



HAL
open science

Il mantello di Buzzati: riscrittura teatrale della figura femminile

Cristina Vignali

► **To cite this version:**

Cristina Vignali. Il mantello di Buzzati: riscrittura teatrale della figura femminile. Mosaico italiano, 2015. <hal-02441257>

HAL Id: hal-02441257

<https://hal.science/hal-02441257v1>

Submitted on 17 Jan 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



HAL Authorization

Il mantello di Buzzati: riscrittura teatrale della figura femminile

Cristina Vignali

► **To cite this version:**

Cristina Vignali. Il mantello di Buzzati: riscrittura teatrale della figura femminile. Mosaico italiano, Editora Comunità Ltda, 2015. hal-02441257

HAL Id: hal-02441257

<https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-02441257>

Submitted on 17 Jan 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Il mantello di Buzzati: riscrittura teatrale della figura femminile

La passione di Buzzati per la scrittura teatrale si traduce in sedici testi per il teatro, realizzati tra il 1942 (*Piccola passeggerata*) e il 1966 (*Fine del borghese*). Tre di essi nascono da ben noti racconti: *Il mantello*, atto unico messo in scena per la prima volta il 14 marzo 1960 al teatro del Convegno di Milano e composto prima del 1953¹, prende origine dall'omonimo racconto del 1940, pubblicato dapprima nella raccolta dei *Sette messaggeri*²; da *Sette piani*, racconto del 1937, viene elaborato *Un caso clinico* (1953); infine, da *L'aumento* (1957) scaturisce l'omonimo atto unico (1962)³.

È precisamente sul passaggio dal racconto al copione de *Il mantello* che intendiamo soffermarci in questa sede. Nella nostra disamina della pratica adattativa che Buzzati mette in campo ci interesseremo in particolare alla scelta di alcuni personaggi raccontati o messi in scena, alle relazioni che l'autore intesse tra di loro, nonché alle modalità espressive che adotta per ognuno di essi. Emerge una sorprendente distanza tra racconto e scena dietro all'apparente familiarità. Così Giovanna Ioli scriveva dei personaggi del teatro buzzatiano:

Il teatro di Buzzati non è originale [...]. È una specie di cantiere dove non si ha mai riposo. I personaggi leggermente differenti, o sempre gli stessi, vanno e vengono: escono da un racconto ed entrano in un romanzo, escono da un romanzo e vanno a finire in una poesia o in un disegno e [...] affrontano il palcoscenico dove finalmente trovano il gesto e la voce⁴.

¹ Tale datazione, proposta da Davico Bonino (cfr. Guido Davico Bonino, *Dino Buzzati: tra narrativa e teatro*, in Dino Buzzati, *Teatro* [1980], a cura di G. Davico Bonino, Milano, Mondadori 2006, p. XII) è riproposta da Fabio Atzori, con la precisazione che la stesura della pièce vada «anticipata di almeno tre, quattro anni rispetto al 1953» (Fabio Atzori, *Racconti in scena: sulla lingua teatrale di Buzzati*, in *Alas in via Solferino. Studi e ricerche sulla lingua di Buzzati*, Pisa/Roma, Serra 2012, p. 88, nota 2).

² Dal racconto è tratto anche l'omonimo libretto d'opera, steso per un melodramma presumibilmente nel 1960 e rappresentato quello stesso anno, con la musica di Chailly. Per motivi di spazio rimandiamo ad altra sede il confronto di racconto e dramma con tale libretto.

³ Abbiamo qui volutamente escluso testi buzzatiani nei quali il recupero dal racconto al copione riguarda soltanto sparsi elementi tematici, come nel caso di *Drammatica fine di un noto musicista* (1955).

⁴ Giovanna Ioli, *Dino Buzzati*, Milano, Mursia 1988, p. 145.

Nel caso de *Il mantello*, se la fabula del racconto rimane pressoché immutata sulla scena – in entrambi i testi Giovanni è un giovane soldato ucciso in battaglia che ritorna per una fugace visita alla casa materna, prima che la morte lo porti via per sempre – i personaggi sono ben lungi dall'essere «leggermente differenti, o sempre gli stessi». Alla nota moltiplicazione dei personaggi che si realizza tra racconto e copione – per cui dai cinque della prosa passiamo a una dozzina a teatro (Giovanni e incarna-zione della morte inclusi) – corrisponde, nella «complicazione del tessuto del racconto»⁵ che viene a generarsi, una complessificazione delle relazioni tra di essi nonché del tessuto psicologico di alcuni di loro. Se rimane vero, qui come nel resto del teatro buzzatiano, che «lo scrittore dà molta più importanza all'azione teatrale e all'intreccio che non alla caratterizzazione dei soggetti»⁶ – in quanto per il Nostro «il teatro deve raccontare storie più che psicologie», è altresì manifesto l'ispessimento psicologico di tar-luni personaggi nel passaggio dalla prosa al dramma de *Il mantello*. Nel racconto ad accogliere Giovanni vi sono, oltre alla madre, i due fratelli Anna e Pietro; nel dramma, alla Ggura materna, si affiancano due personaggi femminili, la Ggla diciottenne Rita e l'amica della giovane, la diciassettenne Marietta. E mentre i fratellini della prosa assistono muti al ritorno del soldato – assenti dalle battute di dialogo, il loro mutismo è confermato dalla voce narrante⁸ – la triade femminile costituisce al contrario un nucleo dialogico centrale nella pièce. Le ragioni di tale preponderanza non sono da limitarsi alle sole esigenze del diverso genere letterario⁹; la centralità dialogica della triade femminile nel dramma sembra rispondere piuttosto alla volontà di Buzzati di rendere più complesso il personaggio della madre, nonché più problematica la relazione del Gglio con la dimoramaterna.

