

Katia Trifirò

Repertori mostruosi, dizionari alterati, epifanie crudeli

Il lato oscuro del boom
nella drammaturgia di Buzzati e Wilcock

«Non vi è più che un solo oggetto
fantastico nel Novecento: l'uomo.»
(J.-P. Sartre)

Maturato all'ombra della più nota e apprezzata produzione narrativa dello scrittore bellunese, il teatro di Buzzati partecipa tuttavia della stessa attitudine alla fuga fantastica che nutre l'ispirazione di innumerevoli invenzioni disseminate in romanzi e racconti dell'autore, il quale rivela anche nel lavoro drammaturgico la tensione verso lo sfrangiamento del reale come pratica di scrittura destinata a bucare la superficie delle apparenze sensibili per svelarne le trame sfuggenti. È, infatti, il dato di realtà lo spunto privilegiato per forzare il confine tra il mondo quotidiano e il sottosuolo inquietante che lo abita, a partire da una qualità dello sguardo in grado di attraversare "la realtà nuda e cruda" per restituirne l'immagine autentica. Così, nelle note dedicate all'opera di Hieronymus Bosch, Buzzati intercetta nella acuta capacità di visione attribuita all'artista il mezzo per penetrare «lo spettacolo offerto quotidianamente» agli occhi di chi sappia osservare:

Ma se è così semplice; così limpido! Se non è mai esistito un pittore più realista e chiaro di lui!... Altro che fantasie, altro che incubi, altro che magia nera... La realtà nuda e cruda che gli stava davanti... Solo che lui era un genio che vedeva quello che nessuno, prima di lui e dopo di lui, è stato capace di vedere. Tutto qui il suo segreto: era uno che vedeva e ha dipinto quello che vedeva...¹

Con un paradosso solo apparente, ascrivendo "fantasie", "incubi", "magie" della creazione pittorica di Bosch al codice di un chiaro e limpido realismo, Buzzati sembra offrire al contempo un accesso interpretativo ad una modalità specifica del proprio cantiere inventivo, nel quale avviene un analogo processo di trasfigurazione del dato tangibile in una «atmosfera fantastica» capace di «rendere molto più

¹ D. Buzzati, *Il maestro del Giudizio universale*, in *L'opera completa di Bosch*, presentazione di D. Buzzati, apparati critici e filologici di M. Cinotti, Milano, Rizzoli, 1977, p. 6.

forti ed evidenti certi drammi dell'uomo»², come afferma in un'intervista televisiva del 1962. Nella presentazione critica di Buzzati sembra d'altra parte riecheggiare ciò che rileva Caillois a proposito dei quadri del pittore fiammingo, di fronte ai quali, secondo il teorico del fantastico, l'osservatore non prova «quell'impressione di irriducibile estraneità»³ che la visione dovrebbe provocare. È come se «il concentrato di [...] meraviglie» rappresentato non sia altro che l'illustrazione coerente delle leggi «di un universo tutto rigorosamente insolito»; la norma, si direbbe, di una realtà in cui «l'insolito non vi ha più posto perché è ovunque»⁴.

Partendo da queste suggestioni, sulla soglia tra realtà e visione, osserviamo come, in un processo incessante di scambio e osmosi tra lo "spettacolo" del mondo con i suoi elementi, compreso innanzitutto quello umano, e la cifra del fantastico variamente declinato⁵, il linguaggio buzzatiano posi sulla solidità del reale per consentire ai fatti narrati di scivolare verso la dimensione di un altrove inafferrabile. «Io cerco di scrivere anche le mie storie fantastiche come se fossero dei veri propri fatti di cronaca», prosegue Buzzati nell'intervista citata, descrivendo la propria attività di narratore; «Quanto più l'argomento è fantastico, addirittura inverosimile, tanto più c'è bisogno di un linguaggio semplice, quasi burocratico, da rapporto di questura; è solo questa concretezza del linguaggio che può rendere plausibili queste storie che in sé e per sé possono sembrare assurde»⁶.

Se, come osserva Viganò, «sul quotidiano egli prende i fatti di cronaca e li trasforma in favole, in novelle morali»⁷, l'invenzione narrativa, con un procedimento inverso rispetto alla tecnica personalissima praticata per la scrittura giornalistica, attinge invece dai moduli della verosimiglianza la propria cornice formale, generando quell'ambiguità equivoca tra reale e fantastico metamorficamente presente lungo tutta l'opera, tanto da funzionare come *fil rouge* tra le molteplici tessere di una

² Intervista a Dino Buzzati, nell'ambito del programma Rai *Gli scrittori raccontano*, in L. Viganò (a cura di), *Album Buzzati*, Milano, Mondadori, 2006, p. 266.

³ R. Caillois, *Nel cuore del fantastico*, Milano, Feltrinelli, 1984, p. 21 (*Au Coeur du Fantastique*, Paris, Gallimard, 1965).

⁴ Ivi, pp. 21-23.

⁵ Una ricognizione sulle diverse caratterizzazioni del fantastico proposte dagli studiosi buzzatiani è tracciata, in riferimento alla produzione narrativa dello scrittore, in M. Reza, *Oltre il confine: la dilatazione dei paradigmi di realtà nei racconti fantastici di Dino Buzzati*, in «Italianistica. Rivista di Letteratura Italiana», XLIV, settembre-dicembre 2015, n. 3, pp. 127-139.

⁶ In L. Viganò (a cura di), *Album Buzzati*, cit., p. 266.

⁷ Ivi, p. 265. Si tratta di un meccanismo evidente soprattutto nella raccolta *I misteri d'Italia* (Milano, Mondadori, 1978), in cui l'autore colleziona diversi tipi di scritti, i quali, anche quando appaiono meno ligi alla forma del pezzo giornalistico, «dispiegano un sapiente gioco narrativo che parte dal dato storico-quotidiano per giungere alla presentazione del rapporto reale-surreale. Vengono per lo più mantenuti entro i limiti di lunghezza dell'elzeviro. E rivelano un aspetto particolare della scrittura del giornalista-scrittore, sempre teso a scavare negli anditi oscuri, misteriosi e labirintici della nostra coscienza collettiva e individuale» (F. Zangrilli, *La penna diabolica. Buzzati scrittore-giornalista* [2004], Pesaro, Metauro Edizioni, 2021, pp. 101-102).

ricerca espressiva inesausta. Dalle pagine di prosa al disegno, la pittura e il fumetto, dai diversi generi giornalistici alle prove drammaturgiche, passando per una eterogeneità di sperimentazioni poliedriche e ai confini tra arti diverse⁸, è sempre l'urgenza di raccontare⁹, esplorando mezzi e linguaggi, a definire il carattere mobile di una auscultazione intensa dei fremiti del reale, sondato dall'autore al limite con il soprannaturale – inteso come tutto ciò che sfugge alla gabbia della logica –, per dare forma alle proprie storie. In esse, la riflessione ininterrotta sull'universalità dei grandi temi esistenziali e il giudizio penetrante sul tempo presente si intrecciano di continuo, in un gioco caleidoscopico che offre al lettore la vertigine dell'altrove e lo specchio impietoso della realtà, aprendo ripetutamente delle crepe verso l'irrazionale nell'asciuttezza della cronaca.

