

Gianni Antonio Palumbo

Sola in casa fra leggerezza e sinistro

Nel maggio del 1958 debuttava presso il Teatro Gerolamo di Milano, in Piazza Beccaria 10, l'atto unico *Sola in casa*, da Dino Buzzati composto per Paola Borboni. Il programma di sala¹, costituito da 18 pagine di inserzioni pubblicitarie e 4 recanti il frontespizio e il pezzo di Silvio D'Amico *Paola Borboni pirandelliana* (tratto da «Chi è di scena?»), «cronache di teatro drammatico per la Rai»), mostra come la *pièce* fosse incastonata in un recital che, a partire dalle ore 22 del 22 maggio, doveva comprendere *La bottiglia d'acqua minerale*, di Riccardo Bacchelli, *Emilia (in pace e in guerra)* di Aldo Nicolaj, *Sola in casa* – appunto –, *La formica* di Carlo Terron e *Fine di giornata (La donna attiva)* di Stefano Pirandello².

Un'indisposizione impediva a Paola Borboni di andare in scena la sera del 22, come precisato sul «Corriere della Sera» del giorno successivo³. La *première* era rinviata dunque al 23⁴, quando ebbe regolarmente luogo, come testimonia la recen-

¹ Abbiamo consultato la copia presso il Museo Biblioteca dell'Attore, in via del Seminario, 10, a Genova.

² A tal proposito, segnaliamo anche l'annuncio del «Corriere della Sera» del 22 maggio 1958, p. 6, collima perfettamente con quanto riportato dal programma di sala già citato; si parla infatti di una *première* dei cinque monologhi al Gerolamo, che avrebbe avuto luogo quella sera stessa, alle 22. Comunicazione analoga, e relativa alla sera successiva, era anche sul «Corriere della Sera» del 21 maggio 1958, p. 6.

³ «Corriere della Sera», 23 maggio 1958, p. 6.

⁴ Proprio questa circostanza ha reso sdruciolevole la *vulgata* relativa al debutto dello spettacolo; la difficoltà è stata accentuata dalla mancanza di cenni alla data della prima rappresentazione nella *princeps* della *pièce*: *Sola in casa. Un atto di Dino Buzzati*, con illustrazioni di F. Nardis, in «L'illustrazione italiana», LXXXV, 1958, n. 5, pp. 75-81. A una *première* il 24 maggio 1958 fa riferimento la nota introduttiva a D. Buzzati, *Sola in casa*, in Id., *Teatro*, a cura di G. Davico Bonino, Milano, Mondadori, 1980, p. 184. L'edizione Davico Bonino riproduce la *princeps*, senza varianti sostanziali (con l'eccezione di un «che cosa le prende», p. 202, a fronte del «Che cosa la prende» de «L'illustrazione italiana», p. 80). Riconducono correttamente alla prima del 23 maggio M. Formenti, *Sola in casa: una pièce buzzatiana in scena a Cordenons*, in «Studi buzzatia-

sione sul «Corriere della Sera» del 24 maggio, firmata E.P., che segnalava il successo riscosso dal recital durante la rappresentazione della sera prima. Il recensore definiva «festosissima» la serata e «festeggiatissima» Paola Borboni, con la sua «dizione chiara, colorita, tutta sfumature, passaggi, ombre, luci, bagliori» e l'«abilità minuziosa e incisiva» nell'elaborazione dei testi. L'articolista lamentava il fatto che il repertorio moderno tendesse a non valorizzare le potenzialità delle attrici, imbrigliandole («La donna nel teatro d'oggi è spesso monotonamente e crudamente freudiana»), ma tale limite non si era affatto riscontrato negli atti unici scritti appositamente per la Borboni. Parole di elogio erano spese per il testo buzzatiano, che si connotava per l'aura da incubo e presentava l'originale soluzione del «personaggio invisibile»: «Il mostro è il personaggio che domina la scena pur non essendoci in carne ed ossa e che alla fine viene ucciso dalla cartomante. Il monologo diventa così un atto a due personaggi. Ed è del più genuino Buzzati per potenza di effetti»⁵.

Un ulteriore approfondimento appariva sul «Corriere d'Informazione» del 24-25 maggio. Il recensore, che si firmava come X, rimarcava l'abilità di interprete della Borboni nella performance della sera prima (quindi presumibilmente del 24 maggio) e lodava anche le qualità del testo buzzatiano, «sobrio, originale, asciutto, incalzante», che nell'occasione era stato «applauditissimo»⁶. L'autore dell'articolo evidenziava, anche lui, come *Sola in casa* fosse «più d'un monologo», perché poteva considerarsi quale «atto a due personaggi, uno visibile e l'altro no, sebbene la sua presenza sia viva sulla scena». L'illustratore dell'*editio princeps* su «L'illustrazione italiana», Nardis, sceglieva, nello stilizzato bianco e nero adottato, di materializzare tale presenza, al pari del gatto e del ramarro della protagonista. La relegava, però, diversamente dalle altre, in una sezione in ombra, preservando così la possibilità che si trattasse di una creatura del tutto immaginaria.

Il recital fu ripreso sotto l'egida del Teatro Stabile di Torino nella stagione 1960-1961⁷ e fu portato in tournée a Buenos Aires, con debutto il 15 Agosto 1960, presso il Teatro Odeon (Buenos Aires), per poi essere riproposto a Torino, a partire dal 15 Novembre 1960, presso il Teatro Gobetti. In un'intervista rilasciata in Argentina, Borboni asseriva che quello che il Teatro Stabile presentava «por la calidad de las obras podia llamarse un repertorio solemne»⁸. In altra occasione, Borboni ac-

ni», II, 1997, n. 2, p. 234, e lo stesso sito del Teatro Gerolamo, seppure in una pagina non riferita al primo allestimento: <https://teatrogerolamo.it/spettacoli/sola-in-casa-stesso-titolo-due-donne/> (ultima consultazione: 23 dicembre 2025).

⁵ E.P., *Teatro Gerolamo. Recital di Paola Borboni con cinque monologhi*, in «Corriere della Sera», sabato 24 maggio 1958, p. 6.

⁶ X, *Paola Borboni e cinque autori: Bacchelli, Buzzati, Nicolaj, Stefano Pirandello e Terron*, in «Corriere d'Informazione», 24-25 maggio 1958, p. 11.

⁷ Si veda la locandina in <https://archivio.teatrostabiletorino.it/oggetti/1866-volti-di-donna-1960-61-locandina> (ultima consultazione: 23 dicembre 2025).

⁸ Cfr. «Correo de la Tarde», agosto 2 de 1960, p. 9. La rassegna stampa del recital è disponibile

coglieva il primato che l'intervistatore le riconosceva nella proposta di recital costituiti da monologhi e, alla domanda in merito a quale degli atti unici presentati preferisse, rispondeva che le erano tutti ugualmente cari e che ciascuna parte di cui si componeva lo spettacolo si incastona perfettamente in un «insieme armonico e preciso»⁹. Molto interessante la recensione che seguì la terza rappresentazione del recital. L'articolista, che non si firmava, lamentava la risposta non esaltante in termini di partecipazione quantitativa di pubblico alla serata cui aveva assistito. L'attribuiva a pregiudizi rispetto alla forma del monologo, che peraltro riteneva ampiamente smentiti dalla performance della Borboni («Non c'è» - traduciamo dal portoghese – «attrice più semplice, più naturale, più dotata di senso dell'umorismo»), dalla qualità della proposta e dalla reazione dei presenti, definita «calorossissima». Il recensore si soffermava anche sui singoli atti unici, giudicando più debole il lavoro di Stefano Landi e definendo la *pièce* buzzatiana, diversamente dalle altre, più basata sulla trama che sulla caratterizzazione psicologica. Si rilevava, quale aspetto più interessante, l'assenza sulla scena del personaggio maschile, che determinava un effetto da «conto fantastico»¹⁰.

