

Armando Rotondi

**Adattare *I topi* per la scena:
Dino Buzzati come prassi teatrale
in *RatOn* di ToTum TeaTre**

Introduzione

Il presente saggio si propone di analizzare alcuni elementi della struttura, dello stile e delle tematiche del racconto *I topi* (1953) di Dino Buzzati¹, al fine di considerarli non solo come tratti letterari distintivi, ma anche come potenziale prassi teatrale e processo creativo. Questo studio si concentra in particolare sul lavoro della compagnia ToTum TeaTre, con sede a Barcellona, composta da artisti internazionali con provenienze diverse, tra cui anche l'Italia. La compagnia, attiva in ambito europeo e attenta alla sperimentazione scenica, ha elaborato una propria pratica che intreccia il teatro fisico, il movimento e la parola, trovando in Buzzati una fonte di ispirazione significativa e ricorrente.

Il punto di partenza dell'analisi sarà *RatOn* (2015), spettacolo manifesto di ToTum, ideato e diretto da Valentina Temussi e Oscar Valsecchi – co-fondatori della compagnia – a partire da un'idea originale della stessa Temussi². Lo spettacolo rappresenta un adattamento teatrale de *I topi*, trasformati in un'opera di teatro fisico e visivo, che conserva parte dei dialoghi e delle atmosfere del testo originale, integrandoli con monologhi *ex novo* scritti dagli stessi interpreti nella parte conclusiva. Il lavoro, pur nella sua libertà espressiva, rimane fedele allo spirito buzzatiano, trasponendo la tensione allegorica e metafisica del racconto in una dimensione scenica fatta di corpi, ritmi e visioni.

¹ *I topi* di Dino Buzzati è pubblicato per la prima volta sul «Corriere della Sera» del 9 agosto 1953. L'anno successivo è compreso nella raccolta *Il crollo della Baliverna* e poi nei *Sessanta racconti* del 1958.

² Lo spettacolo nasce da una produzione della compagnia ToTum TeaTre e si basa su un'idea originale di Valentina Temussi e Oscar Valsecchi, che, come detto, ne firmano anche la regia. In scena, troviamo gli interpreti Evi Charalampidou, Olivier Déciaud, Oscar Valsecchi e Anna Ripoll Companys. Il progetto ha preso forma durante una residenza creativa svoltasi nel 2015 presso l'Associació La Miranda di Barcellona e ha debuttato presso il teatro Sala Fènix nella stessa città.

Il saggio si articolerà secondo una metodologia mista, combinando l'analisi di parte del copione, l'indagine artistica e l'osservazione diretta. In un primo momento, si fornirà un breve profilo della compagnia, sottolineandone la vocazione internazionale e interdisciplinare. Seguirà un'introduzione allo spettacolo *RatOn* e al suo processo di adattamento. Si passerà quindi a individuare alcuni elementi chiave che possono essere identificati come segnali di un possibile "approccio buzzatiano" alla prassi di teatro fisico di ToTum TeaTre – e in particolare nel lavoro della regista Temussi³ –, concentrandosi infine sull'analisi dei monologhi originali inseriti nella parte finale dello spettacolo, veri e propri frammenti autoriali che completano il senso dell'adattamento dell'opera.

La ricerca si fonda su diverse fonti: da un lato, un'intervista condotta con i due registi, che hanno gentilmente messo a disposizione il copione originale in spagnolo dello spettacolo; dall'altro, un approccio di tipo *research-through-practice*, reso possibile dalla mia presenza a repliche dello spettacolo e alla partecipazione a momenti di prova durante la preparazione di una riedizione. A ciò si aggiunge la mia collaborazione diretta con Valentina Temussi, in qualità di autore e dramaturg in alcune sue successive regie, che ha reso possibile una conoscenza approfondita del metodo e della visione artistica della compagnia. L'analisi qui proposta si colloca dunque all'incrocio tra studio teorico e partecipazione attiva, e mira a contribuire alla riflessione sul dialogo possibile tra letteratura e teatro contemporaneo, a partire dall'opera di un autore come Dino Buzzati.

L'adattamento teatrale di/in Buzzati

La riflessione sull'adattamento teatrale delle opere di Dino Buzzati da parte di altri artisti, autori, registi o compagnie è ancora un campo poco esplorato⁴. Tra questi

³ Temussi tornerà a confrontarsi direttamente con l'opera di Buzzati in altre due occasioni. La prima è l'adattamento in chiave di teatro fisico – privo di elementi verbali o dialogici – del racconto *Sette piani* (1937, riveduto nel 1942), realizzato nel 2017 nell'ambito del progetto universitario *Seven Floors*, che ha coinvolto studenti della Pace University di New York e dell'Institute of the Arts Barcelona, con Temussi nel ruolo di coordinatrice. La seconda è la sua partecipazione come consulente per il movimento in *7 Diaboliads*, un progetto di drammaturgia collettiva da me curato e co-diretto insieme a Martin Lewton (Theatre North), scritto e interpretato da artisti internazionali (Clara Casamayor, Sally Cowdin, Unnur Gunnarsdóttir, Lea Marks, José Enrique Moya, Rocío Ramos Sanchez, Tiago Rodrigues, Yoky Yu) su un mio incipit e una mia scena iniziale. In questo caso, il racconto *Sette piani* è stato utilizzato come modello strutturale all'interno del quale è stata inserita *Diavoleide* (1923) di Michail Afanas'evič Bulgàkov: in altre parole, la trama di Bulgàkov è stata adattata seguendo la struttura narrativa buzzatiana. Va sottolineato che, in entrambe le occasioni – *Seven Floors* e *7 Diaboliads* – si è fatto esclusivo riferimento al racconto di Buzzati, senza considerare la sua versione teatrale *Un caso clinico* (1953).

⁴ Cfr. G. Davico Bonino, *Dino Buzzati tra narrativa e teatro*, introduzione a D. Buzzati, *Teatro*, a cura di G. Davico Bonino, Milano, Mondadori, 1980, pp. IX-XXVII. Davico Bonino è fra le

si segnala il saggio di Katia Trifirò, *Un caso di ri-scrittura scenica. Dino Buzzati dal racconto al dramma*⁵, che mette in luce non tanto gli adattamenti teatrali operati da terzi, quanto soprattutto i processi di autoadattamento compiuti da Buzzati stesso, nel passaggio dai racconti al teatro, e che tuttavia rappresenta un riferimento critico di assoluto rilievo per il nostro discorso.

Secondo Trifirò, il “caso Buzzati” si inserisce in quella costellazione novecentesca di scrittori italiani «ammaliati dal mondo della scena ma privi di una netta collocazione teatrale»⁶, esclusi dalle logiche produttive dominate dal “grande attore” e dal “grande regista”⁷ e dunque condannati a un ruolo marginale. La drammaturgia buzzatiana va quindi letta alla luce di questa dialettica irrisolta tra scrittura ed esecuzione, che trova pochi esempi di sintesi compiuta nel panorama italiano del secondo dopoguerra.

altre cose egli stesso adattatore di Buzzati per il teatro, con, ad esempio, *Il deserto dei tartari*, prodotto da Akroama con la regia di Lelio Lecis e che ha debuttato il 23 febbraio 1995. Davico Bonino interviene sul testo con un lavoro di “asciugatura”, concentrando la vicenda sulla figura di Giovanni Drogo, al tempo stesso protagonista e narratore, e riducendo il numero dei personaggi di contorno. Questa scelta drammaturgica, se da un lato restituisce con forza la centralità del tema dell’attesa e della solitudine esistenziale, dall’altro comporta la perdita di episodi secondari ma cruciali nella costruzione dell’allegoria buzzatiana, come la morte di Lazzari o di Augustina. Le recensioni coeve (U. Ronfani su «Il Giorno» del 5 marzo 1995; G.L. Favetto su «la Repubblica» del 4 maggio 1996), sottolineano come la sintesi operata da Bonino, pur inevitabile per esigenze teatrali, attenui la complessità psicologica del romanzo, ma al contempo permetta una concentrazione quasi beckettiana sul “nulla” all’orizzonte, sulla monotonia dell’attesa e sullo scorrere inesorabile del tempo. La regia di Lecis accentua i toni lirici e crepuscolari del testo, esaltando l’atmosfera metafisica e kafkiana che avvolge la Fortezza Bastiani. In questo modo, la riduzione di Davico Bonino si configura come un’operazione di riscrittura scenica capace di far emergere, attraverso la spogliazione narrativa, l’essenza allegorica del romanzo buzzatiano: l’attesa del nemico come metafora universale della condizione umana. Su Buzzati adattato si veda anche l’interessante saggio di R.G. Vianello, *Un «serissimo gioco». Trascrivere per la scena Poema a fumetti*, in «Sinestesieonline», XII, 2023, n. 39 https://sinestesieonline.it/wp-content/uploads/2023/05/09_Sinestesieonline39_Vianello.pdf (ultima consultazione: 19 dicembre 2025). Qui, Vianello affronta la possibilità di adattare per il teatro l’opera grafico-testuale più celebre di Dino Buzzati. L’autore parte dal presupposto che, in Buzzati, parola e immagine siano due facce della stessa vocazione narrativa, e che il suo interesse per la scena sia sempre stato orientato alla fusione dei linguaggi. Dopo aver ricordato come Buzzati abbia già drammatizzato tre sue novelle, Vianello individua nel *Poema a fumetti* un terreno particolarmente fertile per l’elaborazione scenica: la rinuncia al naturalismo, le soluzioni di tipo “narrativo”, l’inserimento di personaggi ulteriori, così come la rottura e la complicazione dei piani temporali, rappresentano risorse drammaturgiche che consentono di tradurre in teatro il messaggio dell’opera, mantenendone intatta la dimensione visionaria e allegorica.