Nella produzione teatrale, questo movimento verticale generato dalla scrittura tende a spostare in una dimensione percettiva alterata, come quella del sogno, del delirio o dell'allucinazione, l'osservazione concreta dei fatti di costume di cui la drammaturgia è costellata, a partire da un'attenzione precisa rivolta alla società circostante, come dimostra soprattutto, già all'altezza cronologica del 1953, *Un caso clinico*, adattamento del racconto *Sette piani* (1937). Nello spazio di visione che la sostanza materiale della scena rende plasmabile, il passaggio dall'ordinario all'extraquotidiano costantemente ricercato da Buzzati trova luogo più agevolmente che altrove, poiché la parola teatrale, per il suo speciale statuto, diventa strumento al servizio di un arsenale di apparizioni e avvenimenti inspiegabili, al quale egli ricorre per corrodere dall'interno i quadri borghesi rappresentati, avviando tramite un dispositivo allegorico il processo di destrutturazione fantastica del reale¹⁰. Giacché per l'autore «il teatro mette l'uomo in una situazione completamente diversa dalla vita normale»¹¹, ogni elemento oggettivo trasposto negli ingranaggi del meccani-

⁸ «Oltre che in teatro, suoi lavori vengono trasmessi in televisione e alla radio, ed egli passa dal disegnare bozzetti e costumi (per l'opera *Jeu de cartes* di Igor Stravinskij, data alla Scala nel 1959) alla danza (sua la trama scenica del balletto *Fantasma al Grand Hotel*, rappresentato sempre alla Scala l'anno successivo su musiche di Luciano Chailly); dalla lirica (l'opera in un atto *Era proibito*, ancora su musiche di Chailly, che va in scena alla Piccola Scala nel 1963), alla poesia (il primo libro, *Il capitano Pic e altre poesie*, esce nel 1965, il secondo, *Due poemetti*, nel 1967). Fino ad approdare al grande schermo: nel 1965 lavora con il regista Federico Fellini [...]» (L. Viganò [a cura di], *Album Buzzati*, cit., pp. 308-309).

⁹ «Ma dipingere e scrivere per me sono in fondo la stessa cosa. Che dipinga o che scriva, io perseguo il medesimo scopo, che è quello di raccontare delle storie», D. Buzzati, *Dino Buzzati, pittore. Con «un equivoco» di Dino Buzzati e un testo critico di Bruno Alfieri*, Venezia, Alfieri, 1967, s.p.

¹⁰ Sul rapporto tra il fantastico e un'interpretazione metaforico-allegorica, che intreccia una tematica di tipo “esistenzialistico” ai *topoi* più tipici del genere, cfr. S. Lazzarin, *Nani sulle spalle dei giganti. Buzzati e la grande tradizione del fantastico*, in «Italianistica. Rivista di letteratura italiana», XXXI, gennaio-aprile 2002, n. 1, pp. 103-119.

¹¹ Y. Panafieu, *Dino Buzzati: un autoritratto. Dialoghi con Yves Panafieu*, Milano, Mondadori, 1973, p. 184.

smo scenico può diventare il grimaldello per scardinare le certezze, le convenzioni, le imposture che popolano l'esistenza degli uomini, mostrandone «l'assurdo quotidiano»¹² attraverso la «favola», la «fantasia», il «mito», la «droga»¹³ in cui il palcoscenico, ribaltando la realtà, immerge attori e spettatori.

L'accesso ad un altrove altrimenti impenetrabile non conduce tuttavia verso un orizzonte consolatorio, poiché il doppio del mondo reale edificato dall'architettura drammaturgica buzzatiana, con l'invenzione di «metafore raccapriccianti in forme apparentemente leggere ed evasive»¹⁴, tende piuttosto a presentare le piccole miserie delle azioni umane, l'amara consapevolezza di una comunicazione impossibile tra simili, i tentativi falliti di evasione dalle fortezze della solitudine. Tutte condizioni, queste, saldamente ancorate ad ambienti sociali ricostruiti con cronachistica precisione, seguendo i mutamenti in atto nella società lungo un arco temporale che si snoda dai primi anni Quaranta sino alla metà dei Sessanta. È perciò che a teatro il codice fantastico buzzatiano si svela nella sua funzione di detonatore del dato concreto, rinunciando a cullare lo spettatore nel rassicurante liquido amniotico della finzione per riportarlo invece all'osservazione lucida di ciò che il linguaggio scenico, dissolvendo le maschere ipocrite della quotidianità, è in grado di mostrare: un modo, in sintonia con i procedimenti narrativi, per «prestare alla realtà oggettiva un carattere onirico, che sfocia frequentemente nell'incubo»¹⁵.

Come rivelano l'uso delle didascalie aperte «alla sfera del possibile»¹⁶, i frequenti e allusivi inserti metateatrali e l'attenzione specifica agli elementi della scrittura scenica, il palcoscenico offre a Buzzati l'occasione per misurarsi con un metodo compositivo che consente la combinazione sinestetica tra stimoli diversi per trasformare lo spazio nel palinsesto ideale sul quale proiettare la visione della caduta, della perdita, della corsa verso l'abisso. Un elemento che, dalla parabola esistenzia-

¹² M. Ariani e G. Taffon, *Scritture per la scena. La letteratura drammatica nel Novecento italiano* [2001], Roma, Carocci, 2006, p. 203.

¹³ Questi termini, scelti da Buzzati nel celebre «autoritratto» «per esprimere un trasporto inesorabile verso la scena», dichiarano allo stesso tempo «quella condizione alterata della percezione carpita anche dalla sua scrittura narrativa e dal segno pittorico, testimoni, per il loro carattere unitario [...], di un identico stato allucinatorio» (K. Trifirò, *Un caso di ri-scrittura scenica. Dino Buzzati dal racconto al dramma*, in «Between», II, 2012, n. 4, p. 4).

¹⁴ M. Ariani e G. Taffon, *Scritture per la scena*, cit., p. 202.

¹⁵ S. Zangrandi, *Cose dell'altro mondo. Percorsi nella letteratura fantastica italiana del Novecento*, Bologna, Archetipo Libri, 2011, p. 35. È questa specifica cifra, secondo la studiosa, a definire la svolta decisiva del fantastico nel Novecento italiano, in Bontempelli, Savinio, Landolfi, Vigolo, Buzzati, in linea con le letterature d'oltralpe: «Realtà e illusione sono chiuse in uno stretto legame, quel legame che Bontempelli ha messo in luce in *L'avventura novecentista* dove afferma che solo l'immaginazione è in grado di «creare il nutrimento necessario per gli uomini d'oggi e di domani [...]»» (*ibid.*).

¹⁶ S. De Min, *La didascalia nel teatro di Dino Buzzati tra modalità mimetica e modalità diegetica*, in «Quaderni Veneti», 2008, nn. 47-48, p. 260.

le alle vicende collettive, tiene insieme i pezzi di una drammaturgia giocata sul doppio registro della catabasi dell'individuo e dell'apocalisse come destino dell'umanità, in continuità con i *topoi* che percorrono il resto della sua produzione¹⁷.

Disseminati nella partitura sonora che anticipa l'arrivo di una catastrofe irreversibile, i segnali inquietanti che popolano la pagina teatrale possono smaterializzarsi in una voce senza corpo, come quella salmodiante che assedia Giovanni Corte in *Un caso clinico* (1953); assumere fattezze mostruose come quelle di "Rok", di cui si odono i passi minacciosi in *Drammatica fine di un noto musicista* (1955); o ancora scandire all'infinito il tempo di un delitto, come l'orologio infernale che inesorabilmente riporta indietro un'uxoricida, nel monologo *L'orologio* (1959). Si tratta, lungo tutto il corpus, di ombre cupe che aleggiano con insistenza sulla sorte dei protagonisti, creature supremamente infelici e irrevocabilmente condannate alla morte, personificata nelle sembianze di un personaggio misterioso, come il "Professore" di *Piccola passeggiata*, testo teatrale d'esordio del 1942, dissimulata talvolta dietro le apparenze di una gloria irraggiungibile (*L'uomo che andrà in America*, 1962) o anticipata da una simbologia premonitrice (*La fine del borghese*, 1966), solo per fare qualche esempio.