Si coglieva così immediatamente uno degli aspetti fondamentali di questa *pièce* che, secondo Silvia De Min, risulta esemplificativa delle opere teatrali buzzatiane in cui «“personaggi-narratori” svolgono all'interno del dramma un ruolo totalmente attivo»¹¹. Questa caratteristica, osserva la studiosa, è comune a *L'orologio*, con cui *Sola in casa* condivide la significatività dell'elemento che dà il titolo a quest'ulteriore atto unico buzzatiano, risalente al 1959, e tra l'altro in alcuni casi rappresentato insieme alla *pièce* di cui ci stiamo occupando. Nell'opera portata al succes-

in <https://archivio.teatrostabiletorino.it/oggetti/275-volti-di-donna-1960-61-rassegna-stampa> (ultima consultazione: 23/12/2025).

⁹ *Entrevista exclusiva para "A Gazeta". Os recitais na opinião de Paola Borboni*, in «A Gazeta», S. Paulo, terça-feira, 13 de setembro.

¹⁰ *Teatro. Temporada italiana. Volti di donna*, in «Lux Jornal», O Estado de São Paulo, 15 settembre 1960: si sottolineava «a ausência do homem, que é visto pela protagonista mas não pelo público. O efeito final é de conto fantástico, um pouco como "A dama de espadas" de Pushkin». Sulla «Gazeta», in un articolo disponibile nella rassegna stampa del Teatro Stabile, ma senza indicazione di data, Libero Malavoglia si esprimeva invece in termini molto critici verso il lavoro buzzatiano; riteneva infatti che, nella caratterizzazione della protagonista, Buzzati avesse troppo calcato la mano. Sulla questione dell'assenza del maniaco, figura reale o immaginata, rinviamo a G. De Fusco, *Pause e silenzi nella produzione teatrale di Dino Buzzati*, in «Il Veltro. Rivista della civiltà italiana», LXVII, gennaio-giugno 2023, 1-2 (*Scritture teatrali in Dino Buzzati*, Atti del Convegno, Università degli Studi di Roma Tor Vergata, 17 ottobre 2022), in particolare pp. 84-88.

¹¹ S. De Min, *Quando è di scena un narratore: modalità informative del testo buzzatiano*, in «Studi Buzzatiani», XV, 2010, n. 15, pp. 46-47. De Min distingueva, nel saggio in questione, tra personaggi-narratori che rivestono ruolo attivo nel gioco scenico e altri che, esterni allo «sviluppo dell'azione drammatica, [...] intervengono per esprimere riflessioni, passaggi logici o per commentare l'azione» (pp. 38-39).

so dalla Borboni, infatti, la figura non visibile, ma «presenza [...] viva sulla scena», è proprio un orologiaio, il Cavaliere, che la protagonista, Iris, attendeva da tempo per una riparazione. Sembrerebbe quasi sia lei stessa a evocarlo, nell'inquietante e piovosa notte teatro delle vicende:

Come se sentisse suonare le ore.

Le sette. Già le sette. (*Guarda l'orologio*) Ah. È ancora fermo... E l'orologiaio, quando si deciderà a venire? E sì che gliel'ho anche detto!¹²

Il personaggio-narratore è la protagonista, Iris, cartomante dilettante che vive sola, a Milano, in un appartamento in via Nassa 35, come preciserà lei stessa nel corso della *pièce*. L'incipit è all'insegna della leggerezza. La donna «*Entra canterellando da destra, come se aprisse con una chiave la porta di casa*». Subito compare l'indicazione scenica prevalente nell'atto unico: la *iunctura* «come se». Essa figura ben quarantasette volte in diciassette pagine; a questa si aggiungono un'occorrenza di «*come rispondendo*»¹³ e un «come per» («*come per schiacciare uno scarafaggio*»)¹⁴. Si tratta di didascalie necessarie a suggerire all'interprete le modalità attraverso le quali conferire evidenza visiva a ciò che resta invisibile sulla scena¹⁵ (e che forse nemmeno esiste): i rumori («*Come se sentisse suonare le ore*»¹⁶; «*Resta di colpo impietrita, come se fosse suonato il campanello della porta*»)¹⁷, le presenze domestiche («*Rientra. Come se tenesse un gatto in braccio, e lo accarezzasse*»)¹⁸ e, soprattutto, il personaggio che non si materializza agli occhi del pubblico, ma dà impulso all'azione e la conduce verso la precipitazione. Il personaggio – che, come ha evidenziato Davico Bonino, potrebbe essere mero frutto della fantasia della donna¹⁹ – è richiamato sin dal principio dell'atto unico attraverso elementi metonimici.

¹² D. Buzzati, *Sola in casa*, in Id., *Teatro*, a cura di G. Davico Bonino, Milano, Mondadori, 1980, p. 190.

¹³ Ivi, p. 200.

¹⁴ Ivi, p. 188.

¹⁵ Come osserva Zangrandi, il teatro in Buzzati «rivela il non visibile, gioca con la dimensione della favola, porta con sé la stessa carica perturbante della narrativa» (S. Zangrandi, *Dino Buzzati. L'uomo, l'artista*, Bologna, Pàtron, 2014, p. 99).

¹⁶ Buzzati, *Sola in casa*, cit., p. 190.

¹⁷ Ivi, p. 191.

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ G. Davico Bonino, *Tra narrativa e teatro*, in *Dino Buzzati*, a cura di A. Fontanella, Firenze, Olschki, 1982, p. 257: «Iris è, in piccola parte, vicina al “borghese stregato” Giuseppe Gaspari, il quarantenne “commerciante in cereali” che “entra” – nel racconto omonimo, in *Paura alla Scala* – così prepotentemente nel gioco *fantastico* di un gruppo di ragazzi da “uscirne” *realmente* ucciso. Iris, invece, uccide soltanto nella fantasia: ma il tema del racconto e della commedia è poi lo stesso, la labilità dei margini tra reale e immaginario, e l'angosciosa, irresistibile attrazione del primo a sconfinare nel secondo». Questa sospensione tra realtà e fantasia è richiamata anche da altri studiosi; cfr. A.R. Daniele, *Ombre femminili in Dino Buzzati. Indizi di donne prima di Un*

Infatti, sin dalle prime indicazioni noi vediamo comparire, oltre al mazzo di carte rivelatore della professione della padrona di casa, «un orologio, uno scaffale con soprammobile, una gabbietta». La gabbietta diviene allusiva alla condizione di intrappolamento della donna «sola in casa»; il soprammobile potrebbe rinviare al fatto che un oggetto contenuto in un vaso diverrà fondamentale per lo scioglimento finale; l'orologio²⁰ è evocatore del secondo personaggio, quanto i tarocchi lo sono del primo.

L'ulteriore metonimia è data, quasi immediatamente, dalla comparsa di uno scarafaggio, che Iris tenterà di schiacciare con una pantofola. La blatta è in realtà, a suo modo, presenza familiare nella casa della donna («Ogni sera la tua passeggiatina?» – gli chiederà Iris). Rappresenta, in ogni caso, un indesiderato intruso, che fa scattare la logica dell'azione che dà evidenza scenica a un elemento non visibile. Buzzati usa, infatti, come già anticipato, l'espressione «come per». L'anno prima dell'esordio di *Sola in casa*, era stato pubblicato il romanzo *La jalousie* di Alain Robbe-Grillet, in cui lo sguardo ossessivo del narratore si posava sull'immagine di una scutigera, ora schiacciata ora viva nell'andirivieni delle sequenze temporali del montaggio. In Buzzati l'intrusione di animali ripugnanti nelle case è motivo ricorrente e sempre foriero di disgrazie o di scivolamenti nel «sinistro»²¹. Si pensi ai *Ricci crescenti*, che, però, lungi dall'essere messaggeri di morte, inchiodano il protagonista al suo *status* di uomo-verme; si considerino *I topi* della raccolta *Il crollo della Baliverna*, a partire dai quali, come evidenzia Antonio Rosario Daniele, «i sorci di Buzzati (con l'eccezione di *La terribile Lucietta* e *La grande pulizia*, realizzati sulla base del rovesciamento antropomorfo)», ricorderanno «più da vicino quelli che animano il primo segmento della *Peste* camusiana, i ratti che si insinuano di qua e di là, si fanno giorno per giorno più numerosi, dietro l'incedere dei quali si cela la più terribile delle sciagure»²². Culmine di questo percorso *unheimlich* di

amore, Firenze, Cesati, 2018, p. 117: «una vecchia cartomante, certamente avvilita da una vita di mortificazioni e solitudine riceve (o immagina di ricevere) un uomo al quale leggerà il destino».

