

Culture Teatrali

Studi, interventi e scritture sullo spettacolo

Annali fondati da Marco De Marinis

Nuova serie

Direzione: Silvia Mei e Marco De Marinis (direttore onorario)

Direttore responsabile: Marco De Marinis

Comitato Scientifico: Marco Consolini (Université de la Sorbonne Nouvelle), Helga Finter (Justus-Liebig-Universität Gießen); André Lepecki (Tisch School of the Arts - New York University), Claudio Longhi (Piccolo Teatro di Milano); Freddie Rokem (Tel Aviv University); Rebecca Schneider (Brown University), Richard Schechner (Tisch School of the Arts - New York University)

Comitato Editoriale: Fabio Acca (Università di Torino), Roberto Cuppone (Università di Genova), Ariane Martinez (Université de Lille), Teresa Megale (Università di Firenze), Francesco Saverio Minervini (Università di Foggia), Mara Nerbanò (Accademia di Belle Arti di Massa-Carrara), Tiziana Ragno (Università di Foggia), Carlo Serra (Università della Calabria), Dario Tomasello (Università di Messina)

Segreteria di Redazione: Marianna Doronzo, Natascha Mengozzi Scannapieco, Angelo Romagnoli

Contatti rivista: rivista.cultureteatrali@gmail.com

Peer review: la pubblicazione di un contributo su «Culture Teatrali» comporta il passaggio attraverso il sistema di *double blind peer review*.

La pubblicazione del presente volume è stata realizzata con il contributo dell'Amministrazione Comunale di Piancastagnaio e dell'Università degli Studi di Torino, Dipartimento di Filosofia e Scienze dell'Educazione.

Autorizzazione del Tribunale di Bologna n. 7374 del 6 novembre 2003.

In copertina: Il pubblico del Teatro Povero di Monticchiello durante l'intervallo di una rappresentazione all'inizio degli anni Settanta [da Mario Guidotti, *Il Teatro Povero di Monticchiello*, Images 70 Editrice, Padova, 1974].

culture teatrali

studi, interventi
e scritture
sullo spettacolo

34, annale 2025

edizioni di pagina

© 2026, Edizioni di Pagina

Per abbonarsi (o richiedere singoli numeri)
rivolgersi a

Edizioni di Pagina

via Rocco Di Cillo 6 – 70131 Bari

Tel. +39 080 5031628

e-mail: info@paginasc.it

<http://www.paginasc.it>

Finito di stampare nel settembre 2026

da Services4Media s.r.l., Bari

per conto di Pagina soc. coop.

ISBN 979-12-5609-174-4 (versione online)

ISBN 979-12-5609-175-1

ISSN 1825-8220

Sommario

DANTE CAPPELLETTI: NUOVE IPOTESI PER NUOVI STUDI

a cura di Fabio Acca

Fabio Acca

Il “caso” Dante Cappelletti 9

Adele Cacciagrano

Dante Cappelletti critico teatrale della rivista «Il Dramma» 31

Arianna Frattali

Un’«autobiografia impossibile»: la voce di Dante Cappelletti
nella letteratura critica dedicata a Vittorio Gassman 52

Massimo Marino

Dante Cappelletti e il Teatro Povero di Monticchiello 66

Maria Teresa Surianello

Il Premio Tuttoteatro.com alle arti sceniche Dante Cappelletti 80

Alessia Zombardo

Il Fondo Dante Cappelletti presso la Biblioteca comunale
“Angelo Ferrazzani” di Piancastagnaio (1964-1996).
Elenco di consistenza e prospettive di ricerca 88

Fabio Acca

Dante Cappelletti: «compagno di viaggio di molti,
ma viaggiava da solo». Intervista a Paolo Ruffini 112

SPECIALE TEATRO BUZZATI

a cura di Antonio Rosario Daniele

<i>Antonio Rosario Daniele</i> Un caso scenico: Buzzati, il teatro e il suo giornale	125
<i>Silvia T. Zangrandi</i> <i>Ferrovia soprelevata</i> di Dino Buzzati: sventure e destino di un racconto musicale	133
<i>Rossella Palmieri</i> «Vi inginocchiate per avere una proroga». Il prolungamento della vita tra retorica e azione	146
<i>Fabio Atzori</i> «Ma tanto! Alla mia età! Ormai». Lettura dell' <i>Uomo che andrà in America</i>	159
<i>Gianni Antonio Palumbo</i> <i>Sola in casa</i> fra leggerezza e sinistro	176
<i>Katia Trifirò</i> Repertori mostruosi, dizionari alterati, epifanie crudeli. Il lato oscuro del boom nella drammaturgia di Buzzati e Wilcock	194
<i>Massimo Castellozzi</i> Processi e giustizia nel teatro di Dino Buzzati	212
<i>Armando Rotondi</i> Adattare <i>I topi</i> per la scena: Dino Buzzati come prassi teatrale in <i>RatOn</i> di ToTum TeaTre	226

STUDI

<i>Antonia Liberto</i> Una famiglia circense nella Napoli ottocentesca: i Guillaume	251
<i>Simone Dragone</i> Immagini dal Terzo Teatro in Salento. Relazioni tra gruppi teatrali, territorio e pubblico	269
Abstracts	297

Fabio Atzori

**«Ma tanto! Alla mia età! Ormai».
Lettura dell'Uomo che andrà in America**

L'uomo che andrà in America (1962) è una commedia che non ha ricevuto molta attenzione, eppure merita senz'altro una rilettura. Sembra infatti la perfetta cerniera tra il primo e il secondo Buzzati, per riprendere la scansione proposta da Guido Davico Bonino per la produzione teatrale: a metà fra l'«osservazione del fatto di costume» e la «problematica esistenziale»¹, vista anche la presenza in scena di Arrigo Schiassi, «essere misterioso e polimorfo»², in cui riaffiorano alcuni tratti del Professore di *Piccola passeggiata* (1942). Quello stesso Schiassi che ritroveremo nella *Fine del borghese* (1966), testo che Buzzati dichiarerà affine «quanto al genere»³.

Fra i motivi della scarsa attenzione, c'è probabilmente la difficoltà di ricostruirne la cronologia, senza i materiali dell'archivio dello scrittore. Ma qualcosa sappiamo e da qui converrà partire. Sappiamo ad esempio, grazie al prezioso lavoro di Angelo Colombo⁴, che Buzzati ne conclude la prima stesura a ottobre 1957 e che l'accoglienza in Mondadori è tutt'altro che entusiastica, tanto da suggerire un differimento della pubblicazione (che qualcuno vorrebbe *sine die*), nonostante l'invio del contratto – per diretto intervento di Arnoldo Mondadori. A risolvere l'*impasse* contribuirà, nel febbraio 1958, proprio Buzzati, non più soddisfatto del testo e desideroso di rimaneggiarlo.

A questi dati possiamo aggiungere qualcosa – anticipando i primi risultati di una

¹ D. Buzzati, *Teatro*, a cura di G. Davico Bonino, Milano, Mondadori, 1980, p. xx. Per comodità di chi legge, in nota e nel testo farò sempre riferimento ai numeri di pagina dell'edizione curata da Davico Bonino. Tutte le citazioni sono state controllate anche sull'edizione pubblicata da Bietti nel 1968.