Privo di valore catartico, analogamente alle soluzioni adottate nella narrativa, l'aldilà minacciosamente incombente «funge da specchio deformante rispetto al mondo dei vivi e serve all'autore per mettere in evidenza le nevrosi, gli affanni, le viltà, l'infelicità che segnano la vita degli uomini»¹⁸, certificando nell'esistenza stessa l'ingranaggio inarrestabile dell'inferno che intrappola, sin dalla nascita, ogni individuo. Un aspetto, questo, che intreccia progressivamente «la dimensione della polemica civile e della satira di costume»¹⁹ al gusto per il paradosso e «l'allegorismo morale, che si confronta, senza sosta, con la negatività, astratta e assoluta, dell'esistere»²⁰, precipitando infine nella cornice storica degli anni del boom economico lo sguardo sempre più disincantato dell'autore sulle metamorfosi "mostruose" del tessuto sociale²¹.

¹⁷ In forma di «rovina o disgrazia o sciagura o frana o morte o crollo, e così via», è la *catastrofe*, secondo Bonifazi, a definire il meccanismo fondamentale dei racconti buzzatiani, con «l'irruzione di un discorso fantastico totale»: «La catastrofe è al culmine dell'evento fantastico, preparato di solito da lunga tensione, quando la concatenazione o l'accelerazione, l'accrescimento o l'aumento insistente e ripetitivo, producono il *crack* inatteso e inaudito, terribile e definitivo, incredibile e mostruoso» (N. Bonifazi, *Teoria del fantastico e il racconto fantastico in Italia: Tarchetti, Pirandello, Buzzati*, Ravenna, Longo, 1982, pp. 149-160).

¹⁸ S.T. Russo, *Viaggio agli inferi del tempo. Il teatro di Dino Buzzati*, Ghezzeno (PI), Felici, 2013, p. 34.

¹⁹ G. Davico Bonino, *Dino Buzzati tra narrativa e teatro*, in D. Buzzati, *Teatro*, a cura di G. Davico Bonino, Milano, Mondadori, 2006, p. ix. La prima edizione della raccolta teatrale buzzatiana vede la luce nel 1980, sempre con lo stesso editore e l'introduzione di Davico Bonino.

²⁰ *Ibid.*

²¹ Individuando una possibile scansione cronologica nel *corpus* teatrale buzzatiano (1942-1966),

L'intrusione dell'irrazionale, sempre saldamente ancorato agli elementi di realtà, finisce per coincidere così con lo scompiglio nichilista di ogni certezza, di cui il linguaggio, come avviene già in *Un caso clinico*, diventa spia, rivelando attraverso le contorsioni di parole prive di senso logico il lato angosciante, eppure risibile, della natura umana. A questo processo deformante, che si innesta su «un parlato apparentemente lineare e nitido»²², partecipa il frasario fasullo che, con uno degli espedienti parodici ricorrenti nella sua drammaturgia, Buzzati costruisce per svuotare di significato, e infine mandare in frantumi, «una realtà che improvvisamente si capovolge e procede alla rovescia o a sghimbescio liberando i mostri di una ragione assopita e sognante»²³.

È quanto accade con il vocabolario specialistico ipocritamente utilizzato, nell'opera citata, dal personale medico della clinica in cui è ricoverato Giovanni Corte, un luogo che ricrea, secondo Esslin, «un'immagine terrificante della società dell'ospedale, con la sua rigida struttura, un'organizzazione impersonale che spinge l'individuo, facendogli fretta, sulla strada della morte, occupandosi di lui, provvedendo a tutti i servizi»²⁴; ma anche, allo stesso tempo, «un'organizzazione distaccata, obbediente alle regole, incomprensibile e crudele», al punto che, per il teorico dell'assurdo teatrale, si può definire la pièce come «una satira politica sulla rivoluzione totalitaria»²⁵.

Osserviamo qui, oltre a «sintagmi parodici nei confronti della commedia salottiera e del birignao dei telefoni bianchi»²⁶, l'utilizzo di un linguaggio che spersona-

si può notare, a partire dal 1958, una sorta di accelerazione nella scrittura, con un significativo «incremento proprio negli anni in cui si accentuano gli effetti del *boom* economico», così che «la polemica evolve accogliendo suggestioni sceniche e modi linguistici che tendono ad un giocoso sperimentalismo: lo "sguardo" sulla realtà si fa sempre più acuto e penetrante, meno rarefatto, e trasforma il senso incombente di una minaccia individuale in "processo" collettivo, pur non escludendo il costante rimando ad un "altrove" impenetrabile in cui le nostre pallide voluttà rivelano la loro intrinseca insensatezza» (S. Mazzone, *Oltre l'immaginazione lo sguardo. Il teatro di Dino Buzzati*, Roma, Aracne, 2014, pp. 158-159).

²² M. Ariani e G. Taffon, *Scritture per la scena*, cit., p. 202.

²³ Ivi, p. 203.

²⁴ M. Esslin, *Il teatro dell'assurdo*, Roma, Edizioni Abete, 1975, p. 241 (*The Theatre of the Absurd*, London, Penguin Books, 1961).

²⁵ *Ibid.* In relazione alla critica alla società di massa emergente nella drammaturgia buzzatiana, la clinica può essere interpretata come «il ritratto di ciò che il mondo è diventato grazie alla civiltà industriale avanzata»; e se «Corte è l'eroe della malattia di cui soffre il borghese degli anni Cinquanta, la moglie e la figlia non sembrano da meno: perfettamente integrate in questo brivido consumistico, non hanno attenzione per altro che esuli dai nuovi (falsi) bisogni e, affaccendate in incombenze del tutto velleitarie, si recano da Giovanni solo per chiedere del denaro» (S. Mazzone, *Oltre l'immaginazione lo sguardo*, cit., pp. 190-191).

²⁶ P. Puppa, *Buzzati: la lingua in scena*, in N. Giannetto (a cura di), *Dino Buzzati: la lingua, le lingue*, Atti del Convegno internazionale (Feltre e Belluno, 26-29 settembre 1991), Milano, Mondadori, 1994, p. 61.

lizza il paziente, mutato in “caso clinico”, ed è permeato di battute che giocano sulla doppiezza dell’inganno ai danni di Corte, fatto di menzogne, reticenze e insieme velate allusioni alla sua prossima fine. Inoltre, appare amaramente stridente il contrasto tra il nome del vice direttore della clinica, “Claretta”, e il flusso verbale incomprensibile che lo stesso adopera, a partire dal termine – inventato – che denota la malattia²⁷ (“melanomasistinaffrstt”), sino alle lisergiche ripetizioni immaginate dall’autore, in didascalie, come filastrocche monotone e senza pause: «infatti quanto più si scende di piano in piano tanto più energico è il sistema curativo e quanto più si scende di piano in piano e quanto più si scende di piano in piano e quanto più si scende e quanto più si scende...»²⁸. «L’impasto ossimorico, di estro baroccheggiante, viene ulteriormente arricchito da spezzoni coreutici», scrive Puppa, «autentico *stream of consciousness* in forma di rotta litania dove rimbalzano iperbolicamente i termini tecnici che parlano il male»²⁹, con l’effetto di una «lassa convulsa»³⁰ che consente all’inverosimile di crescere, sino a mutarsi in mera sequenza sonora.

Rintracciabile nei primi testi teatrali, questa duplice indagine sulla realtà materiale in cui i personaggi si dibattono e la sostanza invisibile, vischiosa, inquietante che segretamente la domina, si carica di una forza polemica sempre più corrosiva, evidente soprattutto nella produzione drammaturgica del decennio dei Sessanta³¹. Raggiungendo infine negli esiti più avanzati, con *La fine del borghese* (1966), il culmine di una sperimentazione tematica che trova nella dissoluzione del linguaggio il banco di prova definitivo per la messa in scena di una realtà capovolta in ogni suo aspetto: umano, politico, sociale, culturale, etico. Qui, in particolare, in quanto riflesso dell’ipocrisia dei rapporti tra gli individui, la perdita di senso che carnevalizza gli scambi linguistici tra i personaggi, ridotti a mere funzioni sociali a partire dal “Borghese” eponimo, celebra la condizione alienata dei comportamenti uma-

²⁷ Sul gioco di riscritture lessicali delle malattie e delle diagnosi, in riferimento anche a quest’opera, cfr. A.R. Daniele, *Forme patologiche nella scrittura di Dino Buzzati: il morbo come agente narrativo*, in A. Campana e F. Giunta (a cura di), *Natura Società Letteratura*, Atti del XXII Congresso dell’ADI (Bologna, 13-15 settembre 2018), Roma, Adi Editore, 2020, <https://www.italianisti.it/publicazioni/atti-di-congresso/natura-societa-letteratura> (ultima consultazione: 19 dicembre 2025).