²⁰ Sulla semantica dell'oggetto ne *Il mantello* e il suo legame con la Morte, cfr. R. Palmieri, *Dittico buzzatiano - I 'mantelli' di Dino Buzzati 2 - «Perdonatemi se sono venuto così. Non potevo fare a meno»*. *Il mantello di Buzzati tra racconto, dramma e opera lirica*, in «Mosaico italiano», novembre 2015 (*Speciale Buzzati. 1. In memoria di Almerina Buzzati*, a cura di A.R. Daniele), pp. 18-23.

²¹ All'espressione «perturbante», preferiamo quella di «sinistro», secondo F. Orlando, *Illuminismo, barocco e retorica freudiana*, Torino, Einaudi, 1997. Sulla applicabilità dell'idea di perturbante/sinistro al teatro di Buzzati, cfr., per esempio, S.T. Russo, *Viaggio agli inferi del tempo. Il teatro di Dino Buzzati*, Ghezzi, Felici Editori, 2013, pp. 17-24.

²² A.R. Daniele, *Forme patologiche nella scrittura di Dino Buzzati: il morbo come agente narrativo*, in *Natura Società Letteratura*, Atti del XXII Congresso dell'ADI - Associazione degli Italianisti (Bologna, 13-15 settembre 2018), a cura di A. Campana e F. Giunta, Roma, Adi editore, 2020, p. 1 (cfr. <https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/natura-societa-letteratura/Daniele.pdf>, ultima consultazione: 23 dicembre 2025).

animali che, acquisendo spesso dimensioni crescenti²³, si insinuano nella casa e conducono alla precipitazione può considerarsi, a nostro avviso, il racconto *Occhio per occhio*, confluito nei *Sessanta racconti*. Qui, non a caso, protagonisti erano proprio gli “scarafaggi” di casa Martorani, che poi si rivelavano «rincoti»; in una narrazione che si snodava quale ibrido tra testo teatrale e novella, dopo una prima strage di «schifosi» insetti, in particolare per opera del tacco assassino della giovane Victoria, si assisteva alla vendetta delle vittime, con la comparsa – all’impensata – di alcuni rincoti «spaventosamente ingigantiti, carichi di una forza demoniaca»²⁴.

La giovane Victoria, che, con disinvoltura e voluttà ludica, farà strage di “scarafaggi” in casa, richiamerà proprio quella signora Iris che, nell’atmosfera di leggerezza apparente dell’incipit, cerca di dare il benservito, sopprimendolo con la sua pantofola, al disgustoso blattoideo. Epperò, non lo dimentichiamo, la comparsa dell’animale «mascalzoncello» veniva immediatamente a smentire quanto poco prima Iris aveva dichiarato, sentendosi al sicuro in casa sua:

Si ferma, immobile, come presa da un pensiero. Torna a controllare che la porta sia ben chiusa.

Là! Vorrei vedere chi entra adesso. Neanche gli spirti. E tipitipitipso col...²⁵

Siamo nella classica combinazione buzzatiana di leggerezza e «sinistro». A suggerire un’atmosfera di levità contribuisce l’opzione per l’ingresso *canterellando*, accompagnato dal ridicolo motivetto *Tipitipitipso*, opera del compositore Heinz Gietz e del paroliere Kurt Feltz, portato al successo da Caterina Valente e incluso nella colonna sonora del film *Das einfache Mädchen* (1957), per la regia di Werner Jacobs. L’ironia è accentuata dall’asserzione che nella casa non potranno entrare «Neanche gli spirti», scherzosa allusione della cartomante alla sua stessa “professione”. C’è, però, nell’allegria canora di Iris un’incrinatura, resa palese dal fatto che la donna avverta il bisogno di controllare che la porta sia ben serrata. Il «nesso simbolico *donna-città*» sembra quasi già in avvio dover virare verso il «*pattern* a tre elementi: «*donna-città-inferno*» di cui ha parlato Nella Giannetto²⁶. Ad accentuare l’aura di apparente leggerezza anche l’uso del termine d’area veneta *brincare*²⁷,

²³ Si veda anche quanto scrive Nicola Catelli a proposito dell’*ex voto* *Le formiche mentali*, «allegoria delle voci interiori e dei pensieri intrusivi che intorbidano la serenità della vita» (N. Catelli, La morta nel solaio: un tòpos di Buzzati e un racconto in forma di rebus, in *Sistema Buzzati. L'autore e le industrie culturali del Novecento*, a cura di G. Iacoli e I. Piazza, Lentini, Duetredue Edizioni, 2024, pp. 21-22).

²⁴ D. Buzzati, *Occhio per occhio*, in Id., *Sessanta racconti*, Milano-Novara, Mondadori-De Agostini, 1986, p. 506.

²⁵ Id., *Sola in casa*, cit., p. 188.

²⁶ N. Giannetto, *Presentazione*, in *Dino Buzzati: la donna, la città, l'inferno*, a cura di M. Ferrari, Treviso, Libreria Editrice Canova, 1997, p. 12.

²⁷ Cfr. *Vocabolario veneziano e padovano, co' termini e modi corrispondenti toscani*, Padova, Con-

adoperato nel significato di acchiappare, riferito allo scarafaggio. Di lì a poco, al pubblico sarà resa nota la ragione del timore di Iris: «Dio mio, perché tre donne sono state ammazzate?». A Milano è all'opera un serial killer, che ha già ucciso tre «donnacce»; pur non essendo tale, la protagonista teme per la propria incolumità. Tra l'altro, nel rievocare la terza figura, una mondana che sembrava «Un matrona romana [...]». Una statua da monumento, che ciondolava su e giù da un lampione all'altro come una sentinella... Aspetta aspetta...», introduce il motivo, tipicamente buzzatiano, dell'attesa che si risolve nell'incontro delle creature umane con il loro destino²⁸. In realtà, Iris cerca di autoconvincersi che la sua casa sia sicura e così affiora ancora una volta il buzzatiano arroccamento, da cui germinano le sue celebri fortezze ma anche il barriccamento di *Paura alla Scala*, iconica «roccaforte [...] della vecchia borghesia milanese, tradizionalista», come dichiarò l'autore stesso nella nota intervista a Panafieu²⁹.

La donna cerca dunque sicurezza quasi barricandosi in casa. Suoi compagni sono un ramarro ingabbiato, Ibsen, e un gatto dall'altrettanto pomposo nome di Platone. L'onomastica non è affatto rivelativa di una profonda cultura della donna. Poco dopo, infatti, risponderà al suo visitatore che le domanda le ragioni del curioso nome del ramarro che si tratta di «un nome che ho sentito. Deve essere di un generale messicano»³⁰. La nazionalità del presunto generale riconnette all'atmosfera della canzonetta incipitaria, che recitava «tipitipitipso / col calypso / e poi si mettono a danzar / ahi ahi... / siam messican...». Proprio partendo dai «nomi che la protagonista attribuisce alle presenze della sua squallida esistenza», i quali «non riconducono più alle memorie letterarie di cui sono carichi», Giovanna Ioli vede in quest'opera una rappresentazione della «discesa verso la morte della fantasia e della letteratura»³¹. Di fatto quelle figure cariche di alte risonanze intellettuali, nel microcosmo mediocre della signora milanese, sono svilite a nomi esotici da attribuire ad animali domestici.

Subito dopo, Iris ha una strana sensazione, «Come se sentisse suonare le ore»³². Si volge verso l'orologio e realizza che è fermo e di aver anche da tempo richiesto un intervento dell'orologiaio. Se ne *Il deserto dei Tartari* il passare del tempo,

zatti, 1785, p. 44; *Dizionario vicentino-italiano e italiano-vicentino preceduto da osservazioni grammaticali e da regole di ortografia applicata per Luigi Nos. Pajello*, Vicenza, Stab. Tip. a vapore Brunetto e Pastorio, 1896, p. 28.