Il diverso trattamento della casa nel racconto e nel dramma costituisce il primo segnale di un ampliamento sapiente della sfera intimoraffettiva nella pièce. Nel testo in prosa la deGnizione dell'ambiente domestico si avvale di radi interventi del narratore, che allude più di quanto non descriva. Vediamo la madre sprecchiare¹⁰, siamo appena informati dell'esistenza della sedia su cui Giovanni posa la sciabola appena entrato¹¹ e di quella (probabilmente diversa) su cui il soldato si siede «in mezzo alla stanza»¹² (e sulla quale peraltro rimarrà, staticamente, per metà del racconto); della cucina in cui la madre si reca non sappiamo alcunché; se si eccettua la fulminea descrizione della stanza del Gglio (fatta di «mobili nuovi», «tendine immacolate», «muri bianchi», una coperta «nuova Gammante», «tutto quanto fresco e pulito»¹³, lo spazio descrittivo nell'andamento diegetico è nullo. La rarefazione degli oggetti e degli ambienti interni alla casa contribuisce peraltro a mettere l'accento sui luoghi liminari di essa (la soglia, la porta, la Gnestra) e sull'esterno (l'orto, il cancelletto di legno e, oltre, «le

praterie» e «il nord, in direzione delle montagne»)¹⁴, più volte citati, quasi a voler meglio orientare la nostra attenzione al di fuori del nucleo familiare verso quell'altro luogo di morte di cui è fatto il protagonista e che il lettore scopre solo al termine.

Nel dramma, al contrario, lo spazio domestico si sfaccetta: alla sala di soggiorno a cui si accede dall'esterno e che comprende – in un ulteriore differenziarsi dello spazio – la zona di penombra da cui intervengono gli avi di Giovanni, si aggiungono lo studiolo, la cucina, e l'armadio, oggettualuogo che si sostituisce alla stanza del Gglio del racconto. La dimora famigliare si dilata poi nelle sue potenzialità (almeno per il lettore della pièce): dalla didascalia iniziale apprendiamo che si tratta del solo «pianterreno di una modesta casa di campagna»¹⁵, sottintendendo la possibilità di piani e stanze sovrastanti. Pure gli oggetti domestici si moltiplicano, e – ma lo stesso vale per lo spazio – non certo solo per esigenze sceniche: aumentare la porzione di realtà sulla scena suggerisce il continuare ad ancorarsi di Giovanni, dalla propria nuova con-

5 Monica Bardi, *Il mraggio del teatro*, in *Il Pianeta Buzzati*, Atti del Convegno Internazionale (Feltre/Belluno, 12-15 ottobre 1989), a cura di N. Giannetto, Milano, Mondadori 1992, p. 52c.
6 Serena Mazzone, «Sette piani»: un esempio di riscrittura teatrale in chiave moderna, «Studi buzzatiani», XII, 2007, p. 173.
7 Giuseppe Fanelli, Su un testo teatrale di Dino Buzzati, in *La tentazione teatrale*, a cura di N. Bonifazi, Ancona, Bagaloni 1982, p. 129.
8 «E intanto i due piccoli fratelli lo contemplavano muti [...]», Dino Buzzati, *Sessanta racconti*, in *Opere scelte*, a cura di Giulio Carnazzi, Milano, Mondadori 1998, p. 662.
9 Neuro Bonifazi prima (cfr. Neuro Bonifazi, *Il mantello*; Buzzati e *Il fantastico*, in AA.VV., *Dino Buzzati*, a cura di A. Fontanella, Firenze, Olschki 1980, p. 2c) e Monica Bardi poi (cfr. Monica Bardi, cit., p. 52c) sottolineano come l'introduzione di nuovi personaggi, l'estensione delle parti dialogate e le descrizioni di ambiente nelle didascalie siano variazioni richieste dal diverso genere nel passaggio de *Il mantello* dalla prosa alla scena.
10 Cfr. Dino Buzzati, *Sessanta racconti*, cit., p. 659.
11 Cfr. *ibid.*
12 *ibid.*
13 *ibid.*, p. 662.
14 *ibid.*, p. 66c.
15 Dino Buzzati, *Teatro*, cit., p. 383.

dizione di *revenant*, al luogo intimo e terreno dei propri affetti.

I vecchi bisnonni veicolano nelle loro parole al soldato un comune attaccamento a quella dimora come spazio familiare fatto di persone amate, di luoghi e oggetti che la quieta quotidianità rende cari. A due riprese formulano al giovane le componenti di tale attaccamento; una prima volta, li sentiamo rapiti dalla nostalgia delle dolci abitudini infrante:

*Anche a noi piaceva la casa, le buone cose da mangiare, e stare al fuoco la sera, e il caldo letto e cantare quando la valle era nera, e dall'inquieto cuore si spandeva l'amore...*¹⁶.

Una seconda volta, con l'amara coscienza di chi ha già vissuto il distacco, esplicitano invece al soldato che quanto è stato per lui non sarà mai più:

Giovanni, ascolta, ascolta, guardala bene la tua mamma, guardala bene per l'ultima volta.

*Guarda la vecchia casa, guarda i muri, l'armadio, guarda i Gori e la polvere, guarda il ragno nell'angolo, guarda il fuoco e le ombre. Guarda negli occhi tua sorella, guarda il sole e la mamma, guardali bene, ché mai tu più li rivedrai...*¹⁷.

La visione della casa com'erifugio, come «fortezza domestica»¹⁸ – tanto cara a Buzzati e tanto presente come tema della sua prosa – emerge con forza dalla prospettiva di chi, come i vecchi, rivede tale condizione con la nostalgia dell'escluso e con la consapevolezza che nulla si può contro quel moto centrifugo di allontanamento; ad essa fanno eco atti e parole che la triade femminile mette in campo per tentare di trattenere Giovanni in quel luogo intimo secondo un moto inverte, centripeto.