²⁸ D. Buzzati, *Un caso clinico*, in Id., *Teatro*, cit., p. 120.

²⁹ P. Puppa, *Buzzati: la lingua in scena*, cit., p. 61.

³⁰ Ivi, p. 62.

³¹ Dal punto di vista narrativo, in questo decennio, e soprattutto nella seconda metà, si intensificano «i racconti con riferimenti all’attualità, al consumismo e alle nuove dinamiche sociali. Non si può parlare di novelle incentrate su questi temi (a eccezione di *Dal medico*), ma di numerosissimi accenni, quasi sempre polemici o semplicemente ironici, riguardanti le manifestazioni più evidenti della società dei consumi» (I. Disenza, *Buzzati e la storia*, in «Otto/Novecento», 2008, n. 3, p. 68).

ni³², precipitati in un inferno contemporaneo travestito, in chiave tragicomica, da circo demenziale, con il finale imbestiamento del protagonista, trasformato in un gatto ucciso a colpi di spiedo da due giustizieri persino «più “borghesi” di lui»³³.

Esasperata in forme grottesche, la crisi della società che Buzzati ritrae variamente anche nelle prose e negli scritti giornalistici di costume e attualità coevi³⁴, è trasformata nella pièce in un codice drammaturgico che aggredisce le formule verbali consuete attraverso «i canoni pluralistici di un alfabeto impazzito»³⁵, risultato estremo di quella qualità eccentrica della lingua teatrale buzzatiana esorbitante, sin dagli esordi, rispetto alla «*koiné* meteca»³⁶ circolante sui palcoscenici italiani. È così che, tra deliranti filastrocche e sketch cantilenanti, sino alle battute scarnificate in strampalate sequenze sonore, l'incandescente materia verbale che esulcera i dialoghi rivela, dietro la dispersione ludica della partitura testuale, la coscienza critica dell'autore rispetto ai vizi incancreniti nel presente e alle eterne debolezze umane, come il potere, il materialismo del denaro, la corruzione:

BORGHESE. Resistere, però, che fatica maledetta. Oh se mi dispiaceva. Eh, i soldi, i soldi. Poco da dire, ma l'unica cosa che qui da noi possa dare la libertà, l'unica cosa sono i soldi. Perfino la libertà dalla morte, in certi casi. E questo è uno dei lati neri, bisogna riconoscere, della società capitalista.

TERESA. Bravo. Hai ragione. Voi borghesi, con la vostra immancabile ipocrisia, parlate male del denaro. Gli sporchi soldi, dite. Ma cosa c'è di più bello, stimolante, allegro, puro? Una delle più grandi invenzioni del creato. Pensate a quanta gioia distribuiscono nel mondo. [...]³⁷

³² «Quando i narratori del fantastico si occupano della società nella quale vivono», osserva Zangrandi a proposito di Buzzati, citando come caso esemplare *Viaggio agli inferi del secolo* (1964), «non mancano di considerare problematiche legate al consumismo, all'alienazione dell'uomo moderno, alla sua incapacità di sfuggire a moderne schiavitù» (S. Zangrandi, *Cose dell'altro mondo*, cit., p. 173).

³³ M. Ariani e G. Taffon, *Scritture per la scena*, cit., p. 203.

³⁴ Rispetto alla favola euforica del boom economico, i fenomeni di una società in rapido e caotico mutamento appaiono al cronista Buzzati, negli articoli redatti per il «Corriere della Sera» tra la fine degli anni Cinquanta e l'esplosione contraddittoria del «benessere» del decennio successivo, «come le strane malattie che colpiscono i protagonisti dei racconti», seppure «in forma benigna» (S. Basili, *Buzzati e i nuovi fenomeni di costume*, in «Studi Buzzatiani», V, 2000, n. 5, p. 76).

³⁵ P. Puppa, *Buzzati: la lingua in scena*, cit., p. 64.

³⁶ Ivi, p. 59. Si tratta, per lo studioso, del prodotto linguistico nato, tra gli anni bui della censura fascista e la reazione all'autarchia nel dopoguerra, dal «sincretismo tra la falsa oralità, basata a sua volta sulle traduzioni dal francese *boulevardier* in auge ancora nel ventennio e nell'aura dei telefoni bianchi, e lo *slang* doppiato nei film importati dallo *star system*, per poi coagularsi nella commedia *larmoyante* grazie alle didascalie feuilletonesche dei vari Matarazzo negli anni Cinquanta, alla fine del neorealismo» (*ibid.*).

³⁷ D. Buzzati, *La fine del borghese*, in Id., *Teatro*, cit., p. 649.

Riprendendo nell'ultima commedia alcune delle strategie testuali già audacemente esplorate nelle opere di maggiore sperimentalismo, come il radiodramma del '59 *Una ragazza arrivò...*, con l'introduzione di «disordine» e «barbarismi» e «la piena fuoriuscita di istanze pluralistiche verso una babele linguistica terremotata»³⁸, Buzzati innesta sulla banale piattezza della conversazione salottiera accumuli vertiginosi di parole inventate, alterate o svuotate di qualsiasi significato, che spostano inesorabilmente il piano del senso verso la vacuità di un fatuo chiacchiericcio:

CAFONE. Perché vede? Se lei posizionasse un segnalamento un po' meno evidenziato magari bypassando, se insomma lei volesse scimmiettare il tunnelato, tutto risulterebbe scoerenziato. Andiamo! La transistorizzazione dell'organismo apporterà sì un incremento locazionato a interblocchi, ma è poi sicuro che anche ben prospezionando la quantizzazione non finisca per disergizzare i quadri.

UGO (*spiegando*). Adesso Cafone economico.

TERESA. Operatore?

UGO. Operatorissimo³⁹.

In battute come queste, la contraffazione parodica del lessico economico, cui seguiranno subito dopo quella del gergo politico e delle espressioni pseudo-erudite sfoggiate come vessillo intellettuale, non risponde solo alla rappresentazione allegorica e satirica della società contemporanea, ma si rivela tra i sintomi inequivocabili di una stranianti malattia della parola nella sciagurata «civiltà di massa»⁴⁰, sinistramente evocata, infine, insieme ai suoi squallidi «profeti da luna park»⁴¹. Una malattia che negli stessi anni ossessiona altri artisti e intellettuali, tra i quali, per l'affinità dell'ispirazione tematica e delle soluzioni stilistiche adottate, convochiamo in questa analisi Juan Rodolfo Wilcock, ospite irregolare, come Buzzati, della scena teatrale italiana. A confermare una profonda analogia tra i due, è innanzitutto l'identica idiosincrasia, esibita nel decennio dei Sessanta nella produzione creativa e critica wilcockiana⁴², per il lato oscuro della società del benessere, dominata

³⁸ P. Puppa, *Buzzati: la lingua in scena*, cit., p. 62. Nei tre monologhi per attrice *Sola in casa* (1958), *L'orologio* (1959), *Lo spogliarello* (1964) avviene una analoga interruzione della catena verbale del *sermo cotidianus*, rotta da «improvvisi impennate» della lingua, dall'«emersione di una oralità fisiologica, magari motivata da stati d'ansia o da avvilenti agonie» (*ibid.*).

³⁹ D. Buzzati, *La fine del borghese*, cit., p. 608.

⁴⁰ Ivi, p. 658.

⁴¹ Ivi, p. 659.