²⁸ Si coglie l'occasione per rilevare che la figura di Gianna, statuaria prostituta che «ciondolava» nei pressi di un lampione, era raffigurata nelle illustrazioni dell'*editio princeps*, p. 76.

²⁹ Y. Panafieu, *Dino Buzzati: un autoritratto. Dialoghi con Yves Panafieu*, Milano, Mondadori, 1973, pp. 124-125.

³⁰ Buzzati, *Sola in casa*, cit., pp. 193-194.

³¹ G. Ioli, *Dino Buzzati*, Milano, Mursia, 1988, p. 159.

³² Buzzati, *Sola in casa*, cit., p. 190.

che – come osserva Gramigna – «resta estraneo, irraggiungibile»³³ –, viene ipostazzato nell'immagine degli orologi che «si erano messi a correre spaventosamente»³⁴, l'arrestarsi dell'orologio sembra metafora dell'interruzione della fuga del tempo, foriera dell'ora arcana dell'incontro con la morte.

Per ingannare l'attesa, Iris si dedica a un solitario con i tarocchi, elemento che consente di introdurre la sua professione di cartomante (per quanto dilettante), e che a sua volta concorre al crescendo di inquietudine, perché le carte sembrano farsi latrici di un messaggio indecifrabile. Se il primo spavento era stato causato dallo scarafaggio, ora la donna percepisce un movimento nella stanza accanto ed è colta dall'angoscia, prima di accorgersi che si tratta semplicemente degli spostamenti del gatto Platone. A questo punto, però, in ossequio al meccanismo fiabesco della triplicazione, il lettore e lo spettatore si attendono una terza intrusione, quella decisiva. Infatti suona il campanello e, dopo aver tergiversato nell'aprire, la donna si rassicura nel momento in cui l'interlocutore si qualifica come il cavaliere Intrànico, l'orologiaio. A questo punto si fa incalzante il meccanismo del «*Come se*» nelle didascalie.

La donna, in un monologo, rivela all'ospite inatteso le proprie paure serali:

Cosa vuole, a viver soli si finisce per diventare così diffidenti... E poi, di questi tempi, sa, con certi tipi che frequentano il quartiere, non so se mi spiego... Quando si è soli, la sera, e viene il buio, e fuori piove – per compagnia non restano che i propri pensieri – e si rimugina – si rimugina – Sa? (*Ride*) Se ne sentono dir tante. – Allora viene la paura (*si risiede*) a ogni piccolo rumore si resta là col fiato sospeso³⁵.

La solitudine della sera, e poi della notte, con le paure ancestrali che vi si riaffacciano sono motivi che Buzzati affronta in più circostanze, da *Il dolore notturno*, *Quando l'ombra scende* e *Di notte in notte (I sette messaggeri)*, a *Il disco si posò (Il crollo della Baliverna)*, per farlo riaffiorare soprattutto, e a più riprese, nel volume *Paura alla Scala*, in cui leggiamo *Una goccia*, e ancora vediamo la paura de *Il mostro* nuovamente insorgere nella Freilaber «di notte quando si è soli» e «certi pensieri rinascono e si fanno grandi cancellando il resto del mondo»³⁶. E ne *La notte*, stessa raccolta, trovavano espressione rumori e voci notturne, compresa quella del «gatto che sguscia di stanza in stanza, cercando», ma la verità era che in ogni rumore si

³³ G. Gramigna, *Prefazione* a D. Buzzati, *Romanzi e racconti*, a cura di G. Gramigna, I Meridiani, Milano, Mondadori, 1975, p. XXVI.

³⁴ D. Buzzati, *Il deserto dei Tartari*, in Id., *Romanzi e racconti*, cit., p. 145.

³⁵ Id., *Sola in casa*, cit., p. 192.

³⁶ D. Buzzati, *Il mostro*, in Id., *Paura alla Scala*, introduzione di F. Gianfranceschi, Milano, Mondadori, 1984, p. 143.

cela «la morte che viene, da tempo si è messa in cammino per ciascuno di noi e certe notti, nelle vecchie case deserte, allora la sentiamo venire»³⁷.

Non è affatto curioso che la morte si incarni, in *Sola in casa*, in un orologioiaio perché Dio stesso è il demiurgo che imprime movimento negli orologi e la Morte li arresta.

Si tratta di motivi che ricorrono anche negli scritti del Buzzati articolista di cronaca nera, che il 3 dicembre 1946, su «Il Nuovo Corriere della Sera», descriveva – rievocando l'atroce strage compiuta da Rina Fort – l'insinuarsi di un «un sottile impalpabile panico [...] Noi siamo ben chiusi in casa con le porte sprangate, eppure lo sentiamo vagare intorno, nelle ore alte della notte, e strisciare lungo le trombe delle scale»³⁸. Né era causale che, all'ingresso «nella casa della strage», lo colpisse l'immobilità di ogni cosa, «compresi i due atroci orologi sul comò della camera da letto»³⁹.

Segue l'avvio di un dialogo tra la cartomante e la figura invisibile sulla scena. Il primo fattore di sorpresa risiede nella rivelazione che l'uomo non si è presentato, come si sarebbe potuto immaginare, per riparare l'orologio, ma allo scopo di avvalersi della professionalità della donna e farsi predire il futuro.

Tra scambi non privi di galanteria e frasi di circostanza⁴⁰, l'attenzione del cavaliere ricade su una statuetta di cera. Ecco che Iris racconta allora di essere in grado di mettere in atto pratiche voodoo; cade così nel discorso il riferimento allo spillone, che è altra metonimia, perché, se in una narrazione, romanzesca, cinematografica o teatrale che sia, compare una potenziale arma, è certo che qualcuno dei personaggi finirà con il farne uso. Tra l'altro, interessante è notare la presenza, questa

³⁷ Id., *La notte*, ivi, p. 220.

³⁸ Id., *Un'ombra gira tra noi*, in «Il Nuovo Corriere della Sera», 3 dicembre 1946, poi in Id., *La nera*, a cura di L. Viganò, schede storiche di Riva & Viganò, Milano, Mondadori, 2021, settima ristampa, p. 36.

³⁹ Id., *Sono entrato nella casa della strage*, in «Il Corriere d'informazione», 6-7 dicembre 1946, poi in Id., *La nera*, cit., p. 42.

⁴⁰ Ci piace sottolineare che i due personaggi giocano a indovinare l'uno l'età dell'altra. Madame Iris attribuisce al cavaliere l'età di quarantacinque-quarantasei anni, mentre lui dichiara di averne cinquantanove. Quando Buzzati e la Borboni si conobbero, lo scrittore aveva quarantasette anni, come scrisse Borboni, rammentando quell'occasione, avvenuta nella primavera del 1953, presso la hall del milanese Grand Hôtel et de Milan. Curioso, tra l'altro, come l'attrice confessasse di aver cercato di «far colpo» su di lui, utilizzando un'espressione (da noi di seguito segnalata in sottolineato) che ben figurerebbe nel gergo di Madame Iris: «Ma io volevo “far colpo” su di lui e così giocai le mie carte a modo mio, iniziando a parlargli con lo scopo, l'ansia, di rivelarmi a lui come attrice, ricca di esperienza, di successi, ecc. ecc.», P. Borboni, *Ricordo di Buzzati*, in D. Buzzati, *Teatro*, cit., pp. 585-586. Borboni faceva tra l'altro riferimento al monologo *Sola in casa*, che Buzzati aveva scritto – diceva – appositamente per lei («e non fu l'unico: ne scrisse un altro intitolato *L'orologio* che io inserii in un gruppo di monologhi che intitolai “Fantasia in nero” e recitai nell'autunno del '59 nello stesso teatro. Entrambi i testi entrarono spesso nel mio repertorio»).

volta non più in didascalia ma nel discorso di Iris, del «come se» ad accompagnare gli effetti dell'atto vuduistico. Questi ultimi risultano, così, in qualche modo accostati, nella capacità di rendere reale l'invisibile, al gioco scenico animato dall'attrice⁴¹.