Al centro della triade la madre del soldato. Unico dei tre personaggi femminili a tutti gli effetti presente nel racconto, colpisce nel dramma per la sua sostanziale trasformazione in Ggura plurale. Davico Bonino delineava il rapporto tra madre e Gglio nella pièce come «al centro di un patetismo di maniera»¹⁹ e aggiungeva, per designare la distanza di quel rapporto tra racconto e scena:

Certo, nel racconto omonimo, quel rapporto acquistava una più rilevata evidenza, scarno e pudico com'era, fatto più di reticenza e silenzio che di risposte esplicite. Ma qui Buzzati ha a che fare con una corallità di personaggi, che è lo spazio scenico stesso a esigere: e, certo, la dilatazione della vicenda [...] va a scapito della sua concentrazione.²⁰

Se la moltiplicazione dei personaggi femminili che si accostano alla madre nel dramma tende ad attenuare l'affermata evidenza del rapporto che essa intrattiene col

Gglio nell'ipotesto narrativo, è tuttavia riduttivo limitare i contorni di tale relazione nella pièce al semplice «patetismo di maniera». Alla Ggura della *mater dolorosa*, di cui il narratore disegna con rari tratti l'aspetto consunto, forse dal dolore e dal tempo (colpiscono le «sue gracili spalle»)²¹, si sostituisce nel dramma una donna energica, nei gesti e nell'eloquio, e questo sin dalla didascalia liminare a presentazione del personaggio («33 anni, donna energica, orgogliosa, ostinata»)²². Nell'atto del tradursi in parola, la volontà della madre in prosa è scarnificata o persino castrata, mentre si trasforma in energia sulla scena. Se è vero che è proprio la Ggura materna «a parlare per [Giovanni], a cercare di indovinare i suoi pensieri, a esortarlo a dire la verità»²³ dinanzi alla fatica del soldato a sostenere un dialogo, il suo desiderio è però talvolta taciuto nella prova narrativa. Si confronti il passaggio in cui la madre vede il Gglio mangiare svogliatamente la torta: alla parola della donna nel dramma («Ma non ti piace la torta? [...] Si direbbe che tu la mangi per forza... una volta ti piaceva tanto...»)²⁴ si sostituisce il suo silenzio nel racconto («Perché? Non ti piace più? Una volta era la tua passione!» avrebbe voluto domandargli la mamma, ma tacque per non importunarlo)²⁵. Anche la scelta dei termini comunica la passività della Ggura materna nel racconto. Se mettiamo a confronto le parole che la madre formula al momento del ritorno di Giovanni perché possa meglio ammirarlo, notiamo come alla ripetizione del verbo «lasciare» nelle sue parole spezzate dal pianto («Lasciati vedere» diceva tra le lacrime la madre, tirandosi un po' indietro, «lascia vedere quanto sei bello»)²⁶ si sostituisca il verbo «fare» nella pièce («Su su, fatti vedere come sei bello...»)²⁷; lo slittamento da «lasciati» a «fatti» accentua la volontà di facilitare l'accadimento desiderato, ossia il mostrarsi del Gglio, e l'energia

16 *Ibid.*, p. 392.

17 *Ibid.*, p. 603.

18 Si rimanda alla nota intervista di Buzzati: «PanaGeu: Mi sembra che tu abbia detto [...] che per te la casa era un rifugio. Buzzati: Sì, un rifugio. Il concetto della casa per me è quello di una fortezza domestica entro la quale cercano di penetrare le sventure dal di fuori» (Yves PanaGeu, *Dino Buzzati: un autoritratto*, Milano, Mondadori 1973, p. 11).

19 Guido Davico Bonino, *Dino Buzzati: tra narrativa e teatro*, cit., p. XIV.

20 *Ibid.*

21 Dino Buzzati, *Sessanta racconti*, cit., p. 662.

22 Dino Buzzati, *Teatro*, cit., p. 381.

23 Monica Bardi, cit., p. 525.

24 Dino Buzzati, *Teatro*, cit., p. 396.

25 Dino Buzzati, *Sessanta racconti*, cit., p. 662.

26 *Ibid.*, p. 659.

27 Dino Buzzati, *Teatro*, cit., p. 389.

dell'incitazione materna è peraltro corroborata dall'avverbio con valore esortativo «su», oltretutto ripetuto. Il tono e i modi energici di Anna infrangono il ritratto di madre remissiva del racconto, ne fanno un personaggio che non risparmia a Giovanni la propria severa schiettezza («Giovanni, Giovanni, ci hai fatto pensare sai?... [...] È questo il modo di farsi aspettare? È più di un anno, lo sai?»)²⁸ e che non esita a redarguirlo per le cattive abitudini di sempre («Dio mio, ma non sei proprio cambiato, Giovanni. Che testa! Un ufficiale ti accompagna e tu non pensi neanche a farlo accomodare»)²⁹. Il suo comportamento intransigente con l'allievo Gino all'inizio della pièce certo traduce l'amara stanchezza di chi si trascina in un mestiere per sola necessità mentre è roso da ben altri tormenti³⁰, ma al contempo palesa la propria ostinazione³¹, la stessa che manifesterà con Giovanni nel chiedergli le ragioni per cui non si toglie il mantello o i motivi per cui non accoglie in casa il suo capitano. È una madre ostinata, insistente che non modifichi il proprio intento elocutivo al solo interpretare le difficoltà del giovane, come invece avveniva nel testo narrativo («Sembrava preferisse altro argomento, sembrava se ne vergognasse. E la mamma, per non contrariarlo, cambiò immediatamente discorso [...]»)³².