² Ivi, p. 386.

³ L.J., Buzzati, *Terron, Trabucco: si chiude al S. Erasmo la gara degli atti unici*, in «Corriere d'Informazione» (d'ora in poi «CdI»), 16-17 novembre 1966, p. 13.

⁴ D. Buzzati, *Il romanzo, «la stessa mia vita»*. Carteggio editoriale Buzzati-Mondadori (1940-1972), a cura di A. Colombo, Milano, FAAM, 2022.

ricerca in corso. A settembre 1959, Buzzati scrive a Gianfranco de Bosio a proposito della messa in scena della commedia: il lavoro dunque continua. Sembra poi prendere una nuova direzione, trasformandosi in atto unico. È quanto possiamo ricavare dalle poche note che accompagnano un lotto messo all'asta da Minerva Auctions (ora Finarte), nel 2012: si tratta di un «dattiloscritto con correzioni autografe di 32 pagine numerate»⁵, raccolte entro copertina gialla con titolo, insieme a una lettera di invio di Buzzati su carta intestata «Corriere della Sera» e datata 30 gennaio 1960, indirizzata a Zennaro. L'atto unico, intitolato *Corruzione di minorenne*, è ambientato in una galleria d'arte. Tra i protagonisti: Leontina la signora snob, Giurassa il giovane pittore «arrivato e pieno di sé», i due critici Girometta e Boccadoro, l'illustre e potentissimo «dittatore dell'arte, ormai rimbambito»⁶ Golenberg e il mecenate e mercante Delavida.

A conferma di un percorso tutt'altro che lineare, di interruzioni e ripensamenti, possiamo infine ricordare quanto lo stesso Buzzati dichiarerà a Luigi Barbara, a ridosso della prima (a Napoli, al Teatro Mercadante):

L'uomo che andrà in America è la realizzazione scenica di una vecchia idea che non riuscivo a togliermi dalla testa. Ho scritto la commedia una prima volta, poi l'ho rifatta per due terzi. L'attacco mi sembrava lento, e inoltre ho voluto ricreare alcuni personaggi 'caratterizzandoli' di più⁷.

Dunque una commedia che accompagna Buzzati per un tempo insolitamente lungo, che lo vede impegnato in altri progetti teatrali, e in ben due romanzi. Una fase che qualcuno ha definito di svolta, anche stilistica, o di crisi – basti pensare all'accoglienza riservata al *Grande ritratto*. Si aggiunga che in questi anni Buzzati comincia a guardare ai suoi testi precedenti con occhi nuovi, cioè come a un repertorio di materiale linguistico e tematico.

Nella mia rilettura mi concentrerò solo su tre elementi, con una particolare attenzione agli aspetti linguistici: didascalie, dialoghi e personaggi, recuperi intratestuali.

Didascalie

Al di là della maggiore o minore riuscita del testo, nell'*Uomo che andrà in America* la scrittura sembra farsi più smalzata, più tecnica, dal punto di vista teatrale, rinunciando a certe modalità tipicamente *narrative*. A partire dall'elenco dei personaggi. Ancora nel vicino *Un verme al ministero* (1960) troviamo una descrizione

⁵ La descrizione si legge a p. 7 del Catalogo.

⁶ *Ibid.*

⁷ L. Barbara, *Il mito della gloria nella novità di Buzzati*, in «Corriere della Sera» (d'ora in poi «CdS»), 19 aprile 1962, p. 8.

piuttosto ampia di ciascun personaggio, che ne mette in luce comportamenti e caratteri, innescando nel lettore «un meccanismo di aspettative e supposizioni»⁸:

IL PROF. TULLIO MORALES, sui 52 anni, occhiali. Già professore di lettere al liceo, ora funzionario ministeriale, ha conservato un'aria alquanto professionale. Sorridente e gioviale, ostenta giocondità e ottimismo, quello che si dice una buona pasta d'uomo, in apparenza. Spesso canterella tra sé. Fuma sigari. Si muove silenziosamente come un gatto, così da comparire nelle stanze come un fantasma. Ostenta una flemma inalterabile. Nelle prime due parti la sua bonomia ha un tono dolciastro e pieno di unzione. Col nuovo regime, aggiornerà il suo atteggiamento, assumendo uno stile più rude e conciso, quasi militaresco. Offre spesso caramelle che porta con sé in una scatoletta d'argento. (p. 279)

Qui invece abbiamo un elenco più asciutto, che se non rinuncia a caratterizzare il personaggio, è piuttosto orientato alla messa in scena e contiene precise indicazioni (gli occhiali, il cappello alla Rembrandt...):

ANTONIO REMITTENZA pittore, 20 anni (tipo striminzito e un po' gobbo, timido, mite, intelligente)
 ENRICO GIURASSA pittore, 20 anni (bel giovane intraprendente e pieno di sé; con gli anni diventerà un borioso gigione)
 ALDO SEMINARA pittore, 20 anni (tipo metodico, volitivo, arrivista, con occhiali)
 ARRIGO SCHIASSI età indefinita, tipo misterioso
 DELLAMONICA pittore, 45-50 anni, sarcastico, commediante
 CASTORRI pittore, 45-50 anni, capelli lunghi, cappello alla Rembrandt
 GOLEMBERG 75 anni, illustre critico d'arte, ormai rimbambito
 GIROMETTA critico d'arte. (p. 373)

Considerazioni analoghe possiamo fare per le didascalie che descrivono lo spazio in cui si svolge l'azione, a cominciare da quella iniziale – di nuovo vale il confronto con *Un verme al ministero*:

(La scena rappresenta una galleria d'arte con appesi numerosi quadri per lo più astrattisti. Di quando in quando, a esprimere il passaggio degli anni, i quadri verranno sostituiti ad uno ad uno, tranne quelli di Remittenza. Una porta dà sulla strada, un'altra porta dà nell'ufficio della segreteria. Divani senza schienale). (p. 375)

Ancor più significativa la didascalia che introduce il Secondo tempo, che indica i diversi luoghi, ma senza fornire dettagli, a tutto vantaggio della libertà del regista:

⁸ S. De Min, *La didascalia nel teatro di Dino Buzzati tra modalità mimetica e modalità diegetica*, in «Quaderni Veneti», 2008, nn. 47-48, p. 257.