⁴² Oltre alla raccolta *Teatro in prosa e versi* (Milano, Bompiani, 1962), nel decennio dei Sessanta Wilcock compone i testi teatrali che confluiranno nel volume postumo *L'abominevole donna delle nevi e altre commedie* (Milano, Adelphi, 1982), affiancando alla scrittura drammaturgica la collaborazione con riviste come «Sipario» e la già avviata attività di traduttore di testi di poesia, prosa e teatro dallo spagnolo, dal francese e dall'inglese. In particolare, nel 1966 viene pubblicata la sua traduzione del teatro marlowiano (*Teatro completo*, Milano, Adelphi), seguita due anni dopo dalla versione italiana del *Riccardo III* di Shakespeare per Luca Ronconi. Sul versante

dai feticci di una nuova religione di massa: il consumo sfrenato, l'accanita ascesa sociale, la tecnologia spersonalizzante.

Traduttore in lingua spagnola di Buzzati⁴³, attratto come quest'ultimo dalla sperimentazione di differenti linguaggi espressivi, Wilcock manifesta attraverso i propri testi, a partire da quelli teatrali, istanze polemiche del tutto consonanti a quelle buzzatiane sin qui evidenziate, partecipando a propria volta al dibattito sui mutamenti in atto che, tra elzeviri e articoli di attualità, prende forma su riviste e quotidiani. Ascrivibili tuttavia solo in parte al novero di quegli scrittori polemisti che, negli stessi anni, intervengono con una pluralità di registri sui guasti derivanti dall'omologazione culturale e dall'edonismo consumista⁴⁴, sia Buzzati che Wilcock refertano, dai rispettivi osservatori, la deriva inarrestabile del Belpaese, ricorrendo non all'attivismo di «una serrata milizia» a mezzo stampa o all'organizzazione sistematica di «conferenze, appelli e pamphlet»⁴⁵, bensì alla funzione trasfigurante della cifra fantastica: un codice destinato a trovare infine nella dimensione scenica l'approdo più efficace delle visioni emergenti nei pezzi giornalistici, nelle pagine narrative e persino nel repertorio poetico, forme variamente sondate da entrambi gli autori nei propri percorsi creativi.

«Il volante di questa macchina, il ghiaccio del frigo, lo sputnik, la musica stereofonica, il cervello elettronico, quante balle! Si solleva l'uomo, di giorno in giorno, dal livello animale; e cresce la sua inquietudine», annota Buzzati in una breve pro-

narrativo, si collocano a questa altezza cronologica le raccolte *Il caos* e *Fatti inquietanti* (Milano, Bompiani, 1960 e 1961), coeve alle poesie del volume *Luoghi Comuni* (Milano, Il Saggiatore, 1961) e alla traduzione delle *Poesie* di Joyce per Mondadori, cui faranno seguito poco dopo *Poesie spagnole* (Milano, Guanda, 1963) e, nel 1968, le poesie della raccolta *La parola morte* presso Einaudi, che nel 1964 ospita la traduzione wilcockiana delle *Poesie in inglese* di Beckett.

⁴³ Wilcock traduce in spagnolo la terza raccolta buzzatiana di racconti, *Il crollo della Baliverna*, pubblicata per Mondadori nel 1954 dopo *I sette messaggeri* (1942) e *Paura alla Scala* (1949): *El derrumbe – Cuentos*, Buenos Aires, Emecé, 1955. «Hay que destacar que la traducción que para este volumen hizo Wilcock de “El perro que vio a Dios” es una de las más reproducidas en antologías, así como *on line*. De esta traducción de Juan Rodolfo Wilcock existe una reedición, también en Emecé, del año 2003, que ha salido a la luz con el título completo: *El derrumbe de Baliverna* (dado por el escitor Pablo de Santis)» (E. Soltero Sánchez, *Dino Buzzati. Presencias e interferencias en la narrativa rioplatense*, in «Il Bianco e il Nero», X, 2008, n. 10, p. 170).

⁴⁴ Si tratta di un «fenomeno singolarmente ampio e in certa misura inatteso», che prosegue sino ai primi anni Ottanta del Novecento: «il ritorno di interesse tra gli umanisti letterati per la disputa politica, per la critica orientata ai diritti del cittadino e ai mutamenti intervenuti sul lato delle ideologie, dei valori condivisi, del costume. Ne determinano l'insorgere figure dal profilo intellettuale molto diverso: prosatori di ispirazione settecentesca e ferventi cattolici, seguaci marxisti e campioni di una borghesia qualificata. Tutti insieme [...] decisi in ogni caso a ripristinare una supremazia civica e di giudizio che l'esaurirsi della spinta resistenziale dapprima, poi il predominio di una cultura a sfondo pragmatico e industrialista sembravano collocare tra i residui della storia» (B. Pischetta, *Scrittori polemisti. Pasolini, Sciascia, Arbasino, Testori, Eco*, Torino, Bollati Boringhieri, 2011, p. 9).

⁴⁵ *Ibid.*

sa della raccolta *In quel preciso momento* (1963): «Guardateli, il cane, il gatto, il bue, come sono sereni; per giorni e giorni in ozio, senza soffrirne. Noi no. Non ci diamo pace per salire sempre più su, di meccanismo in meccanismo. Ogni giorno più lontani dal cane, dal gatto, dal bue. E cresce l'inquietudine». Non facciamoci illusioni, ammonisce lo scrittore, arrivando ad immaginare che «il giorno che uscirò da questa terra, passeggiando di pianeta in pianeta, la fregatura sarà totale. Altro che conquistata libertà». Perché, conclude, «tutto si paga, nella vita, con una puntualità meravigliosa. Se no, sarebbe troppo comodo»⁴⁶.

La superiorità, tanto presunta quanto vana, di cui l'umanità crede di potersi impadronire per mezzo delle innovazioni tecnologiche, dominando il creato e arrivando persino a conquistare gli spazi extraterrestri, è qui svelata nella sua ridicola inconsistenza, al punto che, illudendosi di evolvere senza limiti, ciascun essere umano è condannato invece ad un crescente malessere, tale da renderlo più infelice degli umili animali, beatamente ignari dei meccanismi del progresso. Ad essi, secondo Wilcock, è risparmiata la scoperta dolorosa dell'inutilità di ogni tentativo di innalzarsi, se è vero che i trionfi della matematica e della scienza, che conducono l'uomo "di pianeta in pianeta", così come il procedere ciclico della storia, l'invenzione di teorie filosofiche e di dottrine religiose con cui tentare di controllare il mistero, sono solo una distrazione effimera dalla inappellabile sentenza di *morte* incombenza sul destino umano – e sulla sua assurda protervia –:

Misurare il diametro del cosmo.
Osservare il ritmo dei cicli storici.
Reperire tracce di vita estraterrestre.
Tenere a bada le presenze invisibili.
Edificare un sistema filosofico⁴⁷.

L'acronimo della parola "morte" («la più dea forse delle parole. / Per lei tutta la vita lavoriamo»⁴⁸), in questi versi coevi alla citata raccolta buzzatiana, richiamando appunto in chiave nichilista i "vantaggi del progresso" degradati dallo scrittore bellunese a sostanza risibile, rimanda allo stesso modo all'impulso fallimentare ver-

⁴⁶ D. Buzzati, *Vantaggi del progresso*, in Id., *In quel preciso momento*, Milano, Mondadori, 1963, p. 269. Lo scetticismo visionario di Buzzati nei confronti del progresso scientifico e delle sue presunte conquiste ricorre frequentemente nell'immaginario dello scrittore, che, così come Wilcock, descrive la figura dello scienziato sempre in chiave negativa e «sotto l'insegna dell'eccesso», come nota F. Favaro, *Follia della scienza (e follia d'amore) nella narrativa di Dino Buzzati*, in S.T. Zangrandi, D. Bombara e E. Patat (a cura di), *Scienza e follia: stravaganza ed eccezione. Alchimisti, maghi, scienziati eslegi nella letteratura e nella cultura contemporanea*, Bologna, Pàtron, 2022, p. 103.