Anna è inoltre donna nel suo significato etimologico di *domina*. Padrona di se stessa e signora dominante all'interno del proprio nucleo familiare tenterà persino, da ultimo, di estendere i confini di tale dominio sul destino di morte del Gglio. La ripetizione del verbo «dominare» nelle didascalie iniziali della pièce sottolinea la volontà del personaggio di controllare le proprie emozioni³³. Con un effetto di circolarità, lo stesso verbo ritorna nelle didascalie conclusive, dopo che è svanito il rumore dell'auto che porta via Giovanni³⁴, a testimoniare la razionale compostezza della signora materna, non

ostante la rigida meccanicità dei suoi gesti³⁵ suggerisca l'automatica reazione di chi è sopraffatto dal dolore. L'apertura meccanica di «un libro»³⁶, il medesimo letto dagli allievi all'inizio del dramma, e la dettatura di Anna al punto in cui la principessa Leonora, dopo tre giorni di pianto, riprende ogni sera l'attesa paziente del Gglio dato per morto, si possono interpretare come il tentativo di Anna di respingere il destino di morte di Giovanni. L'attività di lettura dell'inizio è simbolicamente sostituita dall'imposta dettatura agli allievi, quasi il personaggio volesse essere iscritto nella forma del dettato la propria non rassegnazione alla morte del primogenito. L'accesa attesa di Leonora e di Anna si traduce in una comune opposizione alla scomparsa del Gglio.

Tale rifiuto del definitivo congedo trova peraltro eco nell'animata resistenza di Anna all'allontanarsi di Giovanni che trova espressione nei dialoghi tra madre e Gglio. Anna sa che è fallito il tentativo di trattenere il giovane accanto a sé e non gli nasconde la propria amara desolazione:

Chissà quando ritorni adesso... Sempre così, voi soldati. [...] Eh, lo so, questo è il destino delle mamme. Ti sei messo a girare il mondo. Chi ormai ti terrà più. Che ti importa ormai della tua casa? [e al Gglio che smentisce, ribatte] Oh, vi conosco voi ragazzi. Più crescete e meno i genitori vi servono. Alla mamma il minimo indispensabile. Un saluto di dieci minuti, e poi via! [...] Alla mamma però riservate tutti i capricci. [...] tu almeno hai avuto sempre l'arte di farmi stare inquieta³⁷.

L'amplificazione di questo elemento nel dramma rientra pienamente nella ridefinizione del personaggio materno tra racconto e scena. Nel primo, la desolazione della madre di fronte all'annunciata nuova partenza del Gglio era soltanto accennata e affdata, nella sua formulazione, alla voce narrante e non ad una battuta di dialogo della madre stessa come teatro («[...] fece lei desolata, vedendo subito ricominciare, dopo tanta gioia, l'eterna pena delle marmidi»)³⁸. La dilatazione dello spazio

28 *Ibid.*

29 *Ibid.*, p. 396.

30 Così, nel giustificare a Giovanni perché continua a insegnare: «La vita non è più facile come una volta...», *Ibid.*, p. 389.

31 «Perché non domandi spiegazioni quando non sai? [...] Gino, quando incontri una parola che non sai, continui a leggere senza domandare?», *Ibid.*, p. 384-385. 32 Dino Buzzati, *Sessanta racconti*, cit., p. 660-661.

33 «Dominandosi», «Dominando la delusione», Dino Buzzati, *Teatro*, cit., rispettivamente p. 385 e 386.

34 «dominandosi [...] con desolazione tutta contenuta», *Ibid.*, p. 404.

35 «con mosse rigide [...] meccanicamente [...] lo apre a caso», *Ibid.*, p. 404-405.

36 *Ibid.*, p. 405.

37 *Ibid.*, p. 397.

38 Dino Buzzati, *Sessanta racconti*, cit., p. 660.

riservato nella pièce all'espressiorne dell'amara resistenza di Anna alla partenza del Gglio – mediante un'argomentazione capace di derstare in lui un senso di colpa atto a farlo rimanere – nonché l'universsalizzazione del discorso materno, che in ultima analisi non abbraccia più solo le madri di Ggli soldati ma tutte le madri, ci fa avvertire quanrto il personaggio sia proiettato (a differenza della Ggura materna dell'ipotesto narrativo) nel domirnio – o perlomeno nel tentativo di dominio – sul Gglio.

Anche la speranzosa attesa – elemento decisamente ampliato nel dramma – conferma il ruolo di *domina* della madre. L'attesa attiva del personaggio si traduce nel tentato controllo dello spazio innanzitutto mediante lo sguardo. Uno sguardo che si rivolge senza sosta a luoghi liminari dal valore simbolico nell'opera buzzatiana,

ovvero la Gnestra³⁹ e la porta⁴⁰. Il ritorno del Gglio si fa signiGcamente varcando la soglia⁴¹, a sottolineare lo scarto spaziale tra esterno ed interno della casa. Così Anna dirà a Giovanni: «È stato il più bel momento della vita quando tu sei comparso là, sulla soglia»⁴². Vedere il Gglio varcare la soglia signiGca accoglierlo in quello spazio domestico protetto in cui essa esercita una personale forma di materno dominio. L'esterno diviene da quel momento fonte di minaccia, sergnalata dall'abbondanza di deittici nelle parole⁴³ di Anna e di Giovanni stesso⁴⁴, nonché dalla gestualità della donna⁴⁵.

L'attesa materna si esprime inoltre mediante il suo vigile ascolto dei suoni provenienti dall'esterno, quasi a provocare uno sfondamento dello spazio delle mura domestiche oltre le quali proiettarsi nella ricerca del Gglio⁴⁶. Nel racconr

to, invece, la narrazione prende inizio nel momento in cui il soldato compare sulla soglia, improvvisamente, varcando quel *limes* tanto sorvegliato dalla madre della pièce prima che Giovanni entri in scena. La portata dell'attesa materna ne risulta affeblita, tutta concentrata nel solo aggettivo «interminabile», così come appare estinguibile nel tempo la speranza della madre («Dopo interminabile attesa quando la speranza già cominciava a morire, Giovanni ritornò alla sua casa»)⁴⁷, a differenza del dramma.