Anche il fattore voodoo non è isolato nella produzione buzzatiana. Si legga, a tal proposito, l'articolo su *La storia del bambino feticcio* – Ortona (Chieti), 20 agosto 1965 – in cui, per salvare l'amato ammalato, la nonna Marietta trasformava il piccolo Giovanni in un feticcio. Il pezzo è confluito nelle *Cronache terrestri*⁴².

La cartomante racconta all'ospite di aver messo in atto un rituale del genere solo in un'occasione, provocando la rottura di una gamba di un uomo, da lei definito senza reticenze una «carogna»; afferma – in un continuo processo correttivo delle proprie asserzioni⁴³ – di non voler mettere in atto pratiche simili⁴⁴. Lo farebbe esclusivamente nel caso di individui come l'assassino delle tre donne. A quest'ultimo caccerebbe direttamente lo spillone nella schiena. Ecco dunque affiorare un ulteriore elemento prolettico, seguito dall'irrompere, subito dopo, dell'ennesimo elemento uditivo finalizzato a generare inquietudine; si tratta della «sirena della croce verde», che suscita un brivido nella protagonista, ma fa trasalire anche il cavaliere, particolare che viene rilevato dalla donna.

Comincia la scena della lettura delle carte, caratterizzata da una crescente sensazione di imbarazzo da parte di Iris, perché si presenta subito uno «strano incontro di valori» che rende le combinazioni «bizzarre». In realtà, i tarocchi rivelano che il cavaliere corre il rischio di essere assassinato, ma la donna, prima di esplicitare gli esiti, pensa bene di replicare la lettura, precisando tuttavia, in riferimento al «giu-

⁴¹ Buzzati, *Sola in casa*, cit., p. 195: «Si fa la statuetta di uno, o di una, assomigliante più che si può e poi... (*fa l'atto di prendere da un vaso un lungo spillone*) e poi, zac, con uno spillone [...] dentro... dove si preferisce nel cuore... nella testa... – e quello lì... l'uomo... o la donna che si vuole castigare... anche se son lontani migliaia di chilometri... – come se fosse vero! come se uno spillone li trapassasse veramente».

⁴² D. Buzzati, *La storia del bambino-feticcio*, in «Corriere della Sera», 20 agosto 1965, p. 3, poi in Id., *Cronache terrestri*, a cura di D. Porzio, con prefazione di L. Viganò, pp. 246-250.

⁴³ Buzzati, *Sola in casa*, cit., p. 195: «Le confesso che a queste cose non ci credo. O meglio... (*pausa*) ci credo fino a un certo punto. (*Pausa*) O meglio ancora... Ci credo fino in fondo, ma... (*pausa*) Le giuro, non lo farei mai, – sono responsabilità tremende».

⁴⁴ Per il rifiuto della magia nera, cfr. «In cerca dell'Italia misteriosa»: D. Buzzati, *Melinda, strega per forza*, in «Corriere della Sera», 8 settembre 1965, p. 3, poi in Id., *Cronache terrestri*, cit., pp. 259-260: «Un giorno arrivò un vecchio dalla montagna, era brutto, cattivo, padre di tre figli, voleva una fattura a morte per una biondina del suo paese. La conoscevo, aveva appena tredici anni, con due belle trecce, due occhi azzurri, un visino da baci. Il vecchio le si era attaccato alle sottanelle, lei lo aveva cacciato, lui l'aveva presa per forza. I genitori avevano fatto denuncia, adesso si aspettava il processo, il vecchio voleva la ragazzina morta perché non andasse più a testimoniare. Non era un delitto troppo brutto? Io gli risposi di no. Ma l'uomo impazzito cominciò a bastonarmi, gridava: se non obbedisci ti ammazzo. Mezza morta allora gliela feci, era però una fattura falsa, infatti la biondina neppure si ammalò».

oco» (un *serio ludere*, peraltro), che «Si può ripeterlo cento volte, mescolando ogni volta. E il risultato non cambia di una virgola...»⁴⁵. Si potrebbe qui ravvisare un'eco da melodramma; il modello potrebbe essere la famosa scena del terzo atto della *Carmen* di Bizet, in cui, dopo un responso infausto, la gitana si apprestava, riluttante e fatalista, a ripetere la pratica, già in sé convinta che l'esito non sarebbe cambiato: «En vain pour éviter les réponses amères, / En vain tu mêleras, / Cela ne sert à rien, les cartes sont sincères / Et ne mentiront pas! // [...] // Mais si tu dois mourir, si le mot redoutable / Est écrit par le sort, / Recommence vingt fois, la carte impitoyable / Répétera: la mort!».

Eppure, il cavaliere, che prima aveva manifestato segni di timore, alla rivelazione di quanto prospettato dalle carte sembra abbandonarsi a un accesso di risa. Inizialmente divertita, ma poi infastidita dall'atteggiamento beffardo, la donna decide a quel punto di leggergli la mano. È allora che si verifica la precipitazione; le successive battute di Iris si dispiegano all'insegna della figura della reticenza: «Cavaliere... sì, piuttosto grave... un segno orribile. Se non la conoscessi da tanti anni, avrei paura, giuro... (*Con finta indifferenza*) Un segno identico l'aveva...»⁴⁶ Quando l'interlocutore invisibile si comporta «*Come se lui cercasse di metterle le mani addosso*», la cartomante crede inizialmente a un tentativo di approccio galante, e poi, quando Intrànico le afferra la gola, intende di avere a che fare proprio con il mostro tanto temuto e riesce a salvarsi configgendo lo spillone adagiato sul soprammobile, segnalato a inizio scena. L'ultima battuta è ripetuta, mentre «*arretra verso l'uscio delle scale*»: «Le carte... Ma allora le carte avevano ragione! [...] ... Avevano ragione». Affermazione che ricorda il Rigoletto inorridito nel finale dell'opera verdiana, nel momento in cui constata che la maledizione di Monterone si è realizzata.

Nell'opera buzzatiana l'attenzione alla dimensione soprannaturale è costante, sin da *La famosa invasione degli orsi in Sicilia* (1945), in cui un ruolo non marginale era affidato al professor De Ambrosiis; le sue facoltà magiche, pur limitate a due sole possibilità, gli consentivano, per esempio, di trasformare in graziosi palloni aerostatici i cinghiali scatenati dal Sire di Molfetta contro l'esercito degli orsi. Se quello era un contesto fiabesco, basta scorrere le *Cronache terrestri*, pubblicate postume a raccogliere il sedimento della militanza di Buzzati nel «Corriere della Sera» per trovare esempi di un preciso interesse del Nostro. In *Un pittore morto da 70 anni ha dipinto un paesaggio a Torino*⁴⁷ narrava l'interessante caso dello spirito di François Auguste Ravier che, evocato da Gustavo A.C. Rol, dipingeva sotto gli occhi dei presenti una scena paesaggistica. Interessante è la descrizione del medium e lo scarto rispetto alla fisiognomica tipica delle figure dedite al paranormale:

⁴⁵ Buzzati, *Sola in casa*, cit., p. 199.

⁴⁶ Ivi, p. 202.

⁴⁷ Id., *Un pittore morto da 70 anni ha dipinto un paesaggio a Torino*, in «Corriere della Sera», 11 agosto 1965, p. 3, poi in Id., *Cronache terrestri*, cit., pp. 239-245.

mi aspettavo un uomo freddo, ermetico, reticente, chiuso nel giro dei suoi fantastici segreti, perciò inquietante e indecifrabile, da avere disagio o paura. Colpisce invece in Rol, che a sessantadue anni ne dimostra almeno dieci di meno, una vitalità straordinaria e gioiosa. Insisto sulla serenità e l'allegrezza che ne emanano. Qualcosa di benefico che si irraggia sugli altri⁴⁸.

Anche il ritratto di Iris, risalente a sette anni prima di quest'articolo, ci offre una figura – nella fattispecie di cartomante – tutt'altro che assimilabile a «una maschera impressionante e magnetica»⁴⁹. La donna è semmai figura scanzonata, tanto che – come si è detto – entra in scena canterellando e ballando un pezzo piuttosto demenziale, definito da Landolfi in altra circostanza una «solfa» che affiorava dai «gracchiamenti» di un grammofono⁵⁰.