⁴⁷ J.R. Wilcock, *I tre stati*, in «Intelligenza», 1963, n. 2, poi in Id., *Poesie*, Milano, Adelphi, 1980, p. 88.

⁴⁸ Ivi, p. 89.

so un'impossibile grandezza dell'uomo, «solo animale ipocrita»⁴⁹, dissipata nell'amara percezione della fine, fatale privilegio spettante a lui soltanto, in quanto marchiato dall'invenzione del vocabolario: «non così le formiche, il porcospino», «non così le galline, la testuggine»⁵⁰. Affermando che «chi non ha la parola non perisce»⁵¹, cosicché persino i vegetali e gli insetti godono di una immortalità senza tempo, Wilcock intende soprattutto scagliarsi polemicamente contro la corrosione colpevole del linguaggio, unica qualità che distingue l'umanità nel creato, non più adoperato come chiave di consapevolezza, conoscenza, comunicazione autentica, ma asservito ad una calcolata manipolazione nella cultura italiana del boom, conquistata dai mass-media e dagli apparati dell'industria culturale⁵².

Questo punto di vista è sviluppato da entrambi per tratteggiare il ritratto, impietoso e satirico, del conformismo della società, riflesso nell'assurdità del luogo comune e del linguaggio corrente che la scrittura teatrale esibisce⁵³. L'esito è un difuso repertorio di frasi fatte, slogan e banalità, che consente di intercettare nella ricerca drammaturgica dei due autori gli effetti di quella *tragédie du langage* esplorata da Ionesco nella *Cantatrice calva*, con «gli automatismi del linguaggio e del comportamento, il parlare per non dire nulla, il parlare perché non c'è da dire nulla di personale, l'assenza della vita interiore, la meccanica del quotidiano, l'uomo immerso nel suo ambiente fino a non potersene più distinguere»:

Gli Smith, i Martin, non sanno più parlare perché non sanno più pensare, non sanno più pensare perché non sanno più commuoversi, non hanno più passioni, non sanno più essere, possono “divenire”, non importa chi, non importa che cosa, sono intercambiabili: si può mettere Martin al posto di Smith e viceversa, e non ci se n'accorge. Il personaggio tragico non cambia, si spezza; è “lui”, è reale. I personaggi comici, gli imbecilli, sono la gente che non esiste⁵⁴.

⁴⁹ Ivi, p. 83.

⁵⁰ *Ibid.*

⁵¹ Ivi, p. 86.

⁵² Nei propri versi Wilcock «rovescia i dispositivi del linguaggio, rimettendo in discussione il linguaggio stesso, che è forse l'unica cosa che ci determina», e reagisce con una «inoperosità» della lingua «dinanzi a una società che si presenta o si vuole più che “produttrice”, incidendo nella lingua stessa; e questa incisione-scissione non può che essere anche politica» (P. Peterle, «Noi fatti di parole e di null'altro». *Sulla poesia di J.R. Wilcock*, in «Nuova Corrente», gennaio-giugno 2022, n. 169 («Leggi parole di un tempo scomparso». *Juan Rodolfo Wilcock*, a cura di A. Gialloreti e S. Tieri, p. 55).

⁵³ Allo stesso modo di quanto avviene nei racconti wilcockiani, per i quali Mazzarella parla di «irreversibile processo di depotenziamento semantico del linguaggio» attivato dallo specifico uso del luogo comune. Cfr. A. Mazzarella, *Per una poetica del luogo comune*, in R. Deidier (a cura di), *Segnali sul nulla. Studi e testimonianze per Juan Rodolfo Wilcock*, Roma, Edizioni Treccani, 2002, p. 71.

⁵⁴ E. Ionesco, *La tragédie du langage*, in «Spectacles», 1958, n. 2, in G.L. Falabrino, *Ionesco*, Firenze, La Nuova Italia, 1967, p. 19. Un'ipotesi sugli influssi del drammaturgo rumeno sulla

In questa prospettiva, possiamo verificare come l'effetto straniante delle deformazioni linguistiche ricorrenti nella produzione drammaturgica di Wilcock corrisponda alla medesima funzione critica attivata da Buzzati attraverso i dialoghi dei personaggi teatrali che, come nei casi evidenziati, inanellano battuta dopo battuta formule prive di significato, ingarbugliando il senso perduto del linguaggio in una rete verbale senza scampo. Si tratta, come per Ionesco, di un feroce attacco «contro il livellamento dell'individualità, tipico del mondo contemporaneo, contro l'accettazione degli *slogans* e delle idee fatte che trasformano la nostra società di massa in una società di automi soddisfatti dell'appagamento dei bisogni fisici»⁵⁵.

Ai fini della presente disamina, possiamo osservare agevolmente questo processo, centrale nell'intera opera teatrale wilcockiana, in un testo chiave per l'itinerario che stiamo tracciando, ovvero *L'agonia di Luisa con le avventure di Gilgamesh alla televisione* (1967), titolo programmatico che indica il perimetro in cui si situa la pungente riflessione dell'autore su una società in rapida ed incontrollabile trasformazione. Sottoposta ad abbassamento comico, l'epopea di Gilgamesh è qui caricaturizzata in funzione di stranianti annunci pubblicitari, che fanno da sfondo al lento spegnersi della protagonista, nel cicaleccio indifferente della madre e del medico presenti sulla scena insieme a personaggi dall'identità animalesca (come le figure televisive dell'«Uomo-Lupo» e dell'«Uomo-Scorpione») o ridotti ad oggetto (i «Tre Mucchi di Cenci»). L'ambiguità e la menzogna, elevate a codice privilegiato di un inquietante sortilegio comunicativo, che annulla in brusio mediatico ogni intento di pronunciare le parole come strumento gnoseologico, rivelano una tragica disfunzione del linguaggio, denudandolo come puro gioco combinatorio:

SIGNORA. Premesso che il mio interesse è soltanto questione di spazio, secondo lei è soltanto questione di tempo?

MEDICO. Siamo ovviamente di fronte ai sintomi classici: alta angolosità gomito-ginocchio; tendenza a ridurre le proprie dimensioni, e ad allargare proporzionalmente le dimensioni altrui; improvvise accelerazioni lente; leggera pressione della penna sulla carta; scarse attitudini per il canto gregoriano in genere; eccessiva velocità sull'asfalto reso viscido dalla pioggia; tremito della lingua e spiccata tendenza alla sopraelevazione.

SIGNORA. Io parimenti aggiungerei, per quel che può valere l'opinione di un

scrittura teatrale wilcockiana si trova in P. Favari, «*La consapevolezza verbale del dolore*». *Il teatro di Wilcock*, in R. Deidier (a cura di), *Segnali sul nulla*, cit., p. 129. Puppa cita i primi allestimenti italiani delle opere di Ionesco, nei tardi anni '50, contestualmente ai giochi linguistici del citato radiodramma buzzatiano *Una ragazza arrivò...*, con «la trasparente parodia della cultura scolastica» iscritta «nella tecnica musicale dell'*allegretto*, grazie al quale si passa dal verosimile al nonsense per accumulo non resistibile di dati fino allo sberleffo finale. [...] Si pensi all'incipit della *Cantatrice chauve* o alle filastrocche enumerative da *La Leçon*» (P. Puppa, *Buzzati: la lingua in scena*, cit., p. 63).

⁵⁵ G.L. Falabrino, *Ionesco*, cit., p. 19.

personaggio sporadico: incapacità di risolvere mentalmente un sistema di equazioni quadratiche qualsiasi, nonché di orientarsi materialmente in un labirinto a sei dimensioni qualsiasi; discorsi imbarazzanti davanti alle due Camere; balbuzie e strabismo se appesa a testa in giù; aspirazioni molto al di sopra degli organi respiratori; tendenza a fare il pesce nelle piscine; rifiuto di fronte ai rifiuti; frequenti confusioni tra le dita della mano sinistra e i guanti della mano destra⁵⁶.