Lo spazio domestico diventa, nelle intenzioni di Anna, uno spazio completamente investito dell'attesa di Giovanni, in un continuo confronto interiore con l'assente che esclude tutto il resto del mondo, compresa la secondogenita Rita. Così, nella prima battuta che la madre formula al Gglio nel vederlo, colpisce lo scarto rispetto al racconto. Se in esso la donna esclamava «Oh benedetto!»⁴⁸, nel dramma invece l'accento di Anna si sposta, mediante il pronome «tu» («! Benedetto!»)⁴⁹, sull'oggetto del desiderio e dell'attesa. L'accentuazione del pronome acquista ancora maggior rilevanza se confrontata con una battuta di poco successiva della madre al soldato: «Lo sapevo! Lo sapevo! Mi aspettavo, io... Sapevo io che dovevi tornare!»⁵⁰. Se da un lato il soggetto postposto ripetutamente nelle due frasi esclamative distingue Anna da tutti coloro che ormai avevano smesso di sperare, tale inversione contribuisce d'altro lato ad accentuare il dialogo Gnora interiore tra se stessa – quell'«io» appunto – e il Gglio («tu»).

La collocazione della fotografia di Giovanni in casa – elemento signiGcativamente assente nel racconto – è anch'essa di dominio della madre che ne decide l'ingresso, la temporanea rimozione al ritorno

39 Si noti, nelle didascalie, l'insistenza sulla Gnestra: «guarda alla Gnestra» (Dino Buzzati, *Teatro*, cit., p. 384); «Guarda ancora verso la Gnestra» e «guardando ancora verso la Gnestra» (p. 385); «[...] sempre gettando occhiate verso la Gnestra» (p. 388).

40 Sempre nelle didascalie: «Si affaccia all'altra stanza» e «Di scatto si volge verso la porta, come se dovesse apparire qualcuno» (*ibid.*, p. 386); «fa cenno alla porta» (p. 388).

41 Giovanni «compare sulla soglia, con una strana luce», *ibid.*, p. 388.

42 *ibid.*, p. 398.

43 «È fuori sulla strada?» (*ibid.*, p. 395); «[...] il tuo capitano là fuori che non vuole entrare...» (p. 398); al sindaco: «C'è il suo capitano, fuori, che l'aspetta. L'ha accompagnato apposta Gn qui, ma fra poco devono ripartire.» (p. 401).

44 «È fuori, là sullo stradone, capisci? Mi ha accompagnato apposta Gn qui e adesso mi aspetta. [...] posso dirmi fortunato se mi ha accompagnato Gn qui...» e «L'ho lasciato là. Non credo che si sia mosso», *ibid.*, p. 395.

45 «Anna si è fatta attenta sulla porta a guardare verso lo stradone», *ibid.*, p. 396.

46 Così Rita commenta a Marietta l'attesa del fratello da parte della madre, attesa nella quale controllo visivo e uditivo dello spazio si incontrano: «Sempre la stessa storia. [...] Non pensa ad altro. [...] Ma è come un'idea Gssa. Basta che si senta un passo di fuori e le viene l'orgasmo. Sempre con gli occhi Gssi sulla strada... Non sta due minuti senza guardare alla strada; come se lui dovesse arrivare da un momento all'altro...» (*ibid.*, p. 387) o ancora: «Ma lei aspetta sempre... Anche di notte... Mi sveglio nel pieno e la vedo là, in piedi, con le orecchie dentro le persiane, che ascolta chissà cosa... Sta là immobile per delle ore...» (p. 388).

47 Dino Buzzati, *Sessanta racconti*, cit., p. 659.

48 *ibid.*

49 Dino Buzzati, *Teatro*, cit., p. 388.

50 *ibid.*

del soldato, e inGne la ricomparsa non appena il Gglio esce nuovamente di scena: se è vero che far mostra di quel ritratto nello spazio domestico può signiGcare per Anna evitare lo scandalo⁵¹, il suo ricollocare la fotograGa ne riafferma la solitaria attesa in uno spazio di cui è padrona. La solitudine della Ggura materna in quell'attesa e al contempo il suo fervente dominio che non lascia posto a nessun altro (se non, forse, a Dio) emergono dalle sue stesse parole:

tutto sta nel non perdere la speranza... Il giorno che non ti avessi aspettato più, avevo l'impressione che saresti morto davvero [...]. Insomma guai a disperarsi neppure quando si è soli in una stanza... Anche quando c'è solo Dio bisogna farsi vedere coraggiosi...⁵².

Il personaggio materno del dramma è dunque anche personaggio 'proiettato verso l'esterno', non solo – come abbiamo accennato – nel suo sguardo attento ai giudizi della «gente» e nella calcolata accettazione di quanto occorre per evitare lo scandalo, ma anche nel suo farsi portavoce «di una presa di posizione polemica nei confronti delle istituzioni civili e militari»⁵³.

Madre 'pubblica' e madre 'privata' convivono nel personaggio di Anna. Mentre è stato già notato come ad un «dialogo impossibile»⁵⁴ nel racconto si sostituisca a teatro un confronto verbale più articolato tra madre e Gglio, i riferimenti alla domestica e sobria quotidianità di cui esso è intessuto non sono stati ancora analizzati. Le cure (prima di tutto verbali) per tentare di sfamare il Gglio che la preoccupa per l'esagerata magrezza⁵⁵ e l'aspetto affaticato⁵⁶, o per cercare di convincerlo a togliere il mantel-