*La scena rappresenterà:
prima un paesaggio in riva al mare vicino alla casa di Remittenza
poi la casa modesta di Remittenza
poi la casa di Giurassa, sontuosamente presuntuosa e dannunziana
poi un luogo qualsiasi. (p. 404)*

Libertà che Buzzati non sembra voler concedere agli attori, che vengono invece guidati in modo puntuale – con mano ancora più ferma, se possibile. Sarà lo stesso Buzzati a sottolineare – parlando con Panafieu, qualche anno più tardi – quanto l'«esecuzione degli attori»⁹ possa determinare il successo della commedia. Questo spiega l'alto numero di didascalie relative alla voce, da quelle che suggeriscono la scansione della battuta, indicando le pause:

SEMINARA. L'importante è che vengano. Poi sghignazzano, magari, della nostra roba. Ma è più forte di loro. Una forza misteriosa li trascina. (*Pausa*) Hanno paura sai? (p. 380)

SCHIASSI. L'autore, no? (*Pausa*) Che scherzo. No, che balordaggine. No: che pazzia assurda, la vita. Ci affanniamo, concepiamo speranze, facciamo progetti, ciascuno con e dietro a un suo ideale. (*Pausa*) E tutto invece è già stato fissato, minuto per minuto, sta scritto là, noi non ne possiamo modificare neanche un pelo. (p. 403)

A quelle che ne precisano l'intonazione:

DELLAMONICA (*cambiando tono di voce*). Questi qui, invece fanno i vecchi. (p. 388)

GIROMETTA (*scandendo imperturbabile le sillabe*). Il fittrone di del dal col cul per affiorciccio genolsi coscienziamo simileguarsi. Recusia estemènica! Altrinò me-mocheremmo il corasidicone elabutturro. Ziàno che dimanuce lo qualitòn malitòn rumelettico. Eh, sabirespo padronò. (p. 394)

A quelle che definiscono la psicologia del personaggio che le pronuncia – spesso al confine tra funzione mimica e interpretativa:

MARTINA (*agrodolce*). Complimenti. Un tipo chic. Veramente un tipo. (p. 378)

SCHIASSI (*benigno e un poco enfatico*). Sì. Non so se vi siete accorti, ragazzi. Ma questa è una di quelle sere... Rarissime. Che poi si ricordano per tutta la vita. A un tratto il tempo si ferma. Ascoltate. Lo sentite che non si sente più il rumore? (p. 399)

⁹ Y. Panafieu, *Dino Buzzati: un autoritratto. Dialoghi con Yves Panafieu*, Milano, Mondadori, 1973, p. 180.

Tutte queste didascalie si accompagnano a battute che sfruttano ampiamente i puntini di sospensione quale strumento principale per guidarne la realizzazione fonica¹⁰:

MARTINA (*imbarazzata*). Ma... sa... maestro... veramente... (p. 381)

DELLAMONICA (*vagamente amaro*). Perché... vedi... vengono certi giorni... capisci? Certi giorni che io sono là in piedi davanti al cavalletto (*fa la scena*) e mi pare di essere un dio... ma di fuori viene, per esempio, un grido lontano, una voce, che so io... e l'aria... l'aria da una fessura gonfia la tenda... e fuori la città che tira la carretta e ronfa, ronfa, sai con quel tremendo mugolio... e io là in piedi come un fesso... e sul cavalletto una tela, per esempio un paio di pere, le due solite sacramentali pere. (*Ghigna*) Capisci?... E allora il pennello cade. (p. 389)

Se guardiamo alla lingua, nelle didascalie non troviamo scelte particolarmente originali (ma sarebbe strano il contrario); c'è però almeno un caso interessante: mi riferisco a questa sequenza, relativa al confronto Girometta-Boccadoro – mi limito a trascrivere le sole didascalie:

BOCCADORO (*con qualche sintomo di imbastitura*)

[...]

GIROMETTA (*scandendo imperturbabile le sillabe*)

BOCCADORO (*arrancando*)

BOCCADORO (*in un supremo sussulto*)

GIROMETTA (*pedalando metodico al traguardo*)

TIFOSI GIROMETTA (*Lo sollevano a spalle mentre Boccadoro sconfitto si allontana*)
(pp. 394-395)

Buzzati imposta il confronto fra i due critici in termini sportivi, tanto che li accompagnano i rispettivi «tifosi». Sembra dunque piuttosto naturale il ricorso a veri e propri tecnicismi: «imbastitura» è parola gergale che indica la cotta, cioè lo stato di torpore fisico e intontimento mentale che colpisce un atleta durante una gara; termine usato specialmente nel ciclismo e che determina i successivi, sino al «pedalando metodico al traguardo» – piuttosto che ricalcare «l'artificiosità e la disarmonia del linguaggio»¹¹.

Anche l'aggettivazione non si segnala per scelte particolari. Per intenderci, se escludiamo l'elenco dei personaggi, c'è un'unica terna aggettivale, riferita al critico

¹⁰ Quest'uso va molto riducendosi nella *Fine del borghese*, dove anzi troviamo lunghe battute prive di punteggiatura, che ricordano certi passaggi di *Un amore*. Così, ad esempio, alle pp. 535, 541 (D. Buzzati, *Teatro*, cit.).

¹¹ S. De Min, *La didascalia nel teatro di Dino Buzzati*, cit., p. 265.

Boccadoro («istrionico, suasivo e pederastico») e anche le coppie non sono frequenti («querulo, disperato», «umile e patetico», «paziente e affettuoso», «vivace e allegra» ecc.). Nessun accostamento inconsueto, a meno di voler considerare tali l'«amaro sorriso» o il «doloroso sorriso» di Remittenza. E nulla da segnalare anche per la collocazione. È però in aumento l'uso degli aggettivi e degli avverbi all'interno delle didascalie. Buzzati – a conferma di quanto si diceva della perizia tecnica – se ne serve per dosare con maggior precisione gli effetti, per smorzare o intensificare un gesto, una battuta – cosa che ritroveremo nella *Fine del borghese*:

GIURASSA (*con amabile gesto di diniego e di rimprovero*). Oh oh oh monsignore, non vorrei sembrare impertinente, ma non ritiene lei ardito parlare di specifico campo dell'arte sacra? (*Con enfasi*) Ma tutta la vera arte è sacra! Guai se non fosse sorretta sempre da un ardore religioso. (p. 417)

ROSANNA (*sorridendo furbescamente*). Me l'ha prestata la Lidia. È nuova, si può dire. Ma lei è già stufa. Se n'è già fatta comprare un'altra dal marito. (p. 411)

Da rilevare, a questo proposito, l'avverbio usato come *specificatore*, vero e proprio stilema buzzatiano:

GIURASSA (*sicuro di sé e vagamente ironico*). Neanch'io sapevo che voi due siete fidanzati... (p. 378)

ROSANNA (*placida e vagamente insolente accendendo una sigaretta*). Dice così se per dipingere occorre far sempre quel saltabecchamento. (p. 415)

Dialoghi e personaggi

Quello che sembra evidente – anche a una prima lettura – è che i dialoghi offrono una lingua più mossa, che spazia fra varietà e registri diversi. La cosa si spiega, ovviamente, con la necessità di differenziare i personaggi: variare le lingue parlate in scena è sempre stato un punto fermo per Buzzati, non solo per il commediografo. Basterebbe rileggere alcune delle recensioni scritte per «Bis tutti gli spettacoli», ad esempio quella a *Una donna senza importanza*: «Durante il dialogo si ha l'impressione che l'autore si trasferisca fulmineamente dalla pelle di un personaggio a quella di un altro, [...] tutti quindi si assomigliano, assomigliando tutti a lui, Oscar Wilde»¹².