⁵ Cfr. K. Trifirò, *Un caso di riscrittura scenica. Dino Buzzati dal racconto al dramma*, in «Between», II, 2012, n. 4, pp. 1-22.

⁶ Ivi, p. 2.

⁷ R. Alonge e F. Malara, *Il teatro italiano di tradizione*, in R. Alonge e G. Davico Bonino (a cura di), *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, vol. II, Torino, Einaudi, 2001, p. 689.

In questo quadro, la scelta di adattare i propri racconti diventa per Buzzati una strategia privilegiata. Trifirò richiama, a questo proposito, le osservazioni di Marco De Marinis, secondo il quale le differenze tra novella e dramma non si situano tanto sul piano della struttura profonda quanto piuttosto in diverse «specificazioni discorsive ed enunciazionali di un nucleo tematico»⁸ comune. Ciò spiega perché nei testi di Buzzati si assista a una continua osmosi tra narrativo e drammatico, con racconti che si trasformano in pièce teatrali senza perdere il loro nucleo tematico originario.

Il caso emblematico discusso da Trifirò è *Il mantello* (1942). Nel passaggio dal racconto all'atto unico teatrale, la scrittura scenica di Buzzati non solo dilata la coralità dei personaggi e arricchisce l'ambientazione, ma introduce elementi del tutto nuovi: i nonni defunti che parlano dall'aldilà, l'oggettualità perturbante del mantello come simbolo dell'impossibilità di restare, la trasformazione della Morte in figura scenica riconoscibile. L'operazione va dunque letta come un esempio di "traduzione intersemiotica"⁹, che, pur rimanendo all'interno dello stesso codice linguistico, sposta il testo da un sistema semiotico a un altro, attivando nuove possibilità di senso¹⁰.

Trifirò mostra con finezza come nel racconto la tensione sia affidata ai segni allusivi e al silenzio che connota il rapporto madre-figlio, mentre nell'atto unico prevale la verbalizzazione drammatica e il registro più diretto dell'incontro corale. Tale mutamento risponde, secondo Buzzati stesso, alla logica dell'evento teatrale, che non può permettersi pause e divagazioni descrittive, pena l'insuccesso scenico¹¹. A supporto di questa interpretazione, Trifirò ricorre a fonti molteplici: dal concetto di contaminazione tra parola e immagine¹² al rilievo degli oggetti come dispositivi perturbanti¹³, fino alle categorie strutturali del dramma come architettura spaziale.

Se *Il mantello* esemplifica l'autoadattamento di un racconto in chiave medianica

⁸ M. De Marinis, *Visioni della scena*, Roma-Bari, Laterza, 2004, p. 103.

⁹ R. Jakobson, *Saggi di linguistica generale* [1963], a cura di L. Heilmann, Milano, Feltrinelli, 1985, p. 57.

¹⁰ K. Trifirò, *Un caso di riscrittura scenica. Dino Buzzati dal racconto al dramma*, cit., pp. 7-8.

¹¹ D. Buzzati, in Y. Panafieu, *Dino Buzzati: un autoritratto. Dialoghi con Yves Panafieu*, Milano, Mondadori, 1973, pp. 179-189.

¹² Cfr. L. Viganò (a cura di), *Album Buzzati*, Milano, Mondadori, 2006, p. 144.

¹³ Cfr. N. Bonifazi, *Il mantello di Buzzati e il fantastico*, in AA.VV., *Dino Buzzati*, a cura di A. Fontanella, Firenze, Olschki, 1982, p. 260. Bonifazi sottolinea come l'introduzione di nuovi personaggi, l'ampliamento delle parti dialogate e le descrizioni ambientali contenute nelle didascalie costituiscano variazioni necessarie, imposte dal mutamento di genere che avviene nel passaggio de *Il mantello* dalla prosa narrativa alla scrittura scenica. Sullo stesso argomento si vedano inoltre M. Bardi, *Il miraggio del teatro*, in N. Giannetto (a cura di), *Il Pianeta Buzzati*, Atti del Convegno Internazionale (Belluno, 12-15 ottobre 1989), Milano, Mondadori, 1992, p. 520, e C. Vignali, *Il mantello di Buzzati: riscrittura teatrale della figura femminile*, in «Mosaico Italiano», Editore Comunità Ltda, 2015, <https://hal.science/hal-02441257/document>.

e simbolica, *Un caso clinico* – nato dal celebre racconto *Sette piani* – rappresenta l'altro grande paradigma discusso da Trifirò. Qui l'angoscia esistenziale del protagonista ricoverato, condannato a scendere progressivamente di piano in piano verso la morte, si dilata in una piéce che Strehler portò al Piccolo Teatro nel 1953. Lì, come nota Trifirò riprendendo la lettura di Giorgio Strehler stesso, si coglie «un acuto senso di dolore e di morte mescolati insieme, in un amarognolo grottesco»¹⁴. Due anni dopo, Camus ne curerà un adattamento francese (*Un cas intéressant*), a conferma della potenzialità transnazionale della drammaturgia buzzatiana.

In entrambi i casi, l'analisi di Trifirò mostra come l'autore bellunese utilizzi il teatro per spingere all'estremo la propria poetica del perturbante e del fantastico. Non si tratta mai di una semplice riduzione, ma di una riscrittura che mette in evidenza, attraverso la scena, le dimensioni latenti del testo narrativo: ne *Il mantello*, come detto, la componente medianica e simbolica; in *Un caso clinico* la meccanicità spietata del destino e l'alienazione dell'individuo.

ToTum TeaTre: il movimento come linguaggio scenico condiviso

Prima di entrare nello specifico dell'adattamento de *I topi*, è ora necessario fornire un riferimento professionale e biografico della compagnia in esame. ToTum TeaTre è una compagnia teatrale con sede a Barcellona, fondata nel 2014 da un gruppo di artisti internazionali mossi da una visione condivisa del teatro come spazio di ricerca, linguaggio corporeo e incontro interculturale. Fin dall'inizio, la compagnia si è distinta per una forte identità legata al teatro fisico e visivo, facendo del movimento il perno attorno al quale ruotano le sue creazioni sceniche, i progetti pedagogici e le attività di formazione.

A guidare il percorso artistico della compagnia sono, attualmente, gli italiani Valentina Temussi e Oscar Valsecchi e la finlandese Sanna Toivanen, tre performer e pedagoghi provenienti da esperienze differenti ma accomunati da una formazione solida nel mimo corporeo e nelle tecniche del teatro gestuale, ai quali si sono affiancati nel tempo altri artisti come la greca Evi Charalampidou, il francese Olivier Decriaud e la spagnola Anna Ripoll Companys. Ciascuno di loro porta con sé un percorso autonomo, ma legato, come detto, allo studio del mimo corporeo, del teatro gestuale e della pedagogia del movimento. Valentina Temussi ha studiato presso il Laboratorio di Arte Drammatica BarDeFe e successivamente a Londra, dove si è diplomata alla International School of Corporeal Mime e ha seguito un programma di specializzazione in regia e pedagogia teatrale. Con un passato all'interno della compagnia Théâtre de l'Ange Fou, Temussi ha lavorato come attrice e regista in numerosi contesti internazionali, approfondendo costantemente la sua ricerca sul corpo come veicolo espressivo. Accanto a lei, Oscar Valsecchi, anch'egli

¹⁴ G. Strehler, *Ricordo di Dino Buzzati*, in D. Buzzati, *Teatro*, cit., p. 670.

formatosi tra Parigi e Londra sotto la guida di maestri come Marcel Marceau, Steven Wasson e Corinne Soum, ha un percorso che si snoda tra la pratica scenica e la didattica, con numerose collaborazioni in ambito teatrale, tra cui il ruolo di regista aggiunto, sino al 2024, presso la Compagnia Nazionale di Teatro Classico di Madrid, sotto la guida di Lluís Homar. A completare il nucleo stabile della compagnia è la performer finlandese Sanna Toivanen, attrice e pedagoga diplomata presso il centro MOVEO di Barcellona, attualmente attiva anche in progetti de La Fura dels Baus.