lo che le pare inadeguato⁵⁷ – tra l'altro perché tradisce un non sentirsi a casa⁵⁸ – sono eco di gesti e attenzioni un tempo quotidiani. Giovanni risponde dando prova di un reale attaccamento alle abitudini familiari; abitudine è anche la propria usuale sbadatezza nelle faccende domestiche. Nel racconto, cure verbali materne e reazione del Gglio sono nettamente smorzate. Si confronti ad esempio il momento in cui il soldato compare in casa. Nel dramma, accorgendosi di avere le scarpe impolverate, Giovanni si rivolge con parole di scusa alla madre («Oh, scusami sai, mi dimentico sempre di pulirmi...»)⁵⁹; la risposta testimonia lo sguardo affettuosamente abituato alle manie chevolezze del Gglio («Il solito, il solito, mai che si ricordi!»)⁶⁰. Il testo narrativo è privo di questo aspetto, lasciando in rilievo il solo gesto stanco del soldato («Aveva subito deposto la pesante sciarola su una sedia [...]»)⁶¹. I numerosi accenni ad una comune quotidianità corroborano nella pièce l'espressione di un'intensa affettuosità tra madre e Gglio, più spenta nella prova narrativa. Si paragoni l'atteggiamento di Giovanni una volta varcata la soglia di casa. Mentre nel racconto il narratore non lascia spazio alla parola del soldato («Egli non disse quasi parola, troppa fatica costandogli trattenerne il pianto»)⁶², a teatro il personaggio si esprime mediante una sola, selezionatissima, parola, che subito ristabilisce la natura del contatto del soldato con la madre («Mamma! Mamma!»)⁶³.

La presenza di un personaggio materno poliedrico e al tempo stesso onnipotente va letta in concomitanza al diverso peso che esercitano nel dramma i fratelli. Nel racconto il loro ruolo sembra relegato allo svelamento della verità di morte del soldato da parte

di uno di essi. Anna e Pietro si caratterizzano – nelle rare comparse dello svolgimento diegetico – per la complessiva estraneità al dolore del fratello, incapaci come sono di vederne l'«inesprimibile tristezza»:

Ma, chinandosi la mamma ad aggiustare la coperta del letto [...] egli posò lo sguardo sulle sue gracili spalle, sguardo di inesprimibile tristezza e che nessuno poteva vedere. Anna e Pietro infatti stavano dietro di lui, i faccini raggianti, aspettando una grande scena di letizia e sorpresa⁶⁴.

51 È quanto afferma lei stessa in merito alla funzione del ritratto, alla scelta del mettersi a lutto («[...] la gente ha cominciato a guardarmi in un certo modo. Scommetto che dicevano: ma quando si decide la signora Anna a mettere il lutto? [...] E ho dovuto accontentarli...», *ibid.*, p. 390) o alla propria decisione di far fare di nascosto un vestito nuovo al Gglio disperso («L'ho fatto fare di nascosto. Se no dicevano ch'ero matta...», p. 395); questo tratto del personaggio di Anna, attenta allo sguardo di chi è esterno al proprio nucleo familiare, trova del resto conferma anche nel comportamento adottato nel dialogo con sindaco e segretario, quando tenterà di far parlare il Gglio dell'episodio di Monte Ferro, quasi a voler compiacere i due uomini («Giovanni, non vuoi proprio rispondere?», p. 401).

52 *ibid.*, p. 391.

53 Monica Bardi, cit., p. 526. Non analizzeremo qui per motivi di spazio i temi (assenti nel racconto) delle gerarchie sociali e militari e dell'assurdità della guerra, già peraltro sapientemente affrontati da Monica Bardi (cfr. *ibid.*, p. 526/527).

54 *ibid.*, p. 525.

55 «Avrai anche fame... Cosa vuoi che ti prepari?... Hai bisogno di tirarti un po' su... [...] Un caffè almeno. Un buon caffè non lo prendi volentieri? E una bella fetta di torta... Giusto ieri abbiamo fatto la torta di mandorle, una volta era la tua passione...» (Dino Buzzati, *Teatro*, cit., p. 392); «Chissà poi che porcherie vi davano da mangiare...» (p. 392).

56 «Devi essere un po' stanco... Hai bisogno di un buon sonno... [...] E chissà quanta strada hai fatto» (*ibid.*, p. 389); «E adesso vedrai, in due o tre giorni, che bella cera ti torna...» (p. 391).

57 «Hai freddo? Non avrai mica la febbre? [...] Non ti terrai il mantello in casa in questa stagione, spero. Mettiti una maglia di più, se hai freddo» (*ibid.*, p. 391).

58 «[...] non te lo toglieresti il mantello? Mi dà quasi l'impressione che tu non ti senta a casa tua...» (*ibid.*, p. 395).

59 *ibid.*, p. 389.

60 *ibid.*

61 Dino Buzzati, *Sessanta racconti*, cit., p. 659.

62 *ibid.*

63 Dino Buzzati, *Teatro*, cit., p. 388.

64 Dino Buzzati, *Sessanta racconti*, cit., p. 662.

Pare riduttivo limitare il ruolo di Rita nella pièce a quello «simbolico di impedire che il soldato venga privato del suo mantello»⁶⁵. Obbediente assistente della madre, a sua volta tutta proiettata nell'azione a servizio del Gglio, si presenta innanzitutto come Ggura calmieratrice nelle situazioni di contrasto tra Anna e Giovanni, il più delle volte a difesa di quest'ultimo⁶⁶. Così la vediamo a più riprese intervenire per arginare l'insistenza della madre che non comprende perché il Gglio voglia tenere indosso il mantello⁶⁷, o per difendere il fratello a cui la mamma rinfaccia di aver sempre avuto «l'arte di far[la] stare inquieta»⁶⁸. Allo stesso tempo la sorella appare come doppio della madre. Significativamente riprende battute che nel racconto erano pronunciate dalla Ggura materna stessa. In un passaggio esemplare, Rita fa eco allo stupore di Anna, che si domanda perché Giovanni non faccia entrare il misterioso accompagnatore che l'aspetta di fuori: «È là sulla strada che aspetta e non l'hai fatto entrare? L'hai lasciato in

mezzo alla strada?»⁶⁹. La seconda delle due domande, che peraltro suggerisce un giudizio sulla scelta del fratello ed una reazione più aspra rispetto ai semplici quesiti di Anna («Chi è che ti aspetta? È fuori sulla strada?»)⁷⁰, è la stessa attribuita alla Ggura materna nel racconto («È lì che aspetta? E perché non l'hai fatto entrare? L'hai lasciato in mezzo alla strada?»)⁷¹, sintomo dello sdoppiamento del personaggio materno nel dramma mediante la Ggura della sorella⁷².