In questi dialoghi – non tratterò le battute di Girometta e Boccadoro – troviamo quindi forestierismi, dai più scontati «vernissage», «snob», «gaffe», «chic», «sie-sta», a «souplesse», «jeunesse», «délabrés», «chinoiserie», «emouvant» ecc. A pro-

¹² D. Buzzati, *Dopo cinquantasei anni Una donna senza importanza di Wilde pare un vecchio signore ostinato a restare giovane*, in «Bis», 12 dicembre 1949, p. 4

posito di escursione fra registri diversi, accanto a parole non comuni o letterarie («travedere», «polivalente», «plutocrate», «polimorfo», «cesura», «verecondia», «abigeato», «filantropo», «antivedere», «rutilante») troviamo parole basse («malloppo», «beccare un marito», [essere] «fregato», «intrallazzi») o volgari («troia», «porco», «casino», «balle», «coglione», «puttana»). Non mancano dialettismi («ingabolare», «ciusca», «palanche») o termini popolari («cine», «grano», «reumi») e gergali («barbette»¹³, «zeppo» [di milioni], «bidonare»). O infine il ricorso a modi di dire: «crepar dal ridere», «faccia di bronzo», «mettere le pive», «darla a bere».

Anche l'aggettivazione diventa più ricca, per quantità e qualità. C'è un unico, ma significativo¹⁴, esempio di sei aggettivi in serie, in bocca a Paola e riferito al defunto Seminara: «Pace all'anima sua, ma io l'ho trovato sempre un tipo odioso. Serio, rispettabile, economo, morigerato, vagneriano, astemio. Da vomitare» (p. 427). Più numerose le terne, che spesso si combinano con altre strutture ternarie (sottolineatura mia):

DELLAMONICA. Lo so. Verrà tempo che non aspetterai più neanche un minuto. E allora sarai sistemato per sempre. Una mummia, un uomo spento, sparuto. Come quello che hai dinanzi. Vecchio, maligno, invelenito, ah, ah. (p. 408)

REMITTENZA. Povera Rosanna. Io alle tue bugie credevo, e se uno crede in una cosa, questa cosa esiste, non capisci? E la Rosanna buona, onesta e pulita, è esistita veramente, è esistita, ti dico... Io l'ho fatta vivere! Perché ci credevo... E adesso tu capisci che è esistita, ma è un'altra, non sei tu... E capisci quello che hai perduto, e ti viene la rabbia, e mi odi, e mi disprezzi. Le corna, le corna... ma di noi due, chi è umiliato veramente?... (*Vedendo Rosanna allontanarsi*) Rosanna, Rosanna, dove vai adesso? (*Si guarda smarrito intorno mentre tutti lo scrutano. A voce atona, lentamente*) Senti, Schiassi, allora io vengo. (p. 430)

Qui gioca senz'altro la predilezione buzzatiana per le misure ternarie, che si lega a questioni di ritmo, tanto più rilevanti nel caso di un *parlato-recitato*.

Pochi gli accostamenti inconsueti – sempre escludendo Girometta e Boccadoro: il «romanzesco comandante» Schiassi, definito da Leontina «essere misterioso e polimorfo», e che a sua volta si definisce «polveroso rudere». E, in una delle battute di Golemberg, «fatto antelamico». Romanzesco e antelamico meritano qualche parola in più: il primo è un aggettivo di uso piuttosto raro, che entra nel vocabolario di Buzzati a partire dal *Deserto dei Tartari* e che ritroviamo più volte¹⁵.

¹³ La parola compare anche in un articolo del 1953 (D. Buzzati, *Il ragazzo che cantava*, in «CdI», 28-29 marzo, p. 3), dove è usata come sinonimo di «centame», cioè banconota da cento lire.

¹⁴ Significativo perché è un esempio di quella *progressione sinonimica* che sconfinava nell'elenco e che ritroveremo in *Un amore*. Cfr. F. Atzori, *Alias in via Solferino. Studi e ricerche sulla lingua di Buzzati*, Pisa-Roma, Serra, 2012, p. 68.

¹⁵ Negli anni Cinquanta compare in: *Ypsilanti in linea, cabina 9*, in «CdI», 2-3 ottobre 1954, p.

Antelamico, o, meglio, «fatto antelamico» ci porta invece nel campo dell'intrate-stualità buzzatiana – ci sono pochi dubbi sul fatto che si tratti di un recupero. Compare infatti in *Polvere dei secoli*, un articolo che ha per protagonisti il palazzo della Pilotta e il sovrintendente delle gallerie d'arte di Parma, Armando Ottaviano Quintavalle:

Lo ascoltammo: e mi accorsi che parlava una lingua diversa dalla nostra, stranamente paludata e solenne, da vecchia prolusione universitaria. Diceva «colluvie di colori», «ecco un fatto antelamico», «gravitazione dell'artista». Che naturalezza e convinzione però in quelle sue parole difficili¹⁶.

La costruzione dei personaggi va ovviamente osservata in modo più ravvicinato. Prendiamo Schiassi. Il suo carattere indefinito, «polimorfo» si realizza anche come variazione linguistica: a seconda delle situazioni, cambiano le parole, ma cambiano anche le strutture; nelle sue battute – ad esempio negli scambi con Paola, da «commerciante in cotone» – possiamo infatti trovare fenomeni tipici del parlato colloquiale, dal *ci attualizzante* alla forma ridondante *a me mi*:

PAOLA. Ci potrebbe scommettere dieci barbette?

SCHIASSI (*sorridendo compiaciuto*). Ci potrei. È evidente come il sole. (p. 400)

SCHIASSI. Bè, le dirò che a me non mi fa grande effetto. (p. 392)

Ma possiamo anche trovare – specie nella seconda parte della commedia – soluzioni retoricamente calibratissime, come nella battuta che segue:

SCHIASSI. Eccoci dunque qui, signori e signore, alquanto délabrés, rinsecchiti dagli anni, sassolini del vecchio Imalaia, con le nostre scarpe impolverate, preoccupazioni, rimpianti, emicranie. Chi credeva di partire è rimasto. Chi credeva di rimanere è partito... [...] Guardatelo come cammina sul ponte della nave. Adesso, aspetta a darsi arie! Poveraccio. (*Pausa*) Guardatelo. Risplende di luce propria. E ieri era un povero gobbetto. Era grigio, era contribuente, era titolare, era pedone, era utente, era locatario. Portava le soprascarpe di gomma. (*Pausa*) Questo stava dunque scritto sulla pagina che tu in quel lontano giorno, sul copione, leggesti, Paola, per sbaglio? (pp. 435-436)

Mi limito a segnalare il ricorso all'elenco – nel secondo caso rafforzato dall'anafora («Era grigio, era pedone...»), al *chiasmo complicato* («Chi credeva di partire...

