

# SINESTESIEONLINE

SUPPLEMENTO DELLA RIVISTA «SINESTESIE»

ISSN 2280-6849

a. XII, n. 39, 2023

---

## **Un «serissimo gioco». Trascrivere per la scena Poema a fumetti**

*A «very serious game». Adapting Poema a fumetti for the scene*

ROBERTO VIANELLO

---

### ABSTRACT

*Studio di fattibilità d'una riduzione di Poema a fumetti a testo drammatico e sua messa in scena (2015). Parola e immagine sono in Buzzati facce di una medesima vocazione narrativa, egli ha già drammatizzato tre sue novelle e per lui teatro è fusione tra forme espressive diverse. Emularne abbandono del naturalismo, soluzioni "narrative", aggiunta di personaggi, rottura e complicazione di finzione temporale può ben veicolare in scena il messaggio dell'opera grafico-testuale.*

PAROLE CHIAVE: *Buzzati, Nachleben, Graphic novel, Adattamento teatrale*

*An essay on Poema a fumetti's convertibility into a dramatic text and its mise-en-scène (2015). Word and image in Buzzati are faces of a same narrative vocation. He has already adapted three of his short stories into plays. Theater is for him a fusion between different expressive forms. The emulation of his abandonment of naturalism, "narrative" solutions, addition of characters, breakup and complication of the temporal fiction can convey on stage the message of the graphic-textual work.*

KEYWORDS: *Buzzati, Nachleben, Graphic novel, Theatrical adaptation*

---

### AUTORE

*Roberto Vianello si è laureato in Filologia medievale e umanistica presso l'Università degli studi di Padova sotto la guida di Manlio Pastore Stocchi. Ha svolto libera ricerca in tale ambito disciplinare, realizzando alcune pubblicazioni. Ha insegnato nel liceo "Giuseppe Veronese" di Chioggia dal 1988, nella sua sezione classica dal 2005. Ha promosso gli studi classici nella sua città, coordinando attività tra scuole di grado diverso nell'ambito del progetto nazionale Didattica delle Lingue e delle Letterature Classiche (dLc) e della Notte Nazionale del Liceo Classico. Coordinatore dal 2007 del Laboratorio di teatro classico della sua scuola, ha promosso la messa in scena di drammi antichi greci e latini e di rivisitazioni contemporanee dei loro temi (G. Raboni, Alceste o la recita dell'esilio, D. Buzzati, Poema a fumetti, E. Bono, La moglie del procuratore).*

*rgvianello@gmail.com*

Quando nel settembre del '69 vide la luce l'opera più discussa di Buzzati, chi scrive era poco più che bambino. Ne colpivano la fantasia immagini televisive di contestazioni in piazza e in ateneo, di elicotteri in azione nel Vietnam, di truppe sovietiche d'occupazione nella Cecoslovacchia di Jan Palach, della "conquista" recentissima della luna. Nulla seppe allora di *Poema a fumetti*, che continuò – colpevolmente – a ignorare fino ai primi anni del nuovo millennio, quando una ricognizione sulle permanenze dell'Antico, pensata per gli studenti, determinò l'incontro sorprendente col «serissimo gioco» che aveva prodotto l'insolito capolavoro.<sup>1</sup>

Un auspicio *in limine*: sia concessa indulgenza agli accenni personali, inusuali forse al contesto di cui sono ospiti. Proprio a essi si lega infatti l'attuazione del tentativo buzzatiano, di cui dà conto il presente intervento.

### 1. Un interessante caso di *Nachleben*

L'incontro con *Poema a fumetti* forniva argomenti da esibire agli scettici in materia di studi classici; era la prova della modernità o, per meglio dire, della perenne attualità di certi temi dell'Antico. La vicenda di Orfeo ed Euridice vi trovava non semplicemente un'eco, ma plausibilità moderna. Il mito non vi esprimeva appena suggestione intellettualmente allusiva e l'Orfeo buzzatiano appariva una incarnazione totalmente attuale dell'eterno tema della morte e della vita. Il sogno – sempre deluso – di rapire la vita alla morte, nucleo nevralgico di tanta produzione antica, urgeva con evidenza nel lavoro di quell'artista del medio Novecento. Era il caso di farlo rilevare, non solo agli studenti.

Chi scrive coordinava in quel momento il Laboratorio teatrale della sua scuola, un'esperienza didattica ormai trentennale, propositiva di cultura classica in città.<sup>2</sup> Sarebbe stato possibile portare in scena *Poema a fumetti*, offrire alla riflessione di studenti e cittadini quell'eccezionale documento di *Nachleben*? La sfida era allettante, la scelta d'accettarla gravida di dubbi. Era lecito provare a trasformare in testo teatrale quell'«insieme di molte cose e propriamente nessuna», come era stato felicemente definito?<sup>3</sup> Si poteva davvero mutare la *forma* del testo più sperimentale di

---

<sup>1</sup> N. GIANNETTO, *Ma cos'è 'Poema a fumetti'?*, in *Buzzati 1969: il laboratorio di "Poema a fumetti"*, a cura di M. Ferrari, Mazzotta, Milano 2002, p. 9.

<sup>2</sup> Finalità ed esperienza del Laboratorio teatrale, voluto dal prof. G. Crocco nel 1985-86, in *Venticinque anni di teatro classico a Chioggia*, a cura di R. Vianello, M. Sfriso, Chioggia 2011, <https://cspace.spaggiari.eu//pub/VEII0009/sitiweb/teatroclassico/venticinquesimo.html> (url consultato il 16/09/2022).