L'incontro tra questi artisti ha dato origine a un laboratorio creativo permanente che ha trovato in Barcellona un terreno fertile per svilupparsi e radicarsi. ToTum TeaTre è infatti non solo una compagnia di produzione, ma può essere visto come un organismo in costante trasformazione, uno spazio di confronto e crescita, dove la dimensione collettiva non è solo una metodologia di lavoro ma una vera e propria scelta politica e artistica. Lontana da qualsiasi estetica convenzionale, la compagnia coltiva un linguaggio che si fonda sul movimento, inteso non solo come tecnica ma come strumento drammaturgico e filosofico. Il corpo dell'attore è concepito come campo di scrittura scenica, capace di evocare, narrare e interrogare, attraverso una grammatica fisica che spesso prescinde dall'uso della parola ma non rinuncia alla complessità del pensiero.

Il processo creativo occupa un ruolo centrale nell'identità di ToTum, tanto da essere considerato il vero manifesto del loro fare teatro. Ogni creazione nasce da una fase laboratoriale intensa, in cui gli interpreti sono coinvolti attivamente nella costruzione del materiale scenico. L'improvvisazione, l'ascolto reciproco, l'ibridazione di linguaggi e la sperimentazione sono pratiche quotidiane attraverso cui si arriva alla forma finale, che però non è mai definitiva, ma sempre aperta alla trasformazione. La scena diventa così un luogo liminale, dove le identità si mettono in gioco e dove l'incontro tra diverse discipline – danza, teatro, performance, arti visive – dà origine a un'estetica viva, stratificata e mutevole.

A livello pedagogico, la compagnia ha sviluppato un metodo di insegnamento e regia che mira a formare attori consapevoli, capaci di abitare lo spazio scenico con precisione e presenza. In questo senso, il lavoro di ToTum ha una forte componente educativa.

Tra le produzioni più rappresentative della compagnia si annoverano alcuni spettacoli che ben sintetizzano la poetica e l'approccio creativo del gruppo. *Reflejos 'Liminales'* (2016-2020) è una creazione che si configura al tempo stesso come spettacolo e laboratorio continuo, una sorta di work-in-progress che mette al centro la fragilità, il cambiamento e la relazione fra performer e spettatori. In *Cuarteto Combinat* (2015), l'amore e la bellezza vengono celebrati attraverso una sequenza di duetti amorosi tra attori che si alternano in ruoli e generi differenti, fino a esaurire tutte le possibili combinazioni: uno studio poetico sulla relazione umana, sull'attimo vissuto, sulla possibilità di riconoscersi nell'altro. Altrettanto significa-

tivo è il progetto *InEvidenza* (2015), performance itinerante – creata in collaborazione con Domenico Santo e la compagnia MORKS –, pensata per gli spazi urbani, dove attori dipinti di bianco e muniti di oggetti rossi si muovono nel paesaggio cittadino, attirando l'attenzione e giocando con i concetti di visibilità, presenza e differenza. Anche in questo caso, la performance è accompagnata da un laboratorio che permette agli spettatori di esplorare le potenzialità espressive del corpo e del movimento, in un'ottica partecipativa e formativa.

In tutti questi lavori si ritrova il principio fondante della compagnia: il teatro come spazio di incontro tra corpi, saperi e linguaggi. Il gesto, il respiro, la tensione muscolare, il silenzio e la presenza diventano strumenti per raccontare storie, evocare mondi interiori, interrogare la realtà. La scena è concepita come un luogo in cui il corpo, con la sua memoria, le sue contraddizioni e la sua forza espressiva, diventa protagonista assoluto. È proprio in questa centralità del corpo, nella sua capacità di farsi testo e pensiero, che si può cogliere la singolarità dell'esperienza teatrale proposta da ToTum. Il percorso creativo e formativo si basa su una collaborazione con altre realtà artistiche, favorendo l'incontro tra discipline diverse e interrogando costantemente il senso del fare teatro nel presente.

Nel loro manifesto, si legge:

NUESTRO
PROCESO
DE
CREACIÓN

es nuestro manifiesto.

Experimentando sobre el propio cuerpo, actuando en una zona liminal entre diferentes formas de expresiones en la que todos los experimentos son posibles, se realiza una reflexión crítica sobre lo individual y sobre lo social. Creemos y buscamos un acto creativo que sea un encuentro de diferentes disciplinas alrededor del teatro¹⁵.

Questo principio guida la loro pratica artistica, che si fonda sull'esperienza corporea e sull'esplorazione di forme espressive liminali. Come dichiarato congiuntamente da Temussi, Toivanen e Valsecchi, sperimentando sul proprio corpo, agendo in una zona liminale tra diverse forme di espressione in cui tutti gli esperimenti sono possibili, si realizza una riflessione critica sull'individuo e sulla società. Queste

¹⁵ «IL NOSTRO PROCESSO DI CREAZIONE è il nostro manifesto. Sperimentando sul proprio corpo, agendo in una zona liminale tra diverse forme di espressione dove ogni esperimento è possibile, si compie una riflessione critica sull'individuo e sulla società. Crediamo e ricerchiamo un atto creativo che sia un incontro di diverse discipline attorno al teatro» (traduzione dello scrivente). V. Temussi, S. Toivanen e O. Valsecchi, *El proceso de creación como manifiesto*, in A. Troncone (a cura di), *Looking for Manifestoes*, in «Mise en Abyme. International Journal of Comparative Literature and Arts», VII, 2020, n. 2, pp. 101-102.

affermazioni evidenziano l'importanza attribuita al processo creativo come spazio di ricerca e trasformazione, incoraggiando l'incontro, lo scambio e la collaborazione con altre forme di espressione artistica e con enti legati alle arti.

Da *I topi* di Buzzati a *RatOn*: introduzione allo spettacolo

Un esempio emblematico del lavoro della compagnia è *RatOn*, spettacolo creato e diretto da Temussi e Valsecchi. L'opera, adattata da *I topi*, diventa manifesto pratico della compagnia e ne enuclea i temi, le pratiche e gli elementi chiave. Si configura come una traduzione scenica dei meccanismi emotivi e strutturali della narrativa buzzatiana, offrendo una chiave di lettura in cui corpo, oggetto e spazio si fanno linguaggio dell'inquietudine¹⁶.

Il 9 agosto 1953 Dino Buzzati pubblica sul «Corriere della Sera» un racconto breve e inquietante, *I topi*, che ancora oggi conserva intatta la sua carica perturbante. Ambientato in una tranquilla villa di campagna, il racconto si trasforma progressivamente in un incubo silenzioso e ineluttabile, dove la presenza sempre più invasiva dei topi finisce per disgregare non solo la serenità della famiglia Corio, ma la stessa struttura della realtà come comunemente intesa. Il testo è diventato, nel tempo, oggetto di numerose riletture e interpretazioni, tra cui quella proposta da Elisa Martínez Garrido in un contributo pubblicato sulla rivista «Quaderns d'Italia»¹⁷. L'autrice, con uno sguardo che coniuga psicoanalisi freudiana e lacaniana, individua nel racconto una straordinaria densità simbolica, capace di mettere in scena, sotto forma di allegoria, i fantasmi dell'inconscio e le paure profonde della modernità.

Martínez Garrido individua una serie di elementi ricorrenti e costitutivi della poetica di Buzzati: la sovrapposizione tra reale e fantastico, l'inversione delle categorie del naturale, l'irruzione dell'inspiegabile nel quotidiano, e soprattutto l'evocazione del perturbante, nella sua accezione freudiana di *unheimlich*, di ciò che è familiare ma al tempo stesso minaccioso, deformato, oscuro¹⁸. La casa borghese, spazio per eccellenza del conforto e della sicurezza, si tramuta lentamente in un luogo ostile, invaso da presenze inquietanti che si moltiplicano senza sosta, senza spiegazioni né possibilità di contenimento. La ripetizione ossessiva – un tratto di-

¹⁶ Cfr. A. Rotondi, *Riscrivere classici (Shakespeare, Čechov, Buzzati): pratiche di drammaturgia post-drammatica in autori italiani indipendenti (Tirelli, Meola, Temussi-Valsecchi)*, in E. Pîrvu (a cura di), *Forme, strutture, generi nella lingua e nella letteratura italiana*, Firenze, Franco Cesati Editore, 2021, pp. 483-494.

¹⁷ E. Martínez Garrido, *Brevi considerazioni sulla familiarità perturbante di Dino Buzzati: Un'animaletta metamorfosi terrificante*, in «Quaderns d'Italia», 2011, n. 16, pp. 165-174.

¹⁸ S. Freud, *Il perturbante* [1919], in Id., *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio*, Torino, Bollati Boringhieri, 1991, pp. 269-307.

stintivo della scrittura buzzatiana – assume qui la forma di un’invazione progressiva, dove ogni argine umano sembra cedere a una forza inarrestabile.