La parodia del lessico specialistico, insieme agli inserti di sketch demenziali e all'accumulo di battute prive di senso logico lungo la pièce, tutti elementi già rilevati nella drammaturgia buzzatiana, concorrono qui a celebrare l'immaginario, verbale e visivo, di una realtà sopraffatta da fatui incantamenti mass-mediali, che seducono incauti telespettatori con le ultime, improbabili, novità prodotte sul mercato:

ANNUNCIATRICE. Interrotti a metà discorso? Il vostro interlocutore è deceduto improvvisamente d'infarto o trombosi? Applicategli il comodo e maneggevole riattivatore a trapano «Suscepit» dietro l'orecchio sinistro e per qualche minuto il caro defunto sarà in grado di rispondere lucidamente alle vostre ultime domande. [...] Col modello «Gran Gala» multiplex a lungo raggio, senza spina e senza spesa, potrete interrogare le mummie, toccare con mano i segreti dei faraoni, accertare l'età della terra, informarvi sulla percentuale di ossigeno respirabile nelle dimore ultraterrene già prenotate. «Su-sce-pit», brevetto universale, nelle due versioni, familiare e secolare. E ora la parola di nuovo agli attori⁵⁷.

Il sottotesto mortifero che tramuta martellanti slogan commerciali in grottesche sentenze sulla natura feroce della civiltà dei consumi, non mira tuttavia soltanto alla rappresentazione in negativo del mezzo pubblicitario e dei suoi oggetti del desiderio, ma sembra stigmatizzare la ricerca sfrenata della meraviglia a buon mercato, che riduce persino la tragedia a merce spettacolare: «soltanto le tragedie danno vera gioia alla gente comune; gli incendi, gli incidenti di automobili sanguinosi, i ponti che crollano, le serve sfracellate, le inondazioni, le valanghe»⁵⁸. Una ipotesi inquietante sui tempi moderni, questa, sondata anche da Buzzati, che rileva in più luoghi della propria narrativa e del proprio teatro una pericolosa e brutale regressione del genere umano, assetato del piacere sadico per la sventura altrui, verso gli istinti più barbari.

Osservando ancora il repertorio linguistico, si tratta di un processo che, in uno

⁵⁶ J.R. Wilcock, *L'agonia di Luisa con le avventure di Gilgamesh alla televisione*, in Id., *L'abominevole donna delle nevi e altre commedie*, cit., p. 169. Per una analisi approfondita dell'opera, cfr. K. Trifirò, *Dell'uomo e di altri mostri. La drammaturgia di Juan Rodolfo Wilcock*, Avellino, Sinesiesi, 2019, pp. 84-91.

⁵⁷ Ivi, p. 212.

⁵⁸ Ivi, p. 185.

dei racconti confluiti nella raccolta *Il crollo della Baliverna*, tradotta in spagnolo da Wilcock, fa corrispondere ad una progressiva disarticolazione espressiva la degenerazione mostruosa che erompe, nell'apparente normalità di una folla cittadina, in forma di ingiustificata, incontrollabile, cieca violenza contro una coppia di forestieri in viaggio⁵⁹. Siamo dentro la visione wilcockiana dell'uomo come «paradigma del mostro»⁶⁰, formula che, come un testamento letterario, chiude il racconto finale dell'ultima raccolta pubblicata dall'autore, *Il libro dei mostri*, manifesto definitivo dell'indagine dentro il grottesco, la follia e l'assurdo riconoscibili sotto la maschera della quotidianità, capace in ogni istante di rivelare dietro la superficie la convivenza ambigua del «bello e la bestia in una singola persona»⁶¹.

«Si arriverà ai tempi dei Toltechi, quando per provocare l'ilarità delle folle bisognava squartare le vergini sulla piazza», profetizza il “polimfo” Schiassi («Già sarto, già professore, già chiromante, già ingegnere, oggi pagliaccio e giustiziere»⁶²) nella scena da circo che chiude *La fine del borghese*: «Una volta ai miei lazzi gli spettatori, almeno quelli delle prime file, venivano presi dalle convulsioni. Gli attacchi di epilessia erano frequenti. Non mancavano casi di infarto e congestione cerebrale. Indimenticabili serate...»⁶³. E ancora, i due protagonisti dell'“Intermezzo” del quadro circense, dichiarano in proscenio che i «i processi mettono appetito, se seguiti da condanna», e «i funerali sono ancora più stimolanti per i succhi gastrici»⁶⁴. «Non c'è niente di più comico dell'infelicità»⁶⁵, avverte allo stesso modo un celebre personaggio del teatro beckettiano, cogliendo l'essenza tragica dell'illogicità del reale, in cui gli uomini pervicacemente si dibattono («Anche l'infelicità richiede energia»⁶⁶), dannati all'ostilità ridicola della propria vita terrena, alla desertificazione come cifra fondamentale dei rapporti umani, alla nullificazione di qualsiasi orizzonte di attesa.

Nella pièce wilcockiana, il corpo agonizzante di Luisa diviene perciò feticcio

⁵⁹ «Lo riscosse un colpo alla nuca. Era ancora il giovane in canottiera “Sei qui, sei tu?” fece con un sorriso velenoso. “Non ti bst bst cedín ghaaah!” E ruppe in un gorgoglio inarticolato. “È il complice, arrestatelo! Face guisc guisc ellèh... mmm... mmmm!” gridarono» (D. Buzzati, *Non aspettavano altro*, uscito per la prima volta sulla rivista «Oggi» nel 1948, successivamente incluso nella citata raccolta *Il crollo della Baliverna* e infine in *Sessanta racconti*, Milano, Mondadori, 1958, p. 334).

⁶⁰ J.R. Wilcock, *Alasumma*, in Id., *Il libro dei mostri*, Milano, Adelphi, 1978, p. 148.

⁶¹ Id., *Mario Obradour*, in ivi, p. 47. Di «bestiale umanità», in riferimento alle atmosfere dei racconti wilcockiani, parla A. Santurbano, *Il quotidiano travestito nelle prose di Wilcock*, in «Nuova Corrente», gennaio-giugno 2022, n. 169 («Leggi parole di un tempo scomparso», cit.), p. 180.

⁶² D. Buzzati, *La fine del borghese*, cit., p. 639.

⁶³ *Ibid.*

⁶⁴ Ivi, p. 653.

⁶⁵ S. Beckett, *Finale di Partita*, in Id., *Teatro*, a cura di P. Bertinetti, Torino, Einaudi, 2005, p. 114 (*Fin de partie*, Paris, Éditions de Minuit, 1956).

⁶⁶ J.R. Wilcock, *Didone*, in Id., *Teatro in prosa e versi*, cit., p. 42.

tragico dei tempi moderni, eccitati dall'implacabile ricerca di un morboso circo degli orrori. «La gente comune ride di ciò che è straordinario», ammette Luisa e, più avanti: «Io ammiro le meraviglie. Anche la gente comune le ammira; le conserva in barattoli di vetro pieni di spirito. Prima le uccidono, dall'ammirazione. Ognuno vorrebbe avere una meraviglia in casa»⁶⁷. Nel delirio dialogico della madre di Luisa e del suo medico, sfilano episodi di inaudita crudeltà e malvagia perversione, la cui cifra sanguinosa stride violentemente con la banalità conversazionale che fa loro da frivola cornice:

MEDICO. Conosce l'ultima? Due persone aspettano per strada che avvenga un certo evento, e l'arrivo imminente dei protagonisti dell'evento. Invece l'evento è già in atto e i protagonisti sono loro.

SIGNORA. Deliziosa! E ascolti questa: un uomo ricco lascia in eredità la sua casa a una coppia di sposi povera. La coppia si trasferisce nella nuova casa dove si imbatte in un servitore sgarbato che per disposizione espressa dal testamento non può venir licenziato. Quest'uomo li tormenta e li sevizia; alla fine si scopre che è stato proprio lui a lasciare loro la casa in eredità.