Figlia obbediente, Rita affianca pazientemente la madre assecondando le reazioni nei confronti del Gglio. Ma la sua presenza in scena è resa più complessa dalla gelosia che prova per il comportamento materno verso il fratello disperso prima che questi faccia ritorno. Una gelosia che si traduce, nello sfogo all'amica Marietta, nell'indispettirsi dinanzi all'attesa pazza della madre. Rita ammette il proprio dissidio con la Ggura materna nato dal diverso vivere – pubblicamente ed intimamente – la scomparsa di Giovanni soprattutto

to dal diverso modo di raccogliersi nella memoria del defunto, ostinatamente creduto in vita da Anna:

Sempre la stessa storia. (*Fa cenno alla fotografia del fratello*) Non pensa ad altro. Mai che ne parli, naturalmente... è così orgogliosa... Ma è come un'idea Gssa. Basta che si senta un passo di fuori e le viene l'orgasmo. Sempre con gli occhi Gssi sulla strada... Non sta due minuti senza guardare alla strada; come se lui dovesse arrivare da un momento all'altro...⁷³.

I suoi gesti svogliati in seguito alla richiesta della madre di vedere chi si avvicina alla porta («Po; si alza svogliatamente, quasi ripetesse una cerimonia troppe volte eseguita invano [...]»)⁷⁴ testimoniano la dissociazione di Rita dalla paziente attesa materna.

Eppure, la giovane serba un muto rispetto dell'organizzazione domestica materna – di cui è emblema l'armadio di Giovanni –, promossa nel molteplice intento di conservare in vita il Gglio disperso, di fornirgli al ritorno un rifugio proprio in cui ritrovare la felicità preservata dallo scorrere del tempo e, al contempo, di mantenere viva la propria speranza di un ritorno. Il muto assenso di Rita è prova del suo modo, ambivalente, di affrontare l'atteggiamento della madre in assenza del Gglio.

Una volta ritornato Giovanni, la sorella mantiene una posizione di globale subordinazione rispetto alla madre. Sebbene sia Rita stessa a svelare al soldato il contenuto dell'armadio, il suo commento («Giovanni, vieni un po' a vedere»)⁷⁵ – che cela un misto di divertimento e Gerezza nei confronti dell'organizzazione materna – lascia immediatamente spazio alla madre. È Anna ad occupare la scena presentandosi come la sola vestale di quello scrigno domestico e formulando il significato

65 Monica Bardi, cit., p. 525. Tale funzione simbolica del personaggio è in realtà più complessa. Rammendatrice di casa, Rita veicola, insieme a Marietta, la simbologia del numero 7 unitamente a quella del cucito nel commentare lo strappo nel cappotto del caporale che l'amica le ha chiesto di riparare (Marietta: «[...] guarda che sette...»; Rita: «Un magnifico sette, non c'è niente da dire», Dino Buzzati, *Teatro*, cit., p. 386r387). Contribuisce così ad anticipare – quale Parca Giatrice –, una ben altra lacerazione del fratello e il suo destino di morte (per la simbologia del numero sette in Buzzati, cfr. Silvana Cirillo, *Nei dintorni del surreale; sda: da Alvaro a Zavattini; umoristi, balordi; e sognatori; nella letteratura italiana del Novecento*, Roma, Editori Riuniti 2006, p. 35).

66 Giovanni, da parte sua, di rado tenta di contrastare autonomamente e apertamente la madre. Si registra nella pièce un solo passaggio in cui il Gglio cerca, benché timidamente, di farla ragionare proponendole un confronto con i compagni rimasti al conGne, ai quali non è stata data nemmeno la possibilità di un breve permesso (cfr. Dino Buzzati, *Teatro*, cit., p. 395).

67 «Che male c'è, poi? Se preferisce tenerlo [il mantello], che lo tenga, dopo tutto male non gli sta... Perché contrariarlo?» (ibid., p. 391); «Ma sì, mamma, non insistere. Giovanni avrà pur le sue buone ragioni... Sarebbe bello litigare proprio oggi...» (p. 396); «Perché insisti, mamma? Ce l'ha detto che non ha piacere di levarselo...» (p. 397).

68 Ibid., p. 397.

69 Ibid., p. 395.

70 Ibid.

71 Dino Buzzati, *Sessanta racconti*; cit., p. 660.

72 Si confronti un'analoga situazione in cui Rita riprende il ruolo della madre del racconto («Ma un bicchiere di vino? Glielo possiamo portare, no, un bicchiere di vino?»; ibid., p. 660), invitando Giovanni a offrire all'ospite un bicchiere (Rita: «Ma un bicchiere di vino, non glielo possiamo offrire? Un bicchiere di grappa?»; Dino Buzzati, *Teatro*, cit., p. 396).

73 Ibid., p. 387.

74 Ibid., p. 388.

75 Ibid., p. 396.

dell'ordine che vi regna, sinonimo della sua paziente e solitaria attesa («Guarda se non è vero che ti aspettavo...»)76, da cui anche la Grglia Rita è esclusa.