È da questo racconto – e dalla sua carica simbolica – che prende avvio *RatOn*. L’opera, nata all’interno di un laboratorio di ricerca teatrale sul tema della paura, riprende la struttura e le tematiche fondamentali del racconto di Buzzati, ma le rielabora attraverso i codici del teatro fisico e del movimento, costruendo uno spettacolo che è al tempo stesso omaggio e riscrittura critica.

Come dichiarano gli stessi autori nel dossier dello spettacolo, *RatOn* è «una parábola de cotidianidad insólita que se agranda hasta adquirir la dimensión de una pesadilla pavorosa y grotesca»¹⁹. Questo slittamento dal quotidiano all’incubo è perfettamente coerente con la logica del perturbante buzzatiano, e trova nello spazio scenico, nella gestualità degli attori, nella scenografia trasformabile e nei meccanismi della ripetizione, le sue principali strategie espressive. In *RatOn*, il perturbante non è solo tematizzato ma incarnato: è il corpo stesso degli attori a trasformarsi, a mutare, a farsi doppio, animale, altro da sé.

Il lavoro di ToTum si distingue per la capacità di tradurre in azione scenica una tensione latente che nel testo letterario è prevalentemente simbolica. Se nel racconto di Buzzati i topi sono inizialmente evocati come entità appena percepibili, destinate a crescere e moltiplicarsi in modo progressivo ma sotterraneo, nella messinscena teatrale la loro presenza è immediatamente fisica, tangibile, inquietante. Il confine tra umano e animale si fa labile e permeabile, e la trasformazione in topi – che nel racconto rimane in fondo sospesa, immaginata, potenziale – prende corpo sulla scena in modo visibile, attraverso il lavoro mimico, la postura, il ritmo, la deformazione dei gesti. A questo si aggiunge la trasformazione attraverso l’uso di apposite maschere nella trasformazione definitiva in topi e che unisce scenicamente i topi di Buzzati e i rinoceronti di Eugène Ionesco.

Non si tratta, tuttavia, di un semplice effetto scenico. La scelta di un teatro (prevalentemente) fisico permette agli autori di attivare una dinamica profondamente buzzatiana: quella della ripetizione come incubo. Come ha osservato Martínez Garrido, la parola “paura” si ripete nel racconto come un mantra, segnalando l’insistenza ossessiva del rimosso che ritorna²⁰. In *RatOn*, la ripetizione diventa azione coreografica: i gesti, le azioni, i movimenti si reiterano, si deformano, si moltiplicano, generando un senso di stallo claustrofobico e al tempo stesso una tensione crescente. È il tempo stesso della narrazione a deformarsi, a oscillare tra il passato e un presente deformato, tra il ricordo e l’incubo.

¹⁹ «Una parabola di quotidianità insolita che si dilata fino ad assumere le dimensioni di un incubo spaventoso e grottesco» (traduzione dello scrivente). V. Temussi e O. Valsecchi, *RatOn*, dossier di lavoro, Barcelona, ToTum TeaTre, 2015, p. 4 (su gentile concessione della Compagnia).

²⁰ E. Martínez Garrido, *Brevi considerazioni sulla familiarità perturbante di Dino Buzzati*, cit., p. 167.

La scenografia gioca un ruolo fondamentale nel creare questa atmosfera: pochi elementi (un tavolo, delle sedie) si animano, si spostano, si trasformano, diventano essi stessi personaggi di un dramma che gioca con le parole e l'assenza di parole. La scena si presenta come un mondo a due livelli: quello realistico e quotidiano della casa borghese, e quello fantastico e perturbante dell'incubo. Il passaggio tra questi due mondi non avviene bruscamente, ma per slittamento graduale, fino a quando lo spettatore si accorge di essere stato trascinato in un universo che non è più il suo.

In questo senso, *RatOn* non si limita a mettere in scena *I topi*, ma ne espande le possibilità drammaturgiche, ponendosi come un vero e proprio riscrivere teatrale del testo buzzatiano. La riscrittura non è mai semplice trasposizione: è rielaborazione, traduzione intersemiotica, confronto con un nuovo linguaggio e con un nuovo pubblico. *RatOn* conserva l'ossatura narrativa del racconto, ma ne altera il codice: dalla parola – che pur rimane, poiché gli attori parlano e seguono il racconto – al gesto, dal simbolo alla corporeità, dal racconto interiore alla visione scenica. In questo passaggio, il perturbante si fa carne, movimento e vibrazione.

Un altro elemento centrale è il tema del “doppio”, già rilevato da Freud come uno dei principali nuclei del perturbante. In *RatOn*, ogni personaggio si sdoppia, si deforma, perde progressivamente la sua identità umana per acquisirne un'altra, liminale e inquietante. Questo sdoppiamento è amplificato dal lavoro sul ritmo, sull'eco, sul gesto specchiato, che ricorda da vicino le tecniche del mimo classico e del teatro gestuale. La metamorfosi in topo non è soltanto una metafora sociale o psicologica: è un processo fisico, graduale, irreversibile, che coinvolge lo spettatore in un'esperienza percettiva diretta²¹ (Fig. 1).

Infine, *RatOn* si rivela anch'essa una riflessione acuta sulla contemporaneità. Se *I topi* poteva leggersi, nel contesto degli anni '50, come una metafora della paura del disordine, del caos, dell'Altro (forse anche dell'inconscio o del comunismo), l'adattamento teatrale persegue nel proporlo come una parabola della paura collettiva, dell'indifferenza sociale, della ripetizione ossessiva dei comportamenti umani di fronte al pericolo. Il topo diventa così, ancora una volta, simbolo di un nemico interno, di una parte di noi che non vogliamo vedere, ma che ci abita e ci consuma,

²¹ *RatOn* si inserisce in una tradizione drammaturgica e performativa che esplora il rapporto tra uomo e animale, sia in chiave simbolica sia psicologica. Come negli spettacoli di Giuliana Musso (*La scimmia*, 2019) ed Emma Dante (*La scimmia*, 2004), anche qui la figura animale diventa uno specchio delle pulsioni e delle fragilità umane. Analogamente, la riflessione sull'identità e sulla condizione dell'essere umano, presente in *C'è del pianto in queste lacrime* (2012) di Antonio Latella e in *Una relazione per l'accademia*, tratto dal celebre racconto di Franz Kafka e messo in scena dalla compagnia torinese Marcido Marcidorjs e Famosa Mimosa (con la regia di Marco Isidori e interpretato da Paolo Oricco, 2019), trova in *RatOn* un'eco nella tensione tra istinto animale e coscienza, tra libertà e costrizione. In questo senso, l'approccio di ToTum dialoga con una linea di ricerca teatrale che utilizza l'elemento animale per interrogare l'umano.



Fig. 1. La trasformazione. Foto di Marta Vilardell su gentile concessione della compagnia.

così come vedremo nell'analisi dei monologhi finali dello spettacolo. Lontano da una semplice messinscena didascalica, lo spettacolo si confronta attivamente, quindi, con l'immaginario buzzatiano, e lo traduce in un linguaggio vivo e corporeo. Attraverso la fisicità degli attori, l'uso dello spazio e il ritmo ossessivo delle ripetizioni, Temussi e Valsecchi danno forma a una paura antica, quella del ritorno del rimosso, della perdita del controllo, della trasformazione dell'umano in inumano.

Buzzati come prassi teatrale

L'adattamento de *I topi* in *RatOn* mette in evidenza alcuni elementi che si trasformano in una prassi teatrale ricorrente nel processo creativo di ToTum TeaTre, e che costituiscono una cifra distintiva, in particolare, nei successivi lavori di Temussi²². Nella messa in scena di *RatOn*, Buzzati non è presente solo nel testo, ma nella gestione dello spazio, del corpo e del tempo scenico, utilizzando un linguaggio corporeo che amplifica l'elemento perturbante dell'opera, rendendolo quasi kafkiano.

²² Cfr., ad esempio, il lavoro della regista su *The Hour We Knew Nothing of Each Other* di Peter Handke, che ha ispirato il suo *devised work* dal titolo *The Empty Square / Space in the Bright Light* (2018), su mia drammaturgia. Il progetto faceva parte del lavoro di ricerca dottorale della regista *Traces and Echoes: a Methodology for the Making of Embodied Performance* presso la Liverpool John Moores University.

I movimenti degli attori si fanno progressivamente più meccanici, stilizzati eppure animaleschi, suggerendo la metamorfosi interiore dei personaggi. I topi, da fuori, sono ormai dentro. La casa borghese si trasforma in una trappola, e lo spazio scenico diventa claustrofobico, abitato da ombre e suoni sottili.

Questa prassi teatrale – fondata su un lavoro fisico profondo, quasi danzato – prende spunto dalla tensione sottesa che attraversa tutto il racconto di Buzzati. Il perturbante non è solo concetto, ma esperienza scenica. Le luci tagliano il buio in modo netto, creando zone di visibilità e invisibilità, mentre la colonna sonora – fatta in parte di scricchiolii, sussurri, ticchettii e da partiture dal vivo suonate con uno strumento musicale atipico quale una sega ad arco – costruisce un ambiente sensoriale che mette lo spettatore in uno stato di allerta continua.

