono presentati gli oggetti di cui il soggiorno e lo studiolo visibili sulla scena sono costipati. La presa di posizione di Buzzati in chiave sociale, del tutto assente nel racconto, emerge più decisamente dal riferimento alla costruzione di una centrale elettrica, sorta al posto del laghetto di cui Giovanni ha memoria nei ricordi che precedono la sua chiamata alle armi. Ma c’è di più: mentre nel racconto il fantasma del soldato, come portato via dal vento, esce di scena al galoppo verso la montagna, insieme alla figura nera e misteriosa che lo aveva atteso per portarlo definitivamente con sé, nel dramma l’ombra scura, proiettata sin dall’inizio nello spazio della scena e innalzata al grado di capitano, arriva con il soldato su una vistosa automobile, la cui corsa verso il nulla chiude in dissolvenza acustica il finale.

Compagno inoltre nell’adattamento teatrale altri due nuovi personaggi, il sindaco “avidò di notizie” e untuoso in una ostentazione di forzata cordialità e il giovane segretario comunale, imbellè e arrogante. Il primo assedia il soldato affermando, con falsa modestia, di voler preparare “un libretto”, “un opuscolo sulla guerra per le tecniche inferiori” e tentando, quindi, di attingere materiale di prima mano da “un soldato autentico”. Spetta invece al segretario, dominato

dal rancore per una rivalità ancora bruciante nei confronti di Giovanni, aprire prepotentemente i lembi del suo mantello, scoprendone le bende insanguinate, segno inequivocabile della morte avvenuta in battaglia. Questo finale riprende l'identica azione descritta nel racconto, nel quale però, in luogo della maligna invadenza del segretario, è il fratellino, in un impeto di festosa curiosità, a svelare, suo malgrado, il tragico segreto del soldato. L'azione di forzatura del mantello chiuso, ostinatamente portato da Giovanni, nonostante il caldo, per tentare di nascondere la rivelazione raccapricciante della sua fine, determina nel racconto il colpo di scena conclusivo, confermando gli indizi prodotti dalla narrazione nel suo svolgersi, mentre, nell'atto unico, si pone esclusivamente come emersione risolutiva di una certezza già ricavata nel pubblico dalla presenza scenica dei nonni defunti.

Avviandoci a concludere, osserviamo che con *Il mantello* possiamo verificare una stratificazione ulteriore, comprendente la relazione intertestuale tra l'elemento biografico, la cronaca e la creazione artistica, nella sua doppia veste narrativa e teatrale. Il nucleo sotteso sia al racconto che all'adattamento teatrale è, infatti, la guerra, esperita da Buzzati prima sul campo, nel ruolo di ufficiale di complemento, e poi attraverso il filtro della scrittura durante le corrispondenze per il *Corriere della Sera*, *reportage* confluiti nella sezione *Resoconti di memorabili viaggi in paesi diversi* delle postume *Cronache terrestri* (1972). In tal senso, *Il mantello* sembra apparentabile, come suggerisce Guido Davico Bonino (Buzzati 2006: 12-13), a vari racconti di guerra delle due raccolte iniziali, da *L'assalto al grande convoglio*, *Eleganza militare*, *Notizie false*, a *La canzone di guerra*, animati dagli stessi motivi. Sul piano dei ricordi personali, che spesso, come i sogni, forniscono all'autore la materia prima per la narrazione, vale la pena soffermarci, solo per aggiungere un altro tassello interpretativo alle molteplici chiavi offerte dai due testi presi in esame, lo speciale rapporto che lega Buzzati alla madre. Lo scopriamo dalle sue stesse parole: «per me l'importanza della madre [...] è questa: 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 [...]» (Panafieu 1973: 179-180). Ricordando

la morte di sua madre, «il lavoro vittorioso sulla persona che gli era stata più cara – scrive Carlo Bo – non faceva che continuare la sua opera eterna di ribaltamento e di rivoluzione nel nulla» (1972: 147-148).

Questo esercizio di lettura, applicato ad un caso specifico di autoadattamento, sembra dunque contribuire alla conferma dell'idea base, nota alla semiotica, di una sostanziale dialogicità del testo, in chiave non solo di una prospettiva metodologica ma anche di una indagine sull'estetica contemporanea. Come ci ricorda Lotman, sulle cui parole concludiamo la riflessione, «la traduzione dei medesimi testi in altri testi semiotici, l'assimilazione di testi diversi, lo spostamento dei confini fra i testi [...] costituiscono il meccanismo di appropriazione culturale della realtà» (Lotman 1975: 31).