3; *Il tremendo incubo di Rho*, in «CdS», 11 ottobre 1956, p. 5; *Erano proprio quarantamila le greppie nelle scuderie di Salomone*, in «CdS», 23 dicembre 1956, p. 3; *Più affascinante la Luna se la abitassero i cannibali*, in «CdS», 12 dicembre 1957, p. 3; *Una madre e tre suoi bambini travolti e stritolati dal treno*, in «CdS», 25 aprile 1958, p. 1.

¹⁶ D. Buzzati, *Polvere dei secoli*, in «CdS», 3 giugno 1948, p. 3.

Chi credeva di rimanere...»), con ripetizioni e interventi sull'ordine delle parole che mirano a un effetto liricizzante piuttosto che a restituire l'immediatezza del parlato.

Ogni personaggio, si può dire, ha una sua personalità linguistica ben definita, che lo rende riconoscibile (almeno al lettore). Possiamo verificarlo mettendo a confronto Rosanna – forse il personaggio più interessante da questo punto di vista – e Remittenza. La prima parla di «ermetici» (Girometta e Boccadoro), di «momento topico», di «vernissage» e «imprimés» stupendi – però quest'ultimo termine rientra nelle sue competenze di «vendeuse» – ma la sua lingua conosce più spesso escursioni verso il basso: Remittenza è innamorato «fradicio» e una tale «piaga», ma per lei non è «mica facile beccare un marito»; più tardi si definirà una «cretina», perché sposando Remittenza è stata «bidonata»; infine gli confesserà le «corna» che gli ha messo e la sua «fregatura», lamentandosi che ormai vecchia «non c'è un cane che mi dia una lira per venire a letto con me». Si esprime in modo colorito: con il boss Margaritta c'è un «bel po' di grano da rimediare» perché è «pieno di quattrini come un uovo»; Remittenza – anzi Rem – è il suo «fagottino» (interessante e non isolato il ricorso agli alterati, in tutta la commedia)¹⁷, salvo poi trasformarsi in un «fintone» nell'ultimo teso colloquio. Spesso le sue battute hanno una patina dialettale: «È un buon mercato incredibile», «È dietro a fare i compiti», «È venuta la Fausta», «Non stanno dalla curiosità».

Quanto alle strutture, nelle sue battute troviamo la gamma più ampia – rispetto a tutti gli altri personaggi – di fenomeni tipici del parlato colloquiale: *concordanze a senso* («E c'è a pranzo i parenti»), *ci attualizzante* («non ci ho nessuna voglia di grane»), *che polivalente* («Aveva telefonato che veniva»; «quelle sue croste che è bravo chi ci capisce qualche cosa»; «Un grande mucchio che tu lo guardi e poi ti metti a piangere»; «Ringraziar Dio che la Steffanini mi aiuta»); *frasi scisse* («Sei tu che hai fatto confusione»), *dislocazioni* («Vuoi saperlo? Vergine, mi crede.»; «Madonna, ce l'hanno fatto fare il salto, stavolta! Vecchi siamo ormai ridotti.»)

Tra i fenomeni tipici del parlato colloquiale rientra anche il cosiddetto *foderamento* (cioè la ripetizione della parte iniziale della frase, coincidente perlopiù col verbo), che Buzzati sfrutta, con misura, non solo per Rosanna:

ROSANNA. Ce la siamo cavata? Hai una bella forza, hai. E finiamola una buona volta con questa ignobile commedia. Come se tu non avessi mai saputo! (p. 429)

ROSANNA. E piantala, fintone che non sei altro. Già, le pellicce di visone si prestano gratis alle amiche per degli anni... [...] L'amore, l'amore, non sapevi parlare d'altro... Ma se tu mi avessi amato veramente non avresti mai permesso che io (*Scoppia in singhiozzi*)... Mi fai schifo, mi fai. (p. 430)

¹⁷ Ad esempio per caratterizzare Giurassa: «amichetta», «bacetto», «gobbetto», «dollarazzi», «goccettino», «scarafaggetto», «cognaccone».

REMITTENZA. Oh non importa, signorina, non importa... Se non si scherza un poco fra di noi! E poi, è sicura che è uno scherzo? (*Attimo di silenzio e imbarazzo*). (pp. 401-402)

A parte questo *foderamento*, nelle battute di Remittenza troviamo poco altro: la forma ridondante *a me mi* («A me i Viscenti non mi beccano») e il *che polivalente* («Se ti dico l'ora precisa che telefono»; «Mi era venuto il dubbio, dal modo che ridi.»). La sua è una lingua più controllata, ordinaria, perfettamente in linea con il personaggio. Non è un caso che solo parlando con Rosanna, nell'ultimo colloquio, Remittenza si lasci andare («Carogna... lurida... puttana... maledetta!»¹⁸; «non ero io ad essere fregato»; «Quanto sei stata idiota» p. 430). Come non è un caso che le poche parole non comuni compaiano nelle battute dove descrive – «infervorato» precisa la didascalia – l'ispirazione che lo domina e gli impedisce di dipingere come Giurassa: «Lui cominciò a marciare avanti, non lo tenevo, era come... come un globo rutilante, una cateratta, come un bambino che ridesse» (p. 411).

Ordinaria non significa banale, sia chiaro – specie guardando all'«esecuzione». Basta leggere la battuta che precede, dove Buzzati sfrutta una tecnica simile a quella descritta nell'*Autoritratto*, che consiste nel «sommuovere i piani del tempo»¹⁹, alternando i tempi verbali; usarli in sequenza produce un effetto ancora più straniente di *slittamento temporale*, cui si accompagna il preziosismo del «dixeram»:

REMITTENZA. Lui, lei, chissà. Come un rinoceronte marcia dentro di me, certe sere. E io gli dicevo, gli dissi, gli avevo detto un giorno. Dixeram: c'è uno sbaglio, un elementare errore di persona. Ricordo. Era un venerdì con delle nuvole basse. Ricordo perfettamente. Una rapina a Porta Milano ci fu, bellissimo colpo, alla succursale del Credito numero 7. Io indossavo un maglione blu notte. E lui... (p. 411)

Vale per Remittenza quello che ho già osservato per Schiassi: spesso Buzzati sfrutta la ripetizione – nelle sue varie forme – non per mimare il parlato, ma per segnare un innalzamento di tono, combinandola con altri mezzi che appartengono al suo armamentario magico-linguistico: gerundio assoluto, elenchi, strutture ternarie; senza trascurare gli effetti di ritmo, ricercando una calcolata alternanza di frasi brevi e lunghe, con il punto fermo a isolare e mettere in rilievo singole parole. Si legga, ad esempio, questa battuta:

REMITTENZA. Sì, sì. Aiutami. Dimmi cose che facciano coraggio. Ho paura. Oh, come avrei bisogno d'essere più forte di fronte a questo atroce scherzo. Io anco-

¹⁸ Ma il seguito della battuta la rovescia di segno: «Oh amore amore mio... Povera Rosanna...». È una modalità che ritroveremo in *Un amore* (cfr. in proposito F. Atzori, *Alias in via Solferino. Studi e ricerche sulla lingua di Buzzati*, cit., p. 69).