Si procede ora a enucleare alcuni elementi specifici.

L'ordinarietà che svela l'abisso: Buzzati come drammaturgia
dell'inquietudine e la paura come accesso alla conoscenza

Nel racconto, Buzzati costruisce un'inquietudine crescente attraverso una struttura narrativa fatta di piccole scene quotidiane, in cui dettagli apparentemente insignificanti prefigurano un progressivo disfacimento. Il meccanismo è tanto semplice quanto infallibile. La presenza dei topi si insinua nella vita della famiglia Corio senza mai esplodere in un evento drammatico: sono solo rumori, piccoli segni, poi gatti, poi sparizioni, infine il dominio.

Questa struttura narrativa ha colpito profondamente Temussi. La regista, in un'intervista da me condotta, sottolinea l'efficacia della scrittura buzzatiana come materiale drammaturgico: «Buzzati è un ottimo esempio di come si possano costruire azioni e scene ordinarie che parlano però di cose molto più grandi, più intime o più simboliche»²³. Questa affermazione rivela un principio chiave della prassi teatrale adottata in *RatOn*: la trasposizione scenica del quotidiano come dispositivo per evocare l'universale. L'ordinaria vicenda di casa Corio, invasa da topi che si moltiplicano progressivamente fino a sottomettere la famiglia, diventa, in scena, un'allegoria del malessere collettivo, della paralisi esistenziale, della rimozione di un generico trauma. Questo processo di astrazione e amplificazione, tipico della scrittura buzzatiana, diventa nel lavoro di ToTum Teatre un'impalcatura concreta: ogni azione narrativa si traduce in sequenze fisiche, ogni oggetto diventa protesi del senso. Il quotidiano de *I topi* diventa, in *RatOn*, la base di un'esplorazione del corpo nella ripetizione e nella frustrazione del gesto. La drammaturgia fisica, invece di raccontare, mostra la routine che si incancrenisce e il gesto che si contrae.

Uno degli aspetti più profondi del pensiero buzzatiano, secondo la regista, è il modo in cui la paura diventa strumento conoscitivo. Buzzati non si limita a raccon-

²³ Le citazioni di Temussi sono dall'intervista-conversazione da me condotta, dove non indicato diversamente.

tare il terrore come sentimento paralizzante: lo concepisce come momento liminale, soglia di consapevolezza. «Buzzati ci dice di non restare indifferenti e che affrontare la paura ci può portare a fare dei cambiamenti per noi e per gli altri», afferma Temussi. In *RatOn*, questo principio si traduce in un progressivo svelamento: ciò che era nascosto diventa visibile, ciò che era sottinteso diventa materia scenica.

Il momento culminante di questa coscienza è, nel racconto, la visione finale nel sotterraneo, con il riferimento a migliaia di pupille che brillano nel buio e guardano malignamente il protagonista. Una scena che in *RatOn* diventa quadro vivo, discesa negli inferi, climax di un processo tanto fisico quanto psicologico. La rivelazione finale corrisponde a un'apertura verso l'abisso:

DINA. Me llevó al sótano y me mostró una trampilla con una tapadera.

GIORGIO. Desde hace varios meses se han reunido todos allí abajo, en la alcantarilla. Por la casa solo se pasean unos pocos. Están aquí debajo... escucha...

DINA. Calló. Y a través del suelo llegó un sonido indescriptible: un ruido confuso, un ronco temblor, un estruendo sordo semejante al de una materia inquieta y viva en ebullición; y también unas voces, grititos agudos, silbidos, murmullos. ¿Pero cuantos son?

GIORGIO. ¿Quién sabe? Millones tal vez... Ahora mira, pero date prisa.

DINA. Encendió una cerilla y levantó la tapadera de la trampilla. Por un instante, lo vi todo: en una especie de cueva, un frenético hormigueo de formas negras se amontonaba en furiosos remolinos. En aquel abominable tumulto había una potencia, una vitalidad infernal, que nadie habría podido frenar. ¡Los ratones! Vi también miles y miles de brillantes pupilas mirando hacia arriba, observándose malignamente. Pero Giorgio volvió a colocar la tapa a toda prisa²⁴.

È una discesa nell'inconscio, visualizzata attraverso il gesto fisico che si contrae, si ripiega, implode. La scoperta dei topi nel sotterraneo è il momento in cui il personaggio protagonista (e lo spettatore) è costretto a vedere ciò che è stato negato (Fig. 2).

²⁴ ToTum TeaTre, *RatOn*, copione, Barcellona, 2015, pp. 6-7 (su gentile concessione della Compagnia). Viene qui drammatizzata la seguente parte del racconto: «Mi conduce in cantina, là dove c'è una botola chiusa da un portello: "Sono laggiù adesso" mi sussurra. "Da qualche mese si sono tutti riuniti qui sotto, nella fogna. Per la casa non ne girano che pochi. Sono qui sotto... ascolta..." / Tacque. E attraverso il pavimento giunse un suono difficilmente descrivibile: un brusio, un cupo fremito, un rombo sordo come di materia inquieta e viva che fermenti; e frammezzo pure delle voci, piccole grida acute, fischi, sussurri. "Ma quanti sono?" chiesi con un brivido. / "Chissà. Milioni forse... Adesso guarda, ma fa presto." Accese un fiammifero e, sollevato il coperchio della botola, lo lasciò cadere giù nel buco. Per un attimo io vidi: in una specie di caverna, un frenetico brulichio di forme nere, accavallantisi in smaniosi vortici. E c'era in quel laido tumulto una potenza, una vitalità infernale, che nessuno avrebbe più fermato. I topi! Vidi anche un luccicare di pupille, migliaia e migliaia, rivolte in su, che mi fissavano cattive. Ma Giorgio chiuse il coperchio con un tonfo» (D. Buzzati, *I topi*, in Id., *Sessanta racconti* [1958], Milano, Mondadori, 1977, pp. 265-266).



Fig. 2. Dina circondata dai topi. Foto di Marta Vilardell su gentile concessione della compagnia.

Routine, alienazione e struttura narrativa

Uno dei principali traguardi di *RatOn* è quello di riuscire a convertire la tensione buzzatiana in un lessico scenico non verbale. In questo senso, la ricerca di Temussi e Valsecchi si orienta su un uso «espressivo dello spazio a 360 gradi», come racconta Temussi, che permette ai performer di «esplorare la profondità e i diversi livelli dal basso all'alto». Il lavoro sul movimento nasce da un'idea centrale: l'angoscia non si dice, si incarna. Per questo, la ripetizione dei gesti, l'impossibilità di compierli pienamente, la loro deformazione nel tempo diventano strumenti essenziali per rendere visibile quella che Temussi definisce «un'atmosfera onirica più vicina all'incubo che al sogno». Nel racconto originale, l'invasione dei topi è progressiva e pervasiva, fino a diventare un fatto totalizzante. Questo sentimento di impotenza e di claustrofobia viene messo in scena attraverso una coreografia che lavora sullo spazio tridimensionale e sulla verticalità. *RatOn* si muove dentro una casa che diventa sempre più stretta, come se i muri si avvicinassero, mentre i gesti si fanno sempre più ripetitivi e meccanici, incapaci di uscire dal loro ciclo.

Questo principio si ritrova perfettamente nel testo originale di Buzzati. Già nelle prime pagine de *I topi*, il personaggio protagonista descrive un ricordo apparentemente innocuo, tradotto così nel copione che segue, in questo caso, in maniera molto fedele all'originale di Buzzati:

DINA. [...] Un minúsculo ratón se coló a toda velocidad entre mis piernas, atravesó el dormitorio y fue a esconderse debajo del armario. Corría con mucha torpeza, habría podido atraparlo fácilmente. Pero era tan gracioso, tan frágil... Al día siguiente se lo conté a Giovanni.

GIOVANNI. Ah sí.

DINA. Dijo él casi sin prestar atención.

GIOVANNI. De vez en cuando se pasea algún ratón por la casa²⁵.

Il tono si incrina progressivamente: la presenza del topo diventa inquietante, moltiplicata, inarrestabile. Allo stesso modo, nel linguaggio corporeo di *RatOn*, un piccolo gesto – una caduta, una torsione, un arresto improvviso – è ripetuto, moltiplicato, deformato, fino a diventare eco di una minaccia più grande, sistemica.

Un altro elemento mutuato da Buzzati e che diventerà prassi costante del lavoro della regista e della compagnia riguarda la costruzione della tensione attraverso la ripetizione e la routine. La casa dei Corio diventa lentamente una prigione, lo spazio si restringe man mano che l'invasione dei topi cresce. È un processo graduale, scandito da ritorni temporali (ogni anno il personaggio protagonista Dina torna nella villa), in cui il perturbante si insinua nell'ordinario. L'uso del tempo ciclico e della ripetizione diventa nel teatro fisico un vettore per far emergere l'angoscia: la reiterazione dei gesti – una camminata interrotta, un oggetto raccolto e lasciato cadere – disegna una spirale di impotenza e paura.