Questa apertura al soprannaturale, questo mondo arcano ricorrono anche nella *Festa in villa col mago* (Luvignano, Padova, 31 gennaio 1967), evento che sembra disegnare atmosfere affini a quelle di *Giulietta degli spiriti* (1965), e in cui non a caso Fellini viene chiamato in causa: «Era come se un invisibile Federico Fellini avesse rastrellato da tutta l'alta Italia i tipi più selezionati per una delle sue geniali *féeries*»⁵¹. Protagonista della serata era il medium Bruno Lava, cui Buzzati raccontava di aver visto fare «cose sbalorditive», due anni prima, «in casa di Bepi Mazzotti, il pioniere della crociata per le ville venete»⁵². E ancora una volta, al culmine della sessione paranormale, «la normalità, il mondo positivo, la rassicurante regola era lui, Lava, il mago. I veri fantasmi erano gli altri, dissipate larve che a fiotti scendevano con bicchieri di whisky, sogghignando, ma appena entrati restavano interdetti e muti; e se ne udiva il respiro»⁵³.

Insomma, la dimensione del magico che, in una prospettiva hoffmanniana, irrompe nel quotidiano è cara non solo al Buzzati narratore e autore di teatro, ma anche al saggista e giornalista. La familiarità dell'*unheimlich* si traduce anche nella presentazione non fosca né tenebrosa delle figure a quel mondo connesse, da Rol a Lava a Iris stessa, personaggio di invenzione (curioso è notare come Fellini denominasse proprio Iris, forse in ricordo della dea messaggera degli Olimpi, lo spirito guida di *Giulietta degli spiriti*?).

Iris si fa scanzonata ma decisa tramite di una dimensione altra, e in questo – che ciò avvenga nella fantasia, come crede Davico Bonino, o nella realtà – diviene anche

⁴⁸ Ivi, p. 239.

⁴⁹ Ivi, p. 240.

⁵⁰ T. Landolfi, *Cari barboni*, in Id., *Se non la realtà*, Milano, Adelphi, 2024, prima edizione digitale, s.p.

⁵¹ D. Buzzati, *Festa in villa col mago*, in «Corriere della Sera», 31 gennaio 1967, p. 3, in Id., *Cronache terrestri*, cit., p. 280.

⁵² Ivi, p. 279.

⁵³ Ivi, p. 282.

portatrice di un ulteriore motivo caro a Buzzati: il legame tra la figura femminile e la morte⁵⁴, vivido, oltre che nel già citato *L'orologio*, anche in quello che, con *Sola in casa*, riteniamo, per il magistrale crescendo di tensione che lo caratterizza, il testo teatrale più riuscito di Buzzati, *Drammatica fine di un noto musicista*, rappresentato per la prima volta al Teatro Olimpia di Milano il 25 ottobre 1955⁵⁵. Nel finale, Angela, allontanata ogni altra presenza dalla casa, urlava al marito che sarebbero rimasti insieme ad attendere la Morte, ipostatizzata nell'enigmatica figura di Rok, nel loro chalet. Ancora una volta la casa-fortezza⁵⁶ si tramutava in trappola. «Fuori c'è il buio. Guarda, guarda il bosco come è nero... forse lui è là, annidato fra i tronchi... forse è già qui intorno alla casa, forse in giardino, forse...».

Nel finale, trionfante, avvertiva l'avanzare dalla Morte «*nelle stanze superiori*»:

Il passo si avvicina minaccioso.

CLAUDIO. Rosa! Rosa!

ANGELA. Non è il passo della Rosa, questo.

CLAUDIO (*brancicando nel buio, terrorizzato*). Chi è? Chi è?⁵⁷

E, in fondo, fuor di metafora *Sola in casa* può a nostro avviso leggersi come allegoria del medievale contrasto tra la Vita e la Morte. Il fermarsi dell'orologio implica il giungere dell'ora zero; la Morte è ipostatizzata nell'icona di un cavaliere – correlato di fatto agli orologi – poco cavalleresco e invisibile agli occhi di tutti, tranne che a quelli di chi ne diviene vittima. Una figura il cui nome stesso potrebbe essere allusivo, costituito com'è dall'avverbio latino *intra*, “dentro”, e dal greco νικᾶω, “riportare la vittoria”. La Morte è il cavaliere che entra per vincere, ma nel gioco scenico la grande mietitrice resta sconfitta. Una tradizione romantica le attribuisce un potere fascinatorio che si ipostatizzava nell’“uomo fatale byroniano” o nella *belle dame sans merci* di John Keats, e così anche questa Morte è declinata al maschile e ha un potere seduttivo, al punto che Iris cerca di mettere in atto strategie civettuole.

Alla lettura della lotta Vita-Morte, sin dall'antichità mitologicamente evocata nelle figure di Ercole o, in modalità differenti, di Sisifo, e medievalmente richiamata – pur con aspetti diversi – nel contrasto tra il Vivo e il Morto⁵⁸, si può affiancare

⁵⁴ Cfr., su tale tema, A.R. Daniele, *Donna e crimine: un ipertesto infernale per un “convertitore modale”*, in Id., *Ombre femminili in Dino Buzzati*, cit., pp. 105-124. Secondo Panafieu, la volontà di rappresentazione della morte è centrale nel teatro buzzatiano (Y. Panafieu, *Thanatopraxis*, in «Cahiers Dino Buzzati», 1977, n. 1, p. 87).

⁵⁵ Regista dell'allestimento era Alessandro Brissoni; i personaggi e gli interpreti principali erano Carlo Ninchi, nel ruolo di Claudio Delorna, Laura Solari, in quello di Angela Delorna, e Cesare Bettarini, nei panni dell'amico e amministratore Spiz. Cfr. D. Buzzati, *Teatro*, cit., p. 154.

⁵⁶ Sulla «fortezza domestica», cfr. Y. Panafieu, *Dino Buzzati: un autoritratto*, cit., p. 11.

⁵⁷ D. Buzzati, *Drammatica fine di un noto musicista*, in Id., *Teatro*, cit., p. 181.

⁵⁸ Come evidenzia Serena Mazzone, il teatro buzzatiano «in alcuni momenti richiama situazioni

l'interpretazione di un fiabesco incontro dell'eroe vittima con le proprie paure. Queste ultime assumono le forme di un assassino seriale il cui mitologema non è disgiunto da risvolti erotici (significativo è del resto il fatto che esso uccida delle mondane e, pur non essendolo, Iris si senta minacciata). Che la lotta avvenga nella realtà o nella mente di quella "borghese stregata" poco importa; il materializzarsi delle paure è coronato dal loro superamento, nell'atto della trafittura. Non è ozioso ricordare che anche la solitudine domestica della protagonista del racconto omonimo di Elio Vittorini, in *Piccola borghesia* (1931), diveniva occasione del materializzarsi del desiderio – in quel caso adultero –, destato dall'attraente forma di un ragazzo intento alla lettura sul balcone dirimpetto. Quella fantasia, dapprima accarezzata, assumeva gradatamente connotazioni inquietanti e parossistiche⁵⁹.