¹⁹ Y. Panafieu, *Dino Buzzati: un autoritratto*, cit., p. 213.

ra valido. Nel pieno possesso delle mie risorse artistiche. Maestro di una nuova scuola che forse illuminerà i secoli venturi, forse, quando i palazzi sprofonderanno nelle nubi del cielo per almeno tremilatrecentotrentatré metri numero fatale, io, uomo fortunato, sul punto di coronare la carriera, sul punto di toccare la vetta dei miei sogni... verso il tramonto ci pensavo tanto, quando ero ancora ragazzo e le case si rinchiudevano lentamente su se stesse, le finestre illuminandosi ad una ad una, e nel cuore dell'uomo entrava un... (p. 432)

Possiamo integrare queste osservazioni con qualche numero, partendo dalla qualità del lessico. Se consideriamo le battute dei vari personaggi, limitandoci alle parole piene – nomi, aggettivi, verbi ecc.: le più interessanti – risulta che Remittenza fa registrare la percentuale più alta di parole appartenenti al Vocabolario di base²⁰: 90% contro l'88% di Rosanna²¹. Numeri comunque molto alti, specie se li confrontiamo con quelli che fanno registrare Golemborg (75%) e Giurassa (76%).

Sempre riferendoci alle parole piene, possiamo misurare la ricchezza lessicale dei personaggi, l'ampiezza del loro vocabolario. Qui la sorpresa è Paola – segretaria della galleria d'arte e «oca», come la definisce Martina – che sfoggia un vocabolario più vario di quello di Golemborg (0,747 contro 0,741), con una frequenza media leggermente più bassa (1,33 contro 1,35)²².

Di qualche interesse anche i dati relativi al peso delle diverse categorie grammaticali²³. Le percentuali più alte di aggettivi le fa registrare Golemborg (6,9%), seguito da Leontina (5,4%) e – di nuovo – Paola (5,3%). Da segnalare che le battute di Remittenza fanno registrare una percentuale di aggettivi nettamente più alta rispetto a quelle di Rosanna (4,2% contro 2,8%), mentre il contrario accade per i verbi (17,5% contro 20,2%, la più alta, si noti). È chiaro che in un autore con la sensibilità – mi verrebbe da dire l'orecchio – di Buzzati ciò non è frutto del caso e rispecchia le due differenti personalità: più pratica e impulsiva Rosanna, più timido e riflessivo Remittenza.

Naturalmente il dato è tanto più significativo quanto più inaspettato o capace di far emergere le differenze tra i personaggi: vedi lo scarto fra Rosanna e Giurassa, a dispetto delle notevoli somiglianze fra i due. Oppure il *riscatto* di Paola o infine la

²⁰ Elaborato a partire dal LIF (Lessico italiano di frequenza, 1971), rappresenta la porzione della lingua italiana usata e compresa dalla maggior parte di chi parla italiano. Cfr. T. De Mauro, *Guida all'uso delle parole*, Roma, Editori Riuniti, 1980; i dati sono stati ricavati utilizzando Corrigé (<https://pro.corrige.it/>), che fa riferimento all'edizione 1997.

²¹ Questi i dati, in ordine decrescente: Remittenza 90%, Rosanna 88%, Paola 88%, Seminara 86%, Schiassi 84%, Martina 83%, Leontina 80%, Giurassa 76%, Golemborg 75%.

²² Data la massima ricchezza corrispondente a 1, questi i risultati: Paola 0,747 (frequenza media: 1,33); Seminara 0,745 (1,34); Golemborg 0,741 (1,35); Giurassa 0,704 (1,40); Martina 0,679 (1,47); Schiassi 0,656 (1,52); Remittenza 0,641 (1,63); Rosanna 0,615 (1,62); Leontina 0,607 (1,52).

²³ I dati sono stati ricavati utilizzando il software DyLan TextTools v2.1.9 [cfr. tabella alla p. sg.]

	Aggettivi	Verbi	Sostantivi	Nomi propri
Giurassa	4,1%	15,2%	15,5%	2,7%
Golemberg	6,9%	13,9%	13,1%	2,2%
Leontina	5,4%	14,5%	15,1%	2,8%
Martina	3,6%	15,8%	13,1%	4%
Paola	5,3%	15,7%	15,1%	2,6%
Remittenza	4,2%	17,5%	13%	2,8%
Rosanna	2,8%	20,2%	12,8%	2,8%
Schiassi	4,9%	14,7%	15,5%	2,9%
Seminara	4,1%	18%	13,9%	3%

collocazione *media* di Schiassi – il «jolly», l'arbitro della commedia, secondo lo stesso Buzzati²⁴.

Intratestualità

Rispetto ad altri copioni, qui il gioco dell'intratestualità si fa più complesso – per non dire spregiudicato. Il primo testo è, ovviamente, il racconto *Il critico d'arte*, pubblicato sul «Corriere della Sera» nel 1956: è noto che Buzzati ne recupera alcuni passaggi, facendone le battute di Girometta, ma è interessante osservare più nel dettaglio questo recupero, che non è semplice copia.

Possiamo anzitutto distinguere, fra le diverse battute, quelle in cui ancora si individua un senso, più o meno compiuto, da quelle che sfociano in una critica «astrattista», anche se in molti casi lo scopo di Buzzati è lo stesso, cioè ottenere un dettato più fluido, che non metta in eccessiva difficoltà l'attore che le pronuncia. Nelle prime, molte varianti sono legate al parlato: vedi – fra le integrazioni – il ricorso alla ripetizione come marca di oralità, anche con l'inserimento dei puntini di sospensione:

Ma qui appunto si precisa come la meccanica mondrianiana²⁵

Ma... ma qui appunto si precisa come la meccanica neo-mondrianiana (p. 393)

Oppure l'aggiunta di interiezioni:

un irrigidimento, per non dire infrenabile vocazione, verso ascetismi formali che, senza rifiutare le suggestioni della casualità dialettica, amano ribadire una stretta misura dell'atto rappresentativo

un irrigidimento, per non dire infrenabile tentazione, verso ascetismi formali che... senza rifiutare, oh no, le suggestioni del determinismo dialettico, ribadiscono, per dirla in parole povere, una stretta misura dell'atto rappresentativo (p. 393)

²⁴ Cfr. L. Barbara, *Il mito della gloria nella novità di Buzzati*, cit.

²⁵ D. Buzzati, *Il critico d'arte*, in «CdS», 20 luglio 1956, p. 3.