Temussi, Valsecchi e in generale ToTum hanno sviluppato questo principio attraverso una partitura coreografica molto strutturata: «ci siamo interrogati su come sviluppare movimenti grandi in uno spazio piccolo», spiega Temussi. Questo lavoro sul vincolo spaziale si lega strettamente alla tematica del racconto, dove l'invasione del sottosuolo da parte dei topi corrisponde a una perdita di controllo, una sottrazione di spazio vitale. Il movimento scenico riflette questa oppressione: più lo spazio si restringe, più il gesto si fa convulso, frammentato.

L'oggetto come estensione emotiva: la giacca del senso di colpa

Similmente a quanto nota Bonifazi che vede nei lavori di Buzzati l'oggetto come simbolo del perturbante²⁶, una scelta scenica particolarmente significativa è l'uso

²⁵ ToTum TeaTre, *RatOn*, copione, p. 1 (su gentile concessione della Compagnia). Viene qui drammatizzata la seguente parte del racconto: «Quando udii un piccolo rumore, un grattamento alla base della porta. Andai ad aprire. Un minuscolo topo sguscio tra le mie gambe, attraverso la camera e andò a nascondersi sotto il cassettone. Correva in modo goffo, avrei fatto in tempo benissimo a schiacciarlo. Ma era così grazioso e fragile. Per caso, il mattino dopo, ne parlai a Giovanni. “Ah, sì” fece lui distratto “ogni tanto qualche topo gira per la casa”» (D. Buzzati, *I topi*, cit., p. 261).

²⁶ N. Bonifazi, *Il mantello di Buzzati e il fantastico*, cit., p. 260.

della giacca da parte degli attori come oggetto simbolico, giacca che diventa uno degli elementi chiave di tutti gli spettacoli successivi della regista: «La giacca rappresenta il senso di colpa, il disagio, il malessere», dice Temussi. Questo oggetto, apparentemente banale, diventa nei gesti degli attori un segno di peso, di memoria, di intralcio. Nella narrazione originale, la rimozione della minaccia è accompagnata da un crescente silenzio, da un rifiuto del confronto. La giacca allora diventa il rimosso che ritorna, il non detto che pesa, come una seconda pelle.

L'uso dell'oggetto, nella regia di Temussi e Valsecchi, si lega a una precisa metodologia teatrale che valorizza il simbolismo fisico. Afferma la regista: «È importante uscire con un'immagine che si fissa nella memoria, che resta come icona del malessere». L'oggetto non è dunque un semplice accessorio, ma parte della drammaturgia fisica. È proprio qui che si innesta anche una lettura lacaniana: se il *grido* dell'Altro (i topi, la paura) non viene ascoltato, esso ritorna come sintomo corporeo, come *jouissance* che trapassa il soggetto. Il teatro di Temussi (e Valsecchi) è corpo-sintomo, dove il movimento restituisce lo scarto tra ciò che dovrebbe essere detto e ciò che viene taciuto. La giacca – come oggetto scenico – è esattamente questo: un *oggetto a* che sfugge alla rappresentazione ma organizza il desiderio e l'angoscia.

Una cronologia ineluttabile: tempo e inevitabilità nell'universo

Un altro aspetto che emerge dalla pratica teatrale della compagnia partendo da Buzzati è il rapporto con il tempo. «Bisogna seguire una cronologia degli eventi che non si può saltare», afferma Temussi. Questo principio si riflette nella fedeltà dell'adattamento, che ripercorre gli anni della narrazione buzzatiana con attenzione maniacale ai dettagli: ogni anno una visita, ogni visita un piccolo mutamento. Nel testo originale, il tempo è ciclico ma irreversibile. Il ritorno annuale del personaggio protagonista si accompagna a un inarrestabile peggioramento:

Da tempo immemorabile ogni estate mi invitavano per qualche settimana. Quest'anno per la prima volta no. Giovanni mi ha scritto poche righe per scusarsi. Una lettera curiosa, che allude in forma vaga a difficoltà o a dispiaceri familiari; e che non spiega niente. Quanti giorni lieti ho vissuto in casa loro, nella solitudine dei boschi. Dai vecchi ricordi oggi per la prima volta affiorano dei piccoli fatti che allora mi parvero banali o indifferenti. E all'improvviso si rivelano²⁷.

In scena, questa temporalità è scandita da variazioni ritmiche, da ripetizioni sempre più deformate, da scene che ritornano ma mutano di senso. Questo tempo non è solo cronologico, ma esistenziale: il tempo del non-agito, della colpa, della rimo-

²⁷ D. Buzzati, *I topi*, cit., p. 261.

zione. *RatOn* lo rende visibile nella ripetizione fisica, nel crescendo claustrofobico del gesto e nell'immobilità morale dei personaggi.

Da Buzzati alle proprie paure in scena: i monologhi aggiuntivi

RatOn vede intercalati anche monologhi scritti dai quattro interpreti di *RatOn* – in ordine di monologo Anna Ripoll Companys, Olivier Déciaud, Oscar Valsecchi e Evi Charalampidou – durante il processo creativo e messi in scena rivolgendosi direttamente al pubblico nella parte conclusiva dello spettacolo. Partendo da Buzzati e dai topi, gli attori prendono il sopravvento sui personaggi e parlano delle proprie paure ponendo lo spettatore davanti alla realtà ineluttabile che tutti abbiamo dei “topi”.

I tre monologhi finali, pronunciati dagli attori, si intrecciano in un racconto collettivo di paure individuali e universali, che riprendono il tema centrale de *I topi*: l'invasione silenziosa e angosciante di un male che non si vede ma che si sente. Ogni monologo prende la forma di una riflessione personale e intima, in cui il protagonista confessa le proprie paure in un atto di vulnerabilità, ma allo stesso tempo cerca di provocare il pubblico a confrontarsi con le proprie.

Nel suo monologo, Anna Ripoll Companys inizia parlando di un timore che la affligge da sempre: la paura dei cambiamenti improvvisi e incontrollabili che modificano il corso della sua vita senza che lei possa fare nulla per evitarli. Dice:

Me dan miedo los cambios. Me da miedo que las cosas cambien. Y las cosas cambien, lo se, la vida es así, las cosas cambian constantemente²⁸.

Ripoll Companys prosegue descrivendo come la paura non si riferisca ai cambiamenti che lei stessa ha scelto, ma a quelli che arrivano senza preavviso: la perdita di qualcosa o qualcuno che aveva dato per scontato. Le piccole disgrazie quotidiane, come un incidente o un imprevisto, diventano metafore di una condizione più profonda, quella della vulnerabilità alla quale siamo esposti continuamente:

No me dan miedo los cambios que yo he querido hacer. He querido cambiar de casa y lo he hecho. Los que me dan miedo son aquellos cambios que llegan por sorpresa, cuando no he tenido el control de la transformación, sin darme cuenta, inevitablemente suceden. Como que se te lleve el coche la grúa, de repente ya no está. O caminando por la calle se te caga un pájaro en la cabeza, o se te cae el móvil al wáter, o te deja el novio.

Estos cambios afectan también a otras cosas. Y hay cosas... hay pilares que deben

²⁸ «Mi fanno paura i cambiamenti. Ho paura che le cose cambino. E le cose cambiano, lo so, la vita è così: le cose cambiano continuamente» (trad. a cura di chi scrive). Monologo di Anna Ripoll Companys in *ToTum TeaTre, RatOn*, copione, p. 6 (su gentile concessione della Compagnia).

estar, que, si se derrumban, se deben reconstruir: como la casa, el trabajo, la familia, los amigos.

Y todo esto cambia: la casa con tu familia de niña cambia a tu casa de adulta con otra familia. Entonces trabajas para mantener esa casa, pero no todas las horas, para poder dedicarlas a tus amigos. Hasta que llega el novio, que produce también un cambio en todo lo anterior. Cambios positivos, vas construyendo pilares. ¿Pero y si un día se te quema la casa? ¿Y si te deja el novio? ¿y si te echan del trabajo? Eso produce un vacío, y parece que debes reconstruir algo. Y sin saber cómo. Hay pilares que no se pueden destruir²⁹.

La paura di Ripoll Companys è quella di perdere il controllo su ciò che è fondamentale nella sua vita, come la casa, il lavoro e le relazioni. Si domanda: «¿Pero y si un día se te quema la casa? ¿Y si te deja el novio? ¿Y si te echan del trabajo?»³⁰, per poi concludere:

Tengo miedo de volver a casa y que ya no sea la misma, que ya no me sienta a salvo en ella. Tendría que ser como en “la peste alta”, este juego de niños como el pilla-pilla pero si estás en un lugar alto “eso es casa”, estás a salvo, ahí todo está bajo control.