Il legame tra erotismo e intromissione domestica del carnefice ritorna in quel capolavoro ch'è il *Poema a fumetti*, nella sezione de *Il visitatore del pomeriggio*. Buzzati riprende proprio la *iunctura* che dà il titolo all'atto unico: «Quando la neghittosa sola in casa nella noia del pomeriggio [ode / di là un passo che si avvicina. E già immagina quello che accadrà]⁶⁰. La donna è nuda, adagiata su un divano dai decori fiorati, in una posa aizzosa pur nell'apparente sonnolenza. Le sequenze iconiche successive la vedono alzarsi per scoprire chi sia il misterioso intruso ed essere aggredita da un'ombra nera che si metamorfosa in un gigantesco ragno (e in merito alla loro presenza nella narrativa buzzatiana basterebbe citare lo splendido *I reziari*). La creatura fa scempio del suo corpo, con artigli le cui dita paiono tanti spilloni. Una scena di sapore balthusiano, come ha ben rilevato Lorenzo Viganò, che ripropone il contrasto della *pièce*, con la sconfitta della «neghittosa». Il legame tra piacere dei sensi e Morte emergeva anche nelle pagine successive, con il riferimento a quella che i francesi definivano *petite mort*, il completo abbandono postorgastico⁶¹. Del resto, come ha evidenziato Delphine Gachet, «à côté de l'amour idéal et pur qu'est celui d'Orfi et d'Eura, le monde

da teatro borghese, presenze allegoriche da moralità medievale, incrocia il *grand guignol* con la favola esoterica, prospetta moduli brechtiani e insieme si nutre di atmosfere surreali» (S. Mazzone, *In teatro è 'più sapiente chi si fa ingannare'*. Intervista a Lamberto Puggelli, in «Studi Buzzatiani», XV, 2010, n. 15, p. 141).

⁵⁹ E. Vittorini, *Sola in casa*, in Id., *Piccola borghesia*, Milano, Mondadori, 1991, p. 192: «Ma un passo forte d'uomo suonò sotto le finestre, il passo d'un gigante, pensò Lisetta. Trattenendo il respiro ella ascoltò. S'era fermato adesso. Andava su e giù. E Lisetta ebbe quasi paura di vederne apparire la testa dietro i vetri».

⁶⁰ D. Buzzati, *Poema a fumetti* (1969), a cura di L. Viganò, Milano, Mondadori, 2017, p. 155.

⁶¹ Cfr. G. Bataille, *Les larmes d'Éros* (1961), Paris, 10/18, 2002, p. 62: «C'est au contraire du fait que nous sommes humains, et que nous vivons dans la sombre perspective de la mort, que nous connaissons la violence exaspérée, la violence désespérée de l'érotisme. Il est vrai: parlant dans les limites utilitaires de la raison, nous percevons le sens pratique et la nécessité du désordre sexuel. Mais de leur côté, ceux qui donnent le nom de "petite mort" à sa phase terminale auraient-ils tort d'en avoir aperçu le sens funèbre?»

des Enfers est celui de l'amour physique, de la sensualité crue, de l'érotisme parfois obscène»⁶². Un vero e proprio campionario di motivi presenti in *Sola in casa* sarebbe del resto affiorato anche nel *Poema a fumetti*: quello dei rumori sinistri che provengono da stanze vuote; il rincasare del vecchio orologiaio; la pioggia; lo scorrere e il fermarsi degli orologi.

La rappresentazione scenica della *pièce* non si è limitata alla felice performance della Borboni, ma ha avuto una fortuna teatrale non disprezzabile⁶³, se considerata

⁶² D. Gachet, *Préface*, in D. Buzzati, *Orfi aux Enfers. Poema a fumetti*, traduit de l'italien par Ch. Lataillade, préface de D. Gachet, Arles, Actes Sud BD, 2007, p. 11.

⁶³ Ricordiamo, oltre agli allestimenti trattati, anche alcune tra le tante rappresentazioni dell'opera: *Trois pièces pour dames seules da L'orologio, Spogliarello e Sola in casa* di D. Buzzati, regia di P. Pizzuti, con V. Collet, S. Auberghen, A. Carpiu (Théâtre de l'Esprit Frappeur, Bruxelles, 1982); regia di L. Bolzani per i due atti unici *Il mantello* e *Sola in casa* (Teatro la Maschera, Lugano, 1985-86); *Progetto Buzzati. Sola in casa e L'orologio di Dino Buzzati*, regia di B. Pirazzoli, anche interprete principale, scene di O. Tomasetti, musiche di G. Bulla (Il Gruppo Libero di Bologna, Bologna, Teatro La Soffitta, 20 gennaio 1987; cfr. *Il Patalogo 10*, Milano, Ubulibri, 1987, p. 74); *Sola in casa e I suggeritori. Due atti unici di Dino Buzzati*, regia di B. Pirazzoli, scene di O. Tomasetti, costumi del Gruppo Libero, musiche di G. Bulla, con B. Pirazzoli, G. Bulla, R. Morselli, V. Martinetti, L. Franzoni, L. Gardin (Gruppo Libero, Bologna, Teatro La Soffitta, 1 dicembre 1987; cfr. *Il Patalogo*, n. XI, Milano, Ubulibri, 1988, p. 56); *Serata Buzzati. Sola in casa e Spogliarello di Dino Buzzati*, regia di L. De Fusco, scene e costumi di F. Galdo, luci di E. Benezzi, con A. Cardile (Teatroggi - Bruno Cirino, Roma, Teatro in Trastevere, 23 marzo 1989; cfr. *Il Patalogo*, n. XII, Milano, Ubulibri, 1989, p. 121); *Sola in casa*, regia di C.E. Lerici, con S. Bennato (Festival del Teatro Italiano - Riviera d'Ulisse, 2004); l'edizione diretta da G. Morassutti e interpretata da L. Biondi, con le scenografie di L. Moroni e musiche di M. Bortolani, M. Balbinot, V. Bonome (Belluno, luglio 2012, in collaborazione con l'Associazione Internazionale D. Buzzati; novembre 2012, presso il Cherry Lane Theatre, New York; replicato anche successivamente in Italia); *Tranne che il buio*, tratto da due monologhi di D. Buzzati, regia di G. Costa, con R. Pazi (Ferrara Off, 30 ottobre 2015); *Un amore*, commedia di P. Pietroni e L. Viganò tratta dal romanzo di D. Buzzati, regia di E. Vicenzi (Milano, Accademia dei Filodrammatici, giugno 2016; la prima scena recava una contaminazione con l'incipit di *Sola in casa*); prodotto dal Teatro Instabile delle «Gambe sotto il Tavolo» *Sola in casa - La Telefonista - Spogliarello: tre monologhi al femminile di Dino Buzzati*, per la regia di L. Pivano, con S. De Vizia nel ruolo di Iris (esordio a Torino, Teatro Murialdo, sabato 5 novembre 2016); *La scelta*, liberamente tratto da *Sola in casa* e altri testi di D. Buzzati, scritto, diretto e interpretato da C. Fontana (2017-2018); l'allestimento per la regia di A. Oliva, con F. Sandrini (Milano, 2020-2021); *Solitudine alternativa*, con testi molto liberamente tratti da *Sola in casa* di D. Buzzati e *Casa di giorno, casa di notte* di O. Tokarczuk, elaborazione, regia e interpretazione di I. Ivaldi, in collaborazione con il «Teatro di Dioniso» (20, 22, 24-25 agosto 2022, Palazzo Viale, Cervo-Imperia); *Sola in casa / Stesso titolo due donne* (Teatro Gerolamo, Milano, 25-26 novembre 2023), con M. Della Pasqua e V. Falcinelli, regia di C. Beccari, musiche di G.L. Bozzi. Lo spettacolo accomunava l'atto unico buzzatiano con il racconto dallo stesso titolo di Elio Vittorini, già precedentemente citato. Nell'ottobre 2024 la compagnia Teatritalia ha portato in scena la *pièce* nel Primo Festival del Teatro italiano in Germania, ad Augsburg. Ricordiamo anche, nel Festival della Letteratura 2022, la lettura drammatizzata presso il Cinema Oberdan a Mantova, organizzata dal cinema del carbone, di *L'orologio / Sola in casa*, con C. Bramati, H. Daneri, M. Federici e S. Finocchiaro (9 settembre 2022). Si

rispetto al dato, più volte sottolineato dagli studiosi, della difficoltà della drammaturgia buzzatiana a «divenire repertorio»⁶⁴.