O ancora la sostituzione della punteggiatura, in funzione espressiva, a suggerire il tono:

così avvertita e sensibile da consumare i termini in sopravvivenza peculiare di poesia.

così da consumare i moduli delle sforzate capienze, termine nuovo di una sopravvivenza peculiare di poesia! (p. 393)

Sempre in funzione dell'«esecuzione» troviamo poi soppressioni che alleggeriscono il testo:

al quale (Squittinna) sarebbe oltremodo faticoso disconoscere, pur sotto il voluto peso di inevitabili e fin troppo ovvii apparentamenti stilistici, un irrigidimento

Né, né si può disconoscere un irrigidimento (p. 393)

Le battute di critica «astrattista» vedono, di nuovo, un generale alleggerimento – meno parole oppure due battute al posto di una, come nell'esempio che segue – e una maggiore scorrevolezza ottenuta coordinando le frasi o spezzando il periodo; con ulteriori interventi che eliminano combinazioni quasi impronunciabili («che più levapo si su predomioranzabelusmetico») o modificano singole parole («tezio» > «trezio»); il tutto con rinnovata attenzione al ritmo, che si distende nella prediletta misura ternaria:

E sonfio tezio e stampo egualiterebbero nello Squittinna il trilismo scernosti d'ancomacona percussi. Tambron tambron, quilera dovressimo, ghiendola namicadi coi tuffro fulcrosi, quantano, sul gicla d'nogiche i metazoni, gosibarre, che più levapo si su predomioranzabelusmetico, rifè comerizzando per rerare la biffetta posca o pisca. Verè chi...

E sonfio e trezio e strampo egualiteranno il tilismo merolettico di ancomacona. Tambron tambron quilera dooressimo. Nogiche i metazoni. (p. 394)

Gosibarre il punfro più si suppe rifè comerizzando per rerare la biffetta, e pasca e pisca e pusca! (p. 395)

C'è però un secondo testo che Buzzati sfrutta in modo ancor più ampio ed è *Al caffè letterario*, apparso sempre sul «Corriere» nel 1957. Ambientato appunto in un caffè, vede protagonisti alcuni letterati, che cercano di consolare – almeno in apparenza – il loro amico e collega Giorgio Limonta, cupo perché il premio a cui aspirava è stato invece assegnato al suo rivale, Gasbarrini. Dunque una situazione molto simile alla scena che apre il Secondo tempo e vede dialogare Dellamonica, Castorri e Seminara a proposito della cattedra di pittura, ormai sfumata; con un personaggio, Procida, «mezzo scrittore, mezzo giornalista, mezzo pittore e un altro mezzo non si sapeva bene cosa, intelligentissimo e serpente», che come Seminara ha l'erre «un po' debole» e ride in modo atroce, «a colpettini aridi e secchi, come

se in gola avesse due legni che battevano.» A parte i nomi – Castorri e Gasbarrini – che ritornano, il copione vede la ripresa di interi blocchi di battute e – di nuovo – è interessante metterle a confronto. Ci sono casi in cui la battuta è quasi identica, come nell'esempio che segue – anche se sfrondata e resa più neutra, senza i punti esclamativi, alla ricerca di una pronuncia più «spontanea»²⁶:

– Bravo – disse Castorri – stavolta il mio nome l'hai pronunciato giusto. Come mai? Di colpo l'erre ti è risaltata fuori. Gli hai fatto una cura?

– Hai ragione. Magnifico! Senti che bello: carro, burro, ferro. E l'avevi sentito anche tu, il mio erre, in che condizioni era poco fa: si reggeva appena in piedi. Ascolta adesso: sbirro, Gasbarrini, Putifarre, arri, arri, Castorri!²⁷

CASTORRI. Bravo, stavolta il nome l'hai pronunciato giusto. L'erre ti è risaltato fuori?

DELLAMONICA. Magnifico. Senti che bello: carro, burro, ferro. E l'avevi sentito anche tu il mio erre poco fa. Si reggeva appena in piedi. Ascolta adesso: sbirro, Gasbarrini, Putifarre, arri, arri, Castorri. (*Risata*). (p. 407)

Possono naturalmente variare il montaggio o l'attribuzione della battuta; così, alle battute che abbiamo appena visto, seguono queste, che nel racconto appartenevano invece a Pambianco (e le precedevano):

Pambianco si alzò, e non è dire poco, tenuto conto della sua statura.

– Per me è tardi. Cari amici, arrivederci.

– Sostò. – E te, Procida, ti perdono.

– Perdonarmi di che?

– Di ridere così – spiegò con accento di estrema convinzione. – Qualsiasi altro lo accoppierei, che ridesse come te. Senza il minimo rimorso. Ma io ti conosco. So che non è malanimo. Solo una particolarità della laringe.

– A molti piace. invece – obbiettò Procida, suasio. – Mia moglie. per esempio. Spesso mi fa il solletico a questo unico scopo. Per farmi ridere. Dice che la inebria.

CASTORRI. Ciao, Dellamonica. E ti perdono.

DELLAMONICA. Oh bella. Di che?

CASTORRI. Di ridere così. Qualsiasi altro lo strangolerei, che ridesse come te. Senza il minimo rimorso. Ma ti conosco. So che malanimo non è. Soltanto una particolarità della laringe.

DELLAMONICA. A molti piace, invece. Mia moglie, per esempio. Spesso mi fa il solletico a questo unico scopo. Per farmi ridere. Dice che la inebria. (*In quel mentre compare Schiassi*). (p. 407)

²⁶ La parola compare in una recensione a *Gente nel tempo*; scrive ancora Buzzati: «Quanto più tremenda la parola “morte” se pronunciata pianamente come un termine qualsiasi, porta, cotone, giallo, referenza, buongiorno, invece che con inflessioni sepolcrali. Se le parole hanno un vero peso non c'è bisogno di gridarle o singhiozzarle» (D. Buzzati, *Morte a scadenza, un abate diabolico e due sorelle ossessionate nel dramma Gente nel tempo al Piccolo Teatro*, «Bis», 26 maggio 1949, p. 4).

²⁷ D. Buzzati, *Al caffè letterario*, in «CdS», 28 agosto 1957, p. 3.

In altri casi Buzzati modifica, in modo più o meno vistoso, il testo, affidandosi a una lingua più espressiva («paponi», «cani e porci», «bestione»), capace di definire più nettamente i personaggi:

– Figurati. È pacifico ormai che le giurie non ne capiscano assolutamente un fico. Ma da questo a premiare quella assoluta idiozia di Gasbarrini! Quando c'è disponibile un romanzo come il tuo, che non faccio per dire...

DELLAMONICA (*perentorio*). Impossibile. Che i paponi dell'Accademia non ne capiscano un fico, lo sanno cani e porci. Ma da questo a chiamare Gasbarrini, quel bestione! Coi titoli che hai tu Seminara, col nome che hai! (p. 405)

Il terzo testo oggetto di ampi recuperi è *Il maestro*, apparso in *Egregio signore, Siamo spiacenti di...*, dove il rapporto tra racconto e copione è più simile agli altri casi di riscrittura dal racconto alla scena. La situazione è la stessa della commedia: il celebre Golenberg, il «Napoleone dell'arte prerinascimentale», visita una mostra «di assai modesta levatura» accompagnato da una dispotica infermiera. Se confrontiamo i due testi, incontriamo recuperi pieni, battute trasposte da un testo all'altro, senza modifiche:

Il maestro si batté il capo glabro con le nocche della mano sinistra: «Là, là, vecchia testa arrugginita, così impari, toc toc. E lo sapevi! Lo sapevi, bestiaccia! Dovevi invece dire ... Cosa dovevi dire? Dovevi dire paleocristiano, no? È tanto semplice». (p. 251)²⁸