Mejor dedicarse a controlar lo que debe estar en orden, para que no se destruía. Sólo si todo está controlado podrá tener un sentido. Todo debe tener su sitio y su razón de ser así. Así estará construido y sin derrumbes, aunque parezcan solo cambios. Y de ahí, agarrarte bien fuerte para tenerlo todo controlado y eliminar cualquier sensación de un mundo nuevo, cualquier fantasma, cualquier amenaza que pueda existir³¹.

²⁹ «Non mi fanno paura i cambiamenti che ho voluto io. Ho voluto cambiare casa e l'ho fatto. Quelli che mi fanno paura sono i cambiamenti che arrivano all'improvviso, quando non ho avuto il controllo della trasformazione, che senza accorgermene, inevitabilmente, accadono. Come quando il carro attrezzi ti porta via la macchina: all'improvviso non c'è più. O mentre cammini per strada un uccello ti caga in testa, o ti cade il cellulare nel water, o il fidanzato ti lascia. / Questi cambiamenti influiscono anche su altre cose. E ci sono cose... ci sono pilastri che devono esserci, che, se crollano, devono essere ricostruiti: come la casa, il lavoro, la famiglia, gli amici. / E tutto questo cambia: la casa con la tua famiglia da bambina cambia nella casa da adulta con un'altra famiglia. Allora lavori per mantenere quella casa, ma non tutte le ore, per poterne dedicare alcune agli amici. Finché arriva il fidanzato, che provoca a sua volta un cambiamento in tutto ciò che c'era prima. Cambiamenti positivi: vai costruendo dei pilastri. / Ma se un giorno la casa prendesse fuoco? E se il fidanzato ti lasciasse? E se ti licenziassero dal lavoro? Questo produce un vuoto, e sembra che tu debba ricostruire qualcosa. E senza sapere come. Ci sono pilastri che non si possono distruggere» (trad. a cura di chi scrive). Monologo di Anna Ripoll Companys in *ToTum TeaTre, RatOn*, copione, p. 6 (su gentile concessione della Compagnia).

³⁰ «Ma se un giorno ti si brucia la casa? E se ti lascia il fidanzato? E se ti licenziano dal lavoro?» (trad. a cura di chi scrive). Monologo di Anna Ripoll Companys in *ToTum TeaTre, RatOn*, copione, p. 6 (su gentile concessione della Compagnia).

³¹ «Ho paura di tornare a casa e che non sia più la stessa, che non mi senta più al sicuro lì. Do-

Olivier Déciaud, invece, porta alla luce una paura che ha radici fisiche: la claustrofobia. Descrive un'esperienza che ha vissuto in un viaggio in Egitto, dove il suo senso di soffocamento e di panico aumenta quando il suo autobus, bloccato nel deserto per un guasto, diventa un luogo angusto e opprimente:

Yo tengo claustrofobia: como sabéis, es el miedo a los lugares cerrados, ya sean pequeños o llenos de gente. Entonces intento evitarlos, pero no siempre es posible.

Una vez estaba en Egipto, en El Cairo. Cogí un autobús para cruzar el desierto del Sinaí y llegar al mar Rojo. Un viaje de un día y una noche. El autobús estaba llenísimo: gente con equipajes, animales, música muy alta... No me sentía muy cómodo, pero no tenía elección, así que... lo aguanté. A mitad de la noche, en pleno desierto, el autobús se paró por una avería. Nos hicieron bajar (era invierno, hacía frío) y nos pidieron que esperáramos. Pues esperamos.

Finalmente, después de un tiempo indefinido, cuando llegó otro autobús, nos dimos cuenta de que no venía vacío, sino igual de lleno, igual de caótico. Nos pidieron que subiéramos...

En ese momento, la alternativa era: yo, un extranjero, en Egipto, en el desierto, en invierno, en plena noche. Pues subí. (¿Vosotros qué habríais hecho?)³²

Déciaud racconta, così, il viaggio in autobus attraverso il deserto del Sinaí, un'esperienza che diventa rapidamente insopportabile. La situazione peggiora quando l'autobus si ferma per un guasto e i passeggeri sono costretti a scendere e salire su un altro autobus altrettanto sovraffollato e claustrofobico. Nel momento in cui

vrebbe essere come in "la peste alta", quel gioco da bambini simile a ce l'hai, ma se ti trovi in un posto alto "quello è casa", sei al sicuro, lì tutto è sotto controllo. Meglio dedicarsi a controllare ciò che deve restare in ordine, per evitare che si distrugga. Solo se tutto è sotto controllo potrà avere un senso. Tutto deve avere il suo posto e una ragione per essere così. Così sarà costruito e non crollerà, anche se sembrano solo cambiamenti. E da lì, aggrapparsi forte per avere tutto sotto controllo ed eliminare ogni sensazione di un mondo nuovo, ogni fantasma, ogni minaccia che possa esistere» (trad. a cura di chi scrive). Monologo di Anna Ripoll Companys in ToTum TeaTre, *RatOn*, copione, p. 5 (su gentile concessione della Compagnia).

³² «Io soffro di claustrofobia: come sapete, è la paura degli spazi chiusi, siano essi piccoli o affollati. Cerco quindi di evitarli, ma non sempre è possibile. Una volta ero in Egitto, al Cairo. Presi un autobus per attraversare il deserto del Sinai e raggiungere il Mar Rosso. Un viaggio di un giorno e una notte. L'autobus era stracolmo: persone con bagagli, animali, musica altissima... Non mi sentivo affatto a mio agio, ma non avevo scelta, quindi... resistetti. Nel cuore della notte, in pieno deserto, l'autobus si fermò per un guasto. Ci fecero scendere (era inverno, faceva freddo) e ci chiesero di aspettare. Così abbiamo aspettato. Finalmente, dopo un tempo indefinito, arrivò un altro autobus, ma ci rendemmo conto che non era vuoto: era pieno allo stesso modo, lo stesso caos. Ci chiesero di salire... A quel punto, l'alternativa era: io, uno straniero, in Egitto, nel deserto, in inverno, nel cuore della notte. Così salii. (E voi, cosa avreste fatto?)» (trad. a cura di chi scrive). Monologo di Olivier Déciaud in ToTum TeaTre, *RatOn*, copione, pp. 5-6 (su gentile concessione della Compagnia).

l'autobus riparte, Décridaud entra in uno stato di panico. La sua reazione è quella di chiudere gli occhi e non aprirli fino alla fine del viaggio: «La única solución que encontré fue cerrar los ojos y NO abrirlos hasta el final del viaje».

Questa esperienza lo porta a una sorta di trance, uno stato di isolamento psichico che gli permette di sopravvivere al terrore fisico che sta vivendo. La paura di Décridaud, come quella di Ripoll Companys, è legata a un'impossibilità di controllo, a un qualcosa che lo imprigiona e che non riesce a gestire. Alla fine del viaggio, quando finalmente apre gli occhi, la realtà del deserto lo sorprende con un'immagine di bellezza e serenità. La paura, quindi, si svela come una tensione tra l'invasione claustrofobica e il riscatto attraverso il confronto con il mondo esterno.

Nel terzo monologo, Valsecchi esprime una paura più esistenziale: quella della routine. Il suo monologo riguarda la sensazione che la vita diventi ripetitiva e meccanica, che la routine quotidiana prenda il sopravvento sui desideri e sugli impulsi autentici. Dice:

Yo creo que tengo miedo a la rutina.

La rutina que, poco a poco y sin que te des cuenta, va guiando tu vida.

Que ya no sean tus impulsos, tus deseos, tus instintos los que te guían en el día a día, sino la rutina.

La rutina de ir al trabajo.

La rutina de dar un beso a tu esposa.

La rutina de abrazar a tu hijo.

La rutina de ir a ver a Paqui, aquí en la esquina.

La rutina.

Sí, para mí es eso. Tengo miedo a la rutina³³.

Valsecchi descrive come la routine diventi un "topo" invisibile che rosicchia la spontaneità della vita. La paura non riguarda un evento eccezionale, ma un processo insidioso che lentamente sottomette l'individuo, facendolo vivere senza più la consapevolezza di essere libero di scegliere. La routine diventa una forma di prigionia psicologica che priva l'individuo della propria autenticità. Egli teme qualcosa che lo priva della sua libertà: la routine non è solo un insieme di azioni quotidiane, ma un'entità che guida e limita la propria esistenza, in modo simile ai topi di Buzzati, che invadono l'ambiente e lo rendono inabitabile.