Il 5 aprile 1997, presso il Centro Culturale Aldo Moro di Cordenons, Carlo Pontesilli portava in scena, con la Compagnia Ortoteatro di Pordenone, l'atto unico, poi replicato su iniziativa dell'Associazione Internazionale Dino Buzzati al Teatro Comunale di Belluno nel febbraio dell'anno successivo. Protagonista era Federica Guerra, lucida interprete, capace di evidenziare anche le connotazioni inquietanti di un personaggio in lotta con la solitudine, nell'«interno domestico marcatamente essenziale e disadorno». Nella rappresentazione, Mara Formenti sottolineava «L'evidenza del corpo, che si sparge sapientemente all'interno delle quattro mura domestiche e che si fa ascolto, attesa, sotto un'eccentrica vestaglia» in felice contrasto «con gli oggetti invisibili che animano la stanza, presenze tanto impalpabili, quanto ossessive e pesanti»⁶⁵.

Nel maggio 2001 la *pièce* rientrava nello spettacolo *Solitudini*, comprendente *Sola in casa*, *Spogliarello* e *L'attore*, per la regia di Lamberto Puggelli. Interpreti erano Adriana De Guilmi (per l'atto unico) e Umberto Ceriani; la rappresentazione aveva luogo a Milano, presso il Teatro dei Filodrammatici⁶⁶. Puggelli puntava su una «scenografia abbastanza nuda», esplicitando invece l'intenzione di «dare verità, importanza e pregnanza scenica agli oggetti: alla sedia, al tappeto, alle carte... più che alla scenografia o alla 'visione' nel suo complesso»⁶⁷.

Nel 2018, l'opera era messa in scena al Modus di Verona, dal 26 al 28 ottobre 2018, per poi essere ripetutamente replicata negli anni a seguire, dal regista Mauro Avo-

trattava di un progetto realizzato a cura di L. Scarlini nell'ambito del festival, con gli allievi della Scuola per attori del Teatro Stabile di Torino.

⁶⁴ Segnaliamo quanto scrive P. Puppa, *Buzzati e le (neo)avanguardie teatrali*, in «Il Veltro», LXVII, gennaio-giugno 2023, nn. 1-2 (*Scritture teatrali in Dino Buzzati*, cit., p. 13; Buzzati lamentava «di essere poco rappresentato. Ebbene, cosa direbbe oggi se di fatto è stato cancellato, sorte riservata del resto a quasi tutti i commediografi nazionali, se si escludono Pirandello e Fo, tutti inibiti a divenire repertorio, ovvero a vedersi dati spesso sino ad assumere il ruolo di classici? Di fatto, rispetto al successo continuo e anche attuale dei suoi titoli di narrativa, la sua drammaturgia viene estromessa dai nostri palcoscenici, sorte comune a tanti "letterati"». Basterà ricordare, a proposito del pregiudizio che ha pesato sulla drammaturgia buzzatiana, anche quanto scriveva Taviani annoverando il Nostro tra «i numerosi romanzieri e poeti» che, al pari di Testori, non raggiungevano buoni risultati nei loro, più o meno sporadici, testi teatrali, «malgrado la luce riflessa che a volte sembra far luccicare le loro opere» (F. Taviani, *Uomini di scena uomini di libro*, seconda edizione riveduta e corretta, Bologna, Il Mulino, 1997, p. 195).

⁶⁵ M. Formenti, *Sola in casa: una pièce buzzatiana in scena a Cordenons*, cit., pp. 234-235.

⁶⁶ Cfr. G. Carnazzi, «*Solitudini* di Dino Buzzati, regia di Lamberto Puggelli, Teatro Filodrammatici, febbraio 2001», in «Studi Buzzatiani», VI, 2001, n. 6, pp. 169-172. Nello stesso anno il Teatro Filodrammatici allestì anche altri spettacoli buzzatiani, precisamente *Il deserto dei Tartari* e *Un caso clinico*, cfr. *Il Patalogo*, n. XXIV, Milano, Ubulibri, 2001, pp. 48-49.

⁶⁷ Mazzone, *In teatro è "più sapiente chi si fa ingannare"*, cit., p. 146.

gadro, con Milena Mocchiutti nel ruolo della protagonista⁶⁸. Avogadro mirava sostanzialmente a far risaltare, conferendo un'aura vintage all'insieme, le qualità ironiche e parodistiche della scrittura buzzatiana. La regia giocava sul contrasto tra luci e buio, accentuato dal bianco/nero dello scollato abito di Madama Iris, dotata di un turbante rosso e di pantofole rosa piumate piuttosto kitsch, funzionali al tentativo di schiacciare lo scarafaggio intruso. Tra i capelli la donna recava lo spillone che le indicazioni didascaliche volevano presumibilmente sul soprammobile citato all'inizio unitamente all'orologio. Il ticchettio di quest'ultimo non mancava di farsi avvertire. La recitazione di Mocchiutti tendeva a enfatizzare le note di leggerezza, anche grazie all'accentuazione della cadenza milanese attribuita al personaggio. Un tavolo con tovaglia rétro, due poltrone e una lampada da terra completavano la scena⁶⁹.

Il 7 settembre 2022, presso l'Istituto Italiano di Cultura a Dublino, in collaborazione con l'University College Dublin e Associazione Internazionale Dino Buzzati, a latere dei lavori del Convegno *Women in Dino Buzzati's Oeuvre*, furono messi in scena i due atti unici *La telefonista* e *Sola in casa*. A interpretare Madama Iris era l'attrice Rossella Raimondi⁷⁰. Vestita con abiti sgargianti, sul capo il canonico turbante da chiromante, Raimondi si muoveva a suo agio in una scenografia essenziale, costituita da un tavolo con tovaglia a fiori, su cui posavano disordinatamente i tarocchi, un lume e alcuni libri. L'allestimento interagiva con l'arredo proprio della sala; si veda il pianoforte, su cui veniva disposto l'orologio di cui abbiamo già sottolineato l'importanza.

Qualche cenno merita anche la questione della riduzione operistica di *Sola in casa*. Buzzati vi stava lavorando con il musicista Raffaele Mingardo. Luciano Chailly lamentava lo smarrimento del libretto; interrogata la vedova, Lydia Mingardo Trevisan, aveva saputo che «Buzzati era assai soddisfatto dell'introduzione e dell'inizio dell'opera». Oggetto del contendere era invece la scena delle carte, perché Mingardo avrebbe preferito un'aria o una romanza, mentre Buzzati, «duro, voleva invece un recitativo», forse influenzato dal mezzosoprano (stesso ruolo di Carmen, casualmente?) da cui era accompagnato. Secondo Chailly si trattava presumibilmente della futura interprete del melodramma⁷¹.

Gli elementi osservati, la relativa fortuna scenica, il tentativo di adattamento al codice musicale concorrono a mostrare come *Sola in casa*, per quanto inscrivibile

⁶⁸ Alcune note sullo spettacolo sono fornite dal regista stesso in *Omaggio a Buzzati*; cfr. <https://www.youtube.com/watch?v=dekiU-fIZIY> (ultima consultazione: 23 dicembre 2025).

⁶⁹ In abbinamento con *Sette piani*, l'atto unico sarà parte dello spettacolo *Due allegre solitudini*, portato in scena proprio presso il Teatro Gerolamo di Milano nel marzo 2022.

⁷⁰ Antonella Morassutti era invece protagonista de *La telefonista* (1964). Come ci scrive Serena Laiena, fra gli organizzatori insieme a Mara Josi e Nicole Maniero, alle rappresentazioni seguì un dibattito tra attrici, docenti e pubblico. Era presente il direttore Marco Gioacchini.

⁷¹ L. Chailly, *Sola in casa (incompiuta)*, in Id., *Buzzati in musica. L'opera italiana nel dopoguerra*, prefazione di A. Foletto, Milano, Curci, 2022, p. 186.

tra «i soliloqui sagomati sul profilo preciso di attrici»⁷², sia pienamente partecipe delle caratteristiche della produzione buzzatiana, rispecchiandone aura, temi, motivi e figure con una felicità raramente eguagliata nel teatro del Nostro, in un binomio di sinistra perturbazione e leggerezza, che con sprezzatura materializza l'invisibile nel tempo stregato della casa-fortezza.

⁷² P. Puppa, *Per un Buzzati alla siciliana*, in *Scrivere le immagini. Quaderni di sceneggiatura* 10, a cura di F. Borin, Trieste, EUT Edizioni Università di Trieste, 2022, p. 208.