## Bibliografia

- Alonge, Roberto – Malara, Francesca, “Il teatro italiano di tradizione”, *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, Eds. Roberto Alonge e Guido Davico Bonino, vol. II, Torino, Einaudi, 2001.
- Ariani, Marco – Taffon, Giorgio, “Un assurdo all’italiana?: Joppolo, Buzzati, D’Errico”, *Id.*, *Scritture per la scena. La letteratura drammatica nel Novecento italiano*, Roma, Carocci, 2001.
- Bertacchini, Renato, “L’assurdo teatrale’ di Buzzati”, *Novecento*, Ed. Gianni Grana, vol. X, Milano, Marzorati, 1979.
- Id.*, “Dino Buzzati. “Fantasia nordica” e metarealismo simbolico: dalle tensioni allucinate della natura-esistenza all’incubo astratto della morte”, *Novecento*, Ed. Gianni Grana, vol. VI, Milano, Marzorati, 1988.
- Bo, Carlo, “Buzzati e il tarlo della verità”, *Nuova Antologia*, 2054 (1972): 147-148.
- Bonifazi, Neuro, “I mantelli di Buzzati e il «fantastico»”, *Dino Buzzati*, Atti del Convegno della Fondazione Giorgio Cini, 3-4 Novembre 1980, Ed. Alvis Fontanella, Firenze, Olschki, 1982.
- Buzzati, Dino, ““Première’ al Piccolo Teatro un mese prima: per capire una commedia il modo migliore è di assistere alle prove”, *Bis*, 4, 29 gennaio 1949, p. 4.
- Id.*, *Teatro*, Ed. Guido Davico Bonino, Milano, Mondadori, 2006.
- Id.*, *La boutique del mistero*, Milano, Mondadori, 2009.
- Caspar, Marie-Hélène, *Fantastique et mythe personnel dans l’oeuvre de Buzzati*, La Garenne-Colombes, Éditions Européennes Érasme, 1990.
- Cecchi, Emilio, “Racconti di Buzzati”, *Id.*, *Libri nuovi e usati*, Napoli, Esi, 1958.
- Cerisola, Pier Luigi, “Il teatro dell’assurdo: Dino Buzzati”, *Testo*, 12 (1986): 99-112.
- Chailly, Luciano, *Buzzati in musica*, Torino, Eda, 1987.

- Coglitore, Roberta, "I Miracoli di Buzzati tra scrittura e pittura", *Between*, I.1 (2011), <http://www.Between-journal.it/>
- Crespi Morbio, Vittoria, *Buzzati alla scala*, Torino, Allemandi, 2006.
- Davico Bonino, Guido, "Dino Buzzati tra narrativa e teatro", *Dino Buzzati*, Atti del Convegno della Fondazione Giorgio Cini, 3-4 Novembre 1980, Ed. Alvis Fontanella, Firenze, Olschki, 1982 (ora in Buzzati 2006).
- De Marinis, Marco, *Visioni della scena*, Roma-Bari, Laterza, 2011.
- Esslin, Martin, *The Theatre of the Absurd*, London, Anchor Books, 1961.
- Frontenac, Yves, "Dino Buzzati, peintre alchimiste de la mort", *Narrativa*, 23 (2002): 177-182.
- Fusillo, Massimo, *Feticci. Letteratura, cinema, arti visive*, Bologna, Il Mulino, 2011.
- Gaffuri, Mauro, "Buzzati e il teatro, un amore non ricambiato", *Margo*, 7 (1991): 68.
- Gallinaro, Iaria, *Morire in locanda. Drogo e i suoi padri*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2007.
- Giannetto, Nella, *Il sudario delle caligini. Significati e fortune dell'opera buzzatiana*, Firenze, Olschki, 1996.
- Ea., "Buzzati a teatro. Rassegna", *Quaderni veneti*, 14 (1991): 117-46.
- Grande, Maurizio, "La scrittura di scena", Id., *Scena evento scrittura*, Ed. Fabrizio Deriu, Roma, Bulzoni, 2005.
- Grisi, Francesco, "«Ferrovia sopraelevata»", Id., *Incontri in libreria*, Milano, Ceschina, 1961.
- Guccini, Gerardo – Tomasello, Dario (Eds.), "Autori oggi, un ritorno", *Prove di drammaturgia*, 2 (2009).
- Ioli, Giovanna, *Dino Buzzati*, Milano, Mursia, 1988.
- Jakobson, Roman, *Essais de linguistique générale*, Paris, Editions de Minuit, 1963, trad. it. *Saggi di linguistica generale*, Ed. Luigi Heilmann, Milano, Feltrinelli, 1985.
- Laganà Gion, Antonella, "Caratteri unitari nell'opera di Buzzati: i rapporti tra letteratura e pittura", *Dino Buzzati*, Atti del Convegno della Fondazione Giorgio Cini, 3-4 Novembre 1980, Ed. Alvis Fontanella Firenze, L. Olschki, 1982.