Infine, il monologo di Evi Charalampidou si concentra sulla paura viscerale

³³ «Credo di avere paura della routine. / La routine che, a poco a poco e senza che te ne accorga, guida la tua vita. / Che non siano più i tuoi impulsi, i tuoi desideri, i tuoi istinti a guidarti ogni giorno, ma la routine. / La routine di andare al lavoro. / La routine di dare un bacio a tua moglie. / La routine di abbracciare tuo figlio. / La routine di andare a vedere Paqui, qui all'angolo. / La routine. / Sì, per me è questo. Ho paura della routine» (trad. a cura di chi scrive). Monologo di Oscar Valsecchi in ToTum TeaTre, *RatOn*, copione, p. 6 (su gentile concessione della Compagnia).

dell'essere rinchiusa, privata della possibilità di vedere lontano e di fuggire, una paura che si fa fisica e mentale insieme. Il testo mette in scena un incubo claustrofobico, in cui l'ipotesi immaginaria di essere chiusa in una prigione assoluta, priva di stimoli, conduce a una crisi identitaria e sensoriale:

A mí me da miedo a que me encierren dentro de un sitio. La idea de estar enclaustrada dentro de un sitio, sin poder ver lejos, ¡me vuelve loca!
 ¡Digamos que te encierran en una cárcel, pero absoluta! No hay nada.
 Y te dicen... Todo lo que has almacenado hasta ahora de imágenes, de estímulos, de sensaciones... Olvídalo... Ya no está.
 Si yo fuera zen, me pondría a meditar. Pero no. Yo me imagino corriendo contra la pared y rompiéndome la cabeza. ¿Porque que hago si no puedo salir?
 Ya se me está subiendo el ritmo.
 ¡La la la la la la! Podría cantar. Es una opción. Podría cantar, podría bailar. ¿Pero después?
 ¡Vale, que es muy de película! Que eso no puede pasar... Que te metan en una cárcel... No hay nada... Eso no puede pasar. ¿Pero si te lo imaginas?³⁴

L'evocazione del vuoto – «No hay nada» – diventa il detonatore di una reazione emotiva e fisica incontrollabile: Charalampidou si immagina correre contro la parete, spingersi verso l'autodistruzione come unica via di uscita. Il ritmo del discorso si accelera, si frammenta, si interrompe con l'irruzione di canti o strategie di fuga momentanee («Podría cantar, podría bailar...»), che tuttavia si rivelano subito insufficienti. L'atto performativo si struttura come una progressiva escalation d'ansia, alternando momenti razionali e ironici a esplosioni emotive, che trovano una forma nella voce e nel corpo dell'interprete. Il tono inizialmente colloquiale lascia spazio a un delirio sempre più inquietante, in cui la paura immaginaria diventa più vera della realtà, e il confine tra pensiero e allucinazione si fa labile. In questa costruzione, Charalampidou mette in scena un conflitto interiore che rispecchia perfettamente l'estetica del perturbante buzzatiano: la normalità che scivola nell'assurdo, la razionalità che cede alla follia. Il suo monologo, come quelli degli altri interpreti, non solo integra il mondo di *I topi*, ma vuole espanderlo, introducendo

³⁴ «Ho paura che mi rinchiodano da qualche parte. L'idea di essere chiusa dentro un posto, senza poter guardare lontano, mi fa impazzire! Mettiamo che ti rinchiodano in una prigione, ma una prigione assoluta! Non c'è niente. E ti dicono... Tutto quello che hai accumulato finora – immagini, stimoli, sensazioni... Dimenticalo... Non esiste più. Se fossi zen, mi metterei a meditare. Ma no. Io mi immagino che corra contro il muro e mi spacco la testa. Perché cosa faccio se non posso uscire? Già mi si sta alzando il ritmo. La la la la la la! Potrei cantare. È un'opzione. Potrei cantare, potrei ballare. Ma dopo? Va bene, è da film! Una cosa così non può succedere... Che ti chiudano in una prigione... Dove non c'è niente... Non può succedere. Ma se te lo immagini?» (trad. a cura di chi scrive). Monologo di Evi Charalampidou in *ToTum TeaTre, RatOn*, copione, p. 6 (su gentile concessione della Compagnia).

nuove inquietudini e modalità espressive, in un teatro che assume come materiale vivo la paura e la trasforma in visione.

I monologhi non sono solo confessioni individuali, ma si pongono come specchi per lo spettatore, costringendolo a confrontarsi con le proprie paure. Come nel teatro di Bertolt Brecht, dove il distanziamento e l'interpellazione diretta al pubblico sono usati per far emergere la coscienza critica, in *RatOn* i monologhi hanno la stessa funzione di rendere esplicite le dinamiche di alienazione e impossibilità di controllo che caratterizzano la nostra condizione esistenziale.

Ripoll Companys, ad esempio, con la sua paura dei cambiamenti, rievoca l'angoscia di una vita che si trasforma senza che l'individuo possa farvi fronte. La sua paura non è solo la perdita, ma il non controllo su ciò che definisce la sua identità: la casa, il lavoro, le relazioni. Come il protagonista de *I topi*, che cerca di mantenere il controllo nella propria casa, ma alla fine è sopraffatto dall'invasione, anche Ripoll Companys si trova di fronte a un mondo che cambia senza il suo consenso. Décriaud, con la sua claustrofobia, esprime una paura che è tanto fisica quanto psicologica. La sua esperienza nel deserto del Sinai diventa una metafora di prigionia, in cui l'individuo si trova chiuso in uno spazio angusto, incapace di liberarsi. Come i topi di Buzzati, che occupano la casa con una presenza soffocante, Décriaud è intrappolato in una situazione che gli sfugge di mano. Il suo tentativo di chiudere gli occhi e sopravvivere al terrore richiama il tentativo del protagonista di Buzzati di restare lucido mentre il caos invade la sua vita. Valsecchi e Charalampidou, infine, portano alla luce una paura che riguarda la routine quotidiana, una prigionia psicologica che sottomette l'individuo senza che questo se ne accorga. La routine, come un topo invisibile, rosicchia lentamente la libertà e l'autenticità dell'essere, proprio come i topi di Buzzati che occupano progressivamente ogni angolo della casa.

Questi monologhi non solo offrono uno spunto di riflessione personale, ma riescono a collegare le esperienze individuali a un tema collettivo di paura e invasione, richiamando il lavoro di Buzzati. La paura non è solo un fenomeno individuale, ma una condizione universale che accomuna tutti, e *RatOn* utilizza il teatro per rendere questa connessione esplicita. In questo senso, lo spettacolo diventa un momento di condivisione collettiva delle paure, dove il pubblico è invitato a riflettere sui propri "topi", in un gioco di specchi che non solo analizza, ma sollecita anche una trasformazione del pubblico stesso.

La scelta di inserire questi monologhi, con un rapporto diretto con il pubblico, segna una svolta rispetto al registro generale dello spettacolo ma ne è allo stesso tempo in continuità. Il teatro, sospendendo la finzione, si afferma come uno spazio di verità, in cui le biografie degli attori entrano in gioco, ma allo stesso tempo lascia un livello di perturbante e ambiguità. È un atto scenico che richiama le pratiche del teatro documentario, ma con una valenza esistenziale più che politica: si tratta di offrire al pubblico un frammento autentico di intimità che crea empatia e, allo

stesso tempo, universalizza il personale. Ogni spettatore è chiamato a rispecchiarsi nella domanda: Qual è il tuo topo? Dove si annida? Di cosa hai paura? Il meccanismo che richiama l'approccio buzzatiano è quello di evocare senza mostrare, ma qui il discorso si apre alla comunità, trasformandosi in una domanda collettiva, quasi un coro silenzioso che attraversa il pubblico.

Il corpo è il luogo in cui la paura si manifesta in tutti i monologhi. Il corpo diventa il vero campo di battaglia del perturbante, e proprio attraverso la corporeità scenica – principio fondante del lavoro laboratoriale di ToTum – Buzzati si fa prassi performativa.

Nonostante la natura personale e apparentemente slegata dei monologhi, essi rispondono tutti alla logica de *I topi*. Vi è un equilibrio iniziale (la casa, il viaggio, la vita quotidiana), un evento disturbante (il cambiamento, l'autobus affollato, la routine) e un tentativo di rielaborazione e resistenza (controllo, trance, consapevolezza). Questa struttura, che Temussi definisce "buzzatiana", si riconfigura nella forma del racconto autobiografico, ma mantiene la stessa funzione narrativa: mostrare l'impossibilità di evitare l'invasione, anche quando è interiore. Così, la drammaturgia di *RatOn* non solo si sviluppa in sintonia con i temi buzzatiani, ma ne rielabora anche la forma, mettendo in luce come l'angoscia, pur appartenendo al piano privato, diventi una condizione condivisa.

Conclusione

Il percorso tracciato in questo saggio ha voluto mettere in luce come l'opera di Dino Buzzati – e in particolare il racconto *I topi* – possa essere riletta e reinterpretata non solo come materiale narrativo, ma come vero e proprio metodo scenico, capace di generare forme teatrali originali. In *RatOn*, il linguaggio fisico e visivo del teatro si intreccia con la forza evocativa e allegorica del testo buzzatiano, dando vita a una creazione che non si limita a "rappresentare" ma si propone di *abitare* le paure, le inquietudini e le trasformazioni dell'esistenza contemporanea. In questo senso, il lavoro dei registi mostra come la parola scritta possa essere riscritta dal corpo, e come la scena possa diventare un laboratorio di riflessione etica ed estetica, una pratica di traduzione poetica, un atto di rigenerazione e incarnazione del testo.