A completare la triade femminile nella pièce vi è Marietta. Se nel racconto è la Gdzanzatina del soldato, solo evocata dalla madre, che incarna la speranza di quest'ultima di trattenere il Gglio in un'orbita prossima di fronte al rischio di una sua nuova partenza per una meta imprecisata77, nel dramma il suo ruolo è ben più articolato. È stato notato come «i suoi rapporti sentimentali con il soldato [...] rimang[ano] in una sfera di ambiguità non risolta»78. A rendere ambigua la sua relazione con il giovane è, tra l'altro, l'obbligato confronto con Anna. Marietta è la testimone di un'infanzia condivisa con Giovanni e cancellata dal passare del tempo79; la dimensione del gioco che li accomuna è stata spazzata via dalla guerra80 nonché dall'agire dell'essere umano che, come in altri luoghi dell'opera buzzatiana81, ne annienta lo spazio facendone oggetto di modernità e sviluppo rispondente a soli interessi economici82. Al tempo stesso Marietta è Ggura capace di iniettare nel soldato un guizzo di vita, quasi di resistenza alla propria condizione di *revenant*; nell'invitarlo alla sagra, instilla nuovamente in Giovanni l'energia del vivo, Gno a far sorgere in lui il pensiero di come sfuggire al destino di chi, invece, presto dovrà ricongiungersi alla morte. Per un attimo la spossatezza e la passiva accettazione che lo caratterizzano altrove nel dramma (e ancor più nel racconto) lasciano spazio ad un'effimera animazione83 che potrebbe far pensare all'attrazione di un giovane per l'amata. Ma a rendere più problematica la relazione tra i due è il ruolo che Marietta assume di doppio indagatore della madre di Giovanni. È lei ad intercetr

tare la misteriosa ombra che attende fuori il soldato prima ancora di Anna84; e prima ancora della madre – invece intenta a ricreare col Gglio le buone vecchie abitudini (della torta di mandorle, del caffè...) – percepisce l'isolarsi di Giovanni («Non vieni, scommetto. Non potrai venire, è così?»)85, costringendolo a confessare – prima di farlo con la madre – la nuova imminente partenza («Potrebbero mandarmi in missione, sono qui per poco»)86. Come doppio indagatore della Grgura materna insisterà col soldato, interrogandolo sull'ordine che egli afferma di aver ricevuto di non levarsi il mantello87, ordine percepito come assurdo dalle due donne.

Ma nel dramma non c'è competizione possibile tra Marietta e Anna. Marietta lascerà che sia la madre ad occupare lo spazio degli scambi col Gglio e delegherà a lei (e, marginalmente, a Rita) il tentativo di arginare l'ingerenza di sindaco e segretario, dopo averne annunciato personalmente l'arrivo ad Anna stessa88. Da quel momento, Marietta resterà muta e lo farà Gno all'uscita di scena di Giovanni quando potrà soltanto, all'unisono con Rita, farne la cronaca della partenza89. La Ggura della madre domina definitivamente lo spazio intimoraffettivo, anche quello – solo alluso ma perlomeno ancora possibile nel racconto – dell'amata.

Il rapporto (biografico) totalizzante di Buzzati con la madre, espresso con lucidità anni dopo durante la celebre intervista con PanaGeu, sembra rifornire di materia narrativa il passaggio dalla prosa alla scena de *Il mantello*:

[...] per me l'importanza della madre [...] è questa: quando muore lei ci si accorge che è l'unica persona al mondo che veramente partecipa del nostro dolore. Tutti gli altri, e

anche la moglie che ti vuol bene, ti possono essere vicini, ma non sarà mai la stessa cosa [...]90.

Sebbene nella Gnzione a scomparire sia il Gglio prima ancora della madre, l'unicità della sofferenza materna di fronte al suo dolore è la stessa, nella realtà biografica come nell'opera buzzatiana. L'isolamento del personaggio materno nel proprio soffrire conosce una complessificazione nel passaggio de *Il mantello* dall'ipotesto narrativo alla scena. Rita e Marietta vi incarnano in ultima analisi l'alterità impossibile, lasciando alla sola madre il ruolo dell'abnegazione.

76 *Ibid.*

77 «Ti Gguri la Marietta quando saprà che sei tornato? Te l'immagini che salti di gioia? È per lei che volevi uscire?» e «[...] che gioia per la Marietta, fra poco cominciava la primavera, si sarebbero sposati in chiesa [...]» (Dino Buzzati, *Sessanta racconti*, cit., p. 661); «Devi andare? Ma torni subito, no? vai dalla Marietta, vero? dimmi la verità, vai dalla Marietta?» (p. 663).

78 Katia TriGrò, *Un caso di risciatura scenica. Dino Buzzati; dal racconto al dramma*, in *Between*, 11.2 (2012), p. 16, <http://www.Betweenjournal.it/>

79 «Però come sei diventato serio in questi anni, una volta non eri così», Dino Buzzati, *Teatro*, cit., p. 393.

80 «Eh, sì, quando sei partito per la guerra eri diverso. Scommetto che non sapresti più giocare come una volta. Ti vergogneresti», *Ibid.*

81 Cfr. *La nostalgie de l'enfance chez Dino Buzzati*, in «*Alla fine... una riga si potrà salvare*», Dino Buzzati; (1906/1972) *quarante ans après*, P.R.I.S.M.I., n. 12, NeuvillersurtSaône, Editions Chemins de trcVerse 2014, p. 107R124.

82 «Anche il nostro laghetto non c'è più... Hanno costruito la centrale elettrica e il laghetto è sparito», Dino Buzzati, *Teatro*, cit., p. 393.

83 «(animato) Sì, certo che mi piacerebbe... sarei proprio felice... (Tra sé) Bisognerebbe che studiasse il modo... Di qua a domenica, chissà...», *Ibid.*, p. 394.

84 *Ibid.*

85 *Ibid.*

86 *Ibid.*

87 Cfr. *Ibid.*, p. 398.

88 Cfr. *Ibid.*

89 «È salito in macchina... adesso partono... sì, sì... vanno, vanno... Dio, come vanno!», *Ibid.*, p. 404.

90 Yves PanaGeu, cit., p. 179r180.