MEDICO. Divertentissima! Senta questa: un architetto vuole costruire un tempio abbastanza capiente da contenere tutti gli abitanti della città, ma gli operai addetti allo scavo delle fondamenta sono così maldestri nell'impiego degli esplosivi che l'intera città finisce per scivolare nella buca, con tutti i suoi abitanti; così l'architetto ha raggiunto il suo scopo.

SIGNORA. Modernissima! Senta quest'altra: un uomo ha un amico che gli è caro, ma ogni volta che si addormenta sogna che questo amico è il suo peggiore nemico, pronto a ucciderlo. Allora, per precauzione, uccide lui l'amico...⁶⁸

Il carattere mostruoso, sia in Buzzati che in Wilcock, non riguarda, quindi, soltanto creature provenienti da un altro mondo che assedia il reale, come "Rok" nella citata opera *Drammatica fine di un noto musicista* o l'"Abominevole donna delle nevi" del testo wilcockiano eponimo, ma indica, più profondamente, il ribaltamento disumano di una pluralità di personaggi riconducibili alla realtà che entrambi esplorano con lucido disincanto, a partire dal consapevole sondaggio sull'esistenza e sui guasti prodotti dagli abbagli del progresso, in un processo di degradazione senza fine. Si tratta, inoltre, di una prospettiva che si estende dalle figure della drammaturgia agli scenari in cui le stesse si muovono, immaginati, in base allo stesso principio del rovesciamento distopico, come luoghi di soglia, che consentono l'irruzione dell'abnorme, dell'irrazionale, dell'illogico tra le trame fragili del reale, sino al punto da ribaltarli del tutto e farlo infine precipitare e scomparire.

⁶⁷ Id., *L'agonia di Luisa con le avventure di Gilgamesh alla televisione*, cit., p. 184.

⁶⁸ Ivi, pp. 199-200.

Non è dunque un caso che i due autori frequentino il genere della fantascienza, in voga in Italia sin dai primi anni Cinquanta («la collana “Urania” di Mondadori era nata nel 1952, Fruttero e Solmi avevano licenziato il primo volume delle *Meraviglie del possibile* nel 1959»⁶⁹) e destinato ad ottenere nuove adesioni nei decenni a venire. Citando, a questo proposito, il Buzzati del *Gran ritratto* e di altri racconti, insieme al Calvino cosmicomico e al Berto della *Fantarca*, Turi esamina un racconto di Wilcock pensato in forma di radiodramma per il progetto radiofonico avviato dalla RAI all'inizio degli anni Sessanta, con l'invito ad «alcuni scrittori di fama a consegnare storie di fantascienza per l'ascolto»⁷⁰: a rispondere all'appello ci sono anche Primo Levi, Carlo Fruttero, Gianna Manzini, Tommaso Landolfi, Augusto Frassinetti, Elémire Zolla, Giovanni Arpino, Livia De Stefani, Elio Bartolini.

Tale circostanza ci spinge a ribadire come, oltre alla sperimentazione del genere radiodrammatico⁷¹, ad accomunare Buzzati e Wilcock sia l'inquietudine, già evidenziata, per le possibilità ambigue della scienza e della tecnologia, evocate da entrambi sullo sfondo della storia sociale e culturale dell'Italia del boom, oggetto sin dal decennio precedente di una ampia reazione letteraria, alla quale partecipano, ciascuno con la propria cifra espressiva, una molteplicità di scrittori diffidenti rispetto ad un mondo dominato dallo sviluppo industriale. Il radiodramma wilcockiano *La nube*, da cui l'autore ricaverà un racconto, rivelando l'influenza del romanzo *The Purple Cloud* (1901) di Shiel, da lui tradotto nel 1967⁷², realizza «una inquietante visione distopica»⁷³ e registra, «secondo il più classico degli schemi apocalit-

⁶⁹ R. Sacchetti e N. Turi, *Storie da ascoltare nell'Italia del boom. Il radiodramma da Primo Levi a Giorgio Manganelli*, Roma, Carocci, 2023, p. 36.

⁷⁰ *Ibid.*

⁷¹ Abbiamo menzionato *Una ragazza arrivò...*, che, scrivono Sacchetti e Turi, «segue le trasformazioni (scandite dal contrappunto sonoro di Gino Negri) della dodicenne Leonella – esattamente nello stesso anno, il 1959, in cui Bacchelli ottiene il Prix Italia in virtù di un testo in verità scritto molti anni prima, ma ancora non rappresentato a teatro, e musicato da Nino Rota (*La notte di un nevrastenico*)»; senza dimenticare gli adattamenti: «La Capria, nel 1948, si occupa della trasposizione di uno dei suoi racconti più celebri, *Sette piani*» (ivi, pp. 12-13). Aggiungiamo che nei panni di “Leonella” viene chiamata Laura Betti, «vestale pasoliniana» (P. Puppa, *Buzzati: la lingua in scena*, cit., p. 63) e attrice profondamente legata all'esperienza di Wilcock, tra gli autori di *Potentissima signora. Canzoni e dialoghi scritti per Laura Betti*, Milano, Longanesi, 1965.

⁷² Per illustrare il romanzo, Wilcock «invita a immaginare un *Robinson Crusoe* che abbia per scena, invece di un'isola sperduta, il mondo intero, tra i deliri di una solitudine allucinante, affollata di cadaveri e di relitti. E questo dopo la fine del mondo, provocata da una catastrofe di demoniaca sottigliezza, che estingue l'umanità conservandola immobile, imbalsamata, come uno sterminato museo delle cere. Un romanzo di fantascienza (o meglio, agli albori della fantascienza [...]), traducendo il quale Wilcock riesce a esprimere con grande efficacia la propria angoscia-anni-Sessanta per la minaccia atomica», la stessa che Buzzati manifesta in diversi dei suoi racconti. Cfr. F. Buffoni, *Wilcock traduttore e interprete*, in R. Deidier (a cura di), *Segnali sul nulla*, cit., p. 113.

⁷³ R. Sacchetti e N. Turi, *Storie da ascoltare nell'Italia del boom*, cit., p. 40.

tici, contemporaneamente sfruttato, da noi, dal Flaiano di *Un marziano a Roma* (1954)»⁷⁴, gli effetti catastrofici del passaggio di una strana perturbazione, che raggiunge la terra e causa morte e distruzione.

Si tratta ancora una volta di rilevare come il “modo” fantastico, in quanto esercizio sul reale, offra diritto d’asilo ai temi di un nichilismo diffuso, di una frenesia apocalittica, «di un’ansia mortuaria che pervade senza riparo l’essere sociale»⁷⁵, pericolosamente in bilico sull’orlo dell’annientamento, proprio mentre le mitologie del boom celebrano il miraggio di un «nuovo bravo mondo», per dirla con Wilcock, che non è altro se non il travestimento scintillante di un «inferno pauroso e disperato»⁷⁶. Concludiamo con queste parole, che capovolgono «la civiltà, il progresso, il benessere»⁷⁷ in funerea profezia sociale, evocando di nuovo il personaggio che le pronuncia: l’“Abominevole donna delle nevi” sottoposta al martirio di un forzoso conformismo, al quale si rifiuta di essere addomesticata – ed è, per questo, punita. È la sorte, del resto, di tutte le creature diverse, solitarie, anomale che popolano la drammaturgia e la narrativa di Buzzati e Wilcock, e che, con il loro sguardo non allineato alla moderna foresta della civiltà, proprio come i due autori da cui prendono vita, ne svelano il sottosuolo infernale, sempre in agguato, per riprendere l’immagine da cui siamo partiti, sul confine labile tra il mondo sensibile e il suo doppio.

⁷⁴ *Ibid.*

⁷⁵ B. Pischedda, *Scrittori polemisti*, cit. p. 58.

⁷⁶ J.R. Wilcock, *L’abominevole donna delle nevi*, in Id., *L’abominevole donna delle nevi e altre commedie*, cit., p. 35.

⁷⁷ *Ibid.*