GOLEMBERG (*battendosi il capo con le nocche della mano che tiene il ventaglio*). Là là, vecchia testa arrugginita, così impari, tac tac. E lo sapevi! E lo sapevi, bestiaccia. Dovevi dire invece... Cosa dovevi dire? Dovevi dire paleocristiano, no? È tanto semplice. (p. 382)

Oppure con minimi aggiustamenti, come nell'esempio che segue, dove la prima ripetizione, che simulava il parlato, nel copione cade, risultando eccessiva, a così breve distanza dalle altre:

Si fece silenzio. Golenberg stava per parlare: «Oh, interessante, interessante» esclamò, stranamente rianimato. «A che epoca, diciamo, a che epoca è stato finora attribuito?» (p. 250)

GOLEMBERG (*sorridendo e sventagliandosi*). Bene, bene, grazie. E lei? (*Si ferma accanto a un gran nudo accademico*) Oh, interessante. (*A Martina*) A che epoca, diciamo, a che epoca è stato finora attribuito? (p. 381)

O, infine, che sviluppano il testo del racconto; qui, in particolare, la frase pseudo-idiomatica «ne uccide più l'arte che la spada» viene storpiata da Paola e diventa il pretesto per celebrare la cultura enciclopedica di Golenberg:

²⁸ D. Buzzati, *Egregio signore, Siamo spiacenti di...*, Milano, Elmo, 1960.

«Le più sanguinose!» approvò, pronta, la signora Episodi. «Eh sì» commentò un altro «ne uccide più l'arte che la spada!» Golenberg si guardò intorno, interrogativamente. (p. 252)

MARTINA. Le più sanguinose!

UN GIOVANE. Ne uccide più l'arte che la...

GOLEMBERG (*compiaciuto*)... che la... che la...

PAOLA. Ne uccide più l'arte che la strada!

GOLEMBERG. Oh no, bella signorina, a questo punto no. Le più recenti statistiche del Comitato internazionale del traffico ehm ehm.

MARTINA. Però che cultura enciclopedica. (p. 393)

Ai tre testi vanno poi aggiunte le battute ricavate da *Mondanità*, sempre pubblicato sul «Corriere» – di nuovo si noti l'uso più discreto del punto esclamativo²⁹:

La conversazione è sui bambini.

– Sì, sì, a scuola li affaticano troppo – Troppi compiti troppi compiti! – E poi si ammalano. Oh, il mio maggiore ha appena fatto il morbillo – Il mio, oltre il morbillo, quest'anno ha fatto: rosolia, scarlattina, varicella, orecchioni. pertosse e un po' di febbre melitense; eppure è il primo della classe – Poverino! – Il morbillo, ai miei, gliel'ho fatto fare in Svizzera – Perché? In Svizzera è di qualità migliore? Cara te, c'è una igiene, in Svizzera!³⁰

REMITTENZA. Lo affaticano troppo quel bambino.

LEONTINA. Troppi compiti, troppi compiti.

REMITTENZA. E poi ha appena fatto il morbillo.

SEMINARA. Il mio, oltre il morbillo, ha fatto: rosolia, scarlattina, varicella, orecchioni, pertosse e un po' di febbre melitense. Eppure è il primo della classe.

ROSANNA. Oh poverino.

LEONTINA. Il morbillo, ai miei due, glielo faccio fare in Svizzera.

MARTINA. Perché in Svizzera è di qualità migliore?

LEONTINA. Cara te, c'è un'igiene, in Svizzera! (pp. 423-424)

²⁹ Non considero invece la poesia-congedo *La Partenza per l'America*, già comparsa in *Gerundio* – il volume, stampato da Lucini, esce il 20 dicembre 1959 – e che nella commedia viene affidato alle voci di Leontina, Martina e Paola. Mi sembra più probabile che in questo caso il rapporto vada rovesciato, che cioè ci troviamo di fronte al riuso di un materiale di lavoro, appartenente alla commedia, magari attinto da quello stesso quaderno *Bella copia* che contiene la risposta di Remittenza («Dio che non esisti ti prego»); quaderno descritto da Lucia Bellaspiga e databile al 1957 («Dio che non esisti, ti prego...» *Dino Buzzati, la fatica di credere*, in A. Colombo e D. Bahuët Gachet [a cura di], *Dino Buzzati d'hier et d'aujourd'hui*, Actes du Colloque international, Besançon, octobre 2006, Besançon, Presses Universitaires de Franche-Comté, 2008, p. 348).

³⁰ D. Buzzati, *Mondanità*, in «CdS», 5 luglio 1958, p. 3.

Questa fitta rete di recuperi intratestuali non ci mostra solo come lavora l'ultimo Buzzati, ma spiega anche l'impressione dei primi recensori: Mosca, ad esempio, rimprovera al regista Colli di aver messo in rilievo la «frammentarietà della composizione»³¹; mentre Eligio Possenti parla di «azioni frammentarie» nelle quali «spiccano figure curiose di pittori, di donnine snob, di illusi, di imbrattatele e di artisti geniali»³².

Più in generale, questa rilettura conferma l'impegno dichiarato da Buzzati a Barbara – nell'intervista già citata: «scrivendola, mi sono impegnato a fondo, assai più che per le altre. Si trattava di trasferire sulla scena un mito (il mito della gloria e dell'America) e di realizzare un'idea fantastica piuttosto che un intreccio»³³. È un Buzzati già proiettato verso *La fine del borghese*³⁴, ma ancora fiducioso nelle risorse della scrittura teatrale, ben diverso da quello che confesserà a Panafieu la sua disillusione, il suo amore tradito: «Io, ormai, mi sono rassegnato. Non mi ostino più. Ho rinunciato. Ho dovuto rinunciare a questo miraggio»³⁵.

³¹ Mosca, *La malinconia della gloria*, in «CdI», 24-25 aprile 1962, p. 3.

³² E. Possenti, *L'uomo che andrà in America*, in «CdS», 24 aprile 1962, p. 8.

³³ L. Barbara, *Il mito della gloria nella novità di Buzzati*, cit.

³⁴ Come sempre nel caso di Buzzati, la cronologia è incerta e la data di composizione va probabilmente anticipata. Ricordo a questo proposito che *La fine del borghese* viene inserita in cartellone, al Teatro del Convegno, già nella stagione 1964-1965. È probabile che ad essa faccia riferimento Eligio Possenti, in una lettera (senza data) del periodo, quando lamenta: «mi spiace che gli autori italiani invitati non mi abbiano dato commedie riuscite», tanto da essere stato costretto a restituirle; gli autori in questione sono Terron, con *Il figlio del mare*, e Buzzati, con *La fine del borghese*: «l'uno [Terron] perché inadatto, l'altro, secondo me, perché non felice e se mai troppo d'avanguardia» (F. Perelli, *Un carteggio di Eligio Possenti (1960-1966)*, in «Il Castello di Elsinore», XXXI, 2018, n. 78, p. 104).

³⁵ *Dino Buzzati: un autoritratto*, cit., p. 180.