- Lotman, Jurij M., *Tipologia della cultura*, Eds. Remo Faccani - Marzio Marzaduri, Milano, Bompiani, 1975.
- Marcone, Mariangela, "Su Buzzati librettista e la sua collaborazione con Luciano Chailly: l'esperienza di 'Procedura penale'", *Studi buzzatiani*, 1 (1996): 27-43.
- Mazzone, Serena, "'Piccola Passeggiata' di Dino Buzzati: un esempio di teatro pittorico", *Studi buzzatiani*, 11 (2006): 45-61
- Mignone, Mario B., *Anormalità e angoscia nella narrativa di Dino Buzzati*, Ravenna, Longo, 1981.
- Panafieu, Yves, *Dino Buzzati: un autoritratto. Dialoghi con Yves Panafieu*, Milano, Mondadori, 1973.
- Id., *Thanatopraxis*, «Cahiers Dino Buzzati», n. 1, 1977.
- Puppa, Paolo, "Il teatro di Buzzati: modelli vecchi e stimoli nuovi", *Il Pianeta Buzzati*, Atti del Convegno Internazionale (Feltre-Belluno, 12-15 ottobre 1989), Ed. Nella Giannetto, Milano, Mondadori, 1992.
- Id., *Il teatro dei testi. La drammaturgia italiana nel Novecento*, Torino, Utet, 2003.
- Siddel, Felix, *Death or Deception. Sense of Place in Buzzati and Morante*, Leicester, Troubador Publishing Ltd, 2006.
- Strehler, Giorgio, "Ricordo di Dino Buzzati", Buzzati 2006.
- Taviani, Ferdinando, *Uomini di scena, uomini di libro. Introduzione alla letteratura teatrale italiana del Novecento*, Bologna, Il Mulino, 1995.
- Viganò, Lorenzo (Ed.), *Album Buzzati*, Milano, Mondadori, 2006.

## L'autrice

### **Katia Trifirò**

È docente a contratto di "Scrittura scenica" e cultrice di Letteratura italiana contemporanea e Discipline dello spettacolo presso l'Università degli Studi di Messina. Qui, nel 2011, ha conseguito il titolo di Dottore di ricerca in "Forme delle rappresentazioni storiche,

geografiche, linguistiche, letterarie e sceniche". È segretaria di redazione per «Mantichora», rivista internazionale peer-reviewed del Centro Studi sulle Arti Performative "UniversiTeatrali". Si è occupata dell'intera opera di Beniamino Joppolo, oggetto di indagine in svariati saggi e nel volume *Dal Futurismo all'assurdo. L'arte totale di Beniamino Joppolo* (Le Lettere, 2012, collana "AlterAzioni"). Ha pubblicato saggi e articoli sul teatro grottesco, l'avanguardia futurista in Sicilia, la drammaturgia italiana contemporanea, la letteratura migrante.

Email: [katiatrifiro@hotmail.it](mailto:katiatrifiro@hotmail.it)

## **L'articolo**

Data invio: 01/09/2012

Data accettazione: 31/10/2012

Data pubblicazione: 30/11/2012

## **Come citare questo articolo**

Katia Trifirò, "Un caso di ri-scrittura scenica. Dino Buzzati dal racconto al dramma", *Between*, II.4 (2012), <http://www.Between-journal.it/>