<sup>3</sup> N. Giannetto, *Ma cos'è cit.*, p. 10.

Buzzati, conservandone *l'antiqua mens*?<sup>4</sup> E se sì, in quale modo? L'autorizzazione alla rappresentazione dell'opera e alla sua radicale trasposizione sarebbe stata concessa alla scuola dalla generosità della sig.ra Almerina Buzzati.<sup>5</sup> Alla quale andavano però presentati un quadro chiaro del prodotto finale e ragioni plausibili degli interventi progettati. Quanto segue è illustrazione delle scelte comunicate e da lei non disconosciute.

## 2. La traducibilità del *medium*

Accingendosi a ridurre a testo teatrale *Poema a fumetti*, chi scrive aveva chiaro anzitutto che per Buzzati parola e immagine erano due facce di una stessa vocazione narrativa. «Quando dipingo, continuo a fare lo stesso mestiere di quando scrivo, cioè racconto delle storie».<sup>6</sup> Queste parole attestate dalla moglie attribuiscono al Bellunese evidente consapevolezza di quel che la critica ha da tempo evidenziato<sup>7</sup> e spiegano l'interazione tra immagine e testo scritto in una parte rilevante della sua produzione, dai disegni che accompagnavano in origine *Il segreto del bosco vecchio* ma non furono pubblicati,<sup>8</sup> alla coesistenza di immagini e testo in *La famosa invasione degli orsi in Sicilia*; dai frequenti inserti testuali delle realizzazioni pittoriche, fino agli *ex voto* di *Val Morel*. Commentando un proprio dipinto in TV, del resto, Buzzati in persona già nel '62 confessava con naturalezza la scelta di «utilizzare i fumetti in

<sup>4</sup> Espressioni latine riprese da M. BETTINI, *Vertere. Un'antropologia della traduzione nella cultura antica*, Einaudi, Torino 2012 (in part. pp. 37 sgg.).

<sup>5</sup> Sia qui espressa gratitudine a Lucia Bellaspiga, giornalista e studiosa di Buzzati, intermediaria tra il liceo "Giuseppe Veronese" di Chioggia e la sig.ra Almerina. La sua fattiva cortesia propiziò pure l'incontro con Mariateresa Ferrari, studiosa di pittura buzzatiana, che intervenne con un proprio contributo alla prima dello spettacolo.

<sup>6</sup> Da una lettera di Almerina Buzzati a David Borioni (Milano 19 novembre 1974), in D. BORIONI, *Incontro con Dino Buzzati*, a cura di V. Tugnoli, Phasar Edizioni, Firenze 2012, p. 17.

<sup>7</sup> Qualche es.: «La pittura è un'altra faccia della sua narrativa; e la buona pittura altrui [per B.] è sempre una narrazione» (*Buzzati pittore*, a cura di R. De Grada, Giorgio Mondadori e Associati, Milano 1991, p. 40); «Visualità grafico-pittorica e scrittura sono in Dino Buzzati profondamente connesse» (N. GIANNETTO, *Presentazione a Dino Buzzati. La donna, la città, l'inferno*, a cura di M. Ferrari, Canova, Treviso 1997, p. 11); «Quello che contava per Buzzati era insomma raccontare storie, non importa se con il pennello o la penna o, meglio ancora, con tutte e due. L'importante era unire i generi, mischiarli, in una parola contaminarli» (L. VIGANÒ, *'Orfeo a fumetti', opera lirica multimediale di Filippo Del Corno*, Milano, Teatro di Porta Romana, 9 aprile 2001, in «Studi buzzatiani», ANNO VI, 2001, pp. 178-179, p. 178).

<sup>8</sup> Cfr. L. VIGANÒ alla tavola rotonda *I fumetti e le immagini che cambiarono l'Italia*, in *'Poema a fumetti' di Dino Buzzati nella cultura degli anni '60 tra fumetto, fotografia e arti visive*, Atti del Convegno internazionale (Feltre e Belluno, 12-14 settembre 2002), a cura di N. Giannetto, M. Gallina, Mondadori, Milano 2005, pp. 9-36, p. 30.

un'immagine, in modo da costituire una specie di piccolo poemetto figurato».<sup>9</sup> Era la dimensione narrativa della creatività buzzatiana a mostrare meno avventurata la traducibilità del *medium* fumetto nella dimensione scenica. La proiezione di una scelta di tavole dal *Poema* avrebbe dovuto certo accompagnare l'azione drammatica, rendendola meno orfana dell'apporto grafico costitutivo del testo di partenza. Anche il cromatismo della scenografia e dei costumi avrebbe potuto surrogare quello dell'immagine. Risoluta era tuttavia la presunzione – un po' temeraria – di non ridurre lo spettacolo a mera declamazione della parola buzzatiana a commento dell'immagine.<sup>10</sup>

Restava la difficoltà del passaggio dalla dimensione diegetica alla mimetica. Ma rendeva meno dubbiosa l'operazione un'altra consapevolezza: Buzzati non è estraneo alle rappresentazioni sceniche e alla drammatizzazione di sue narrazioni. È nota la sfortunata «fascinazione» esercitata su di lui dall' «amore mancato» del palcoscenico, sorte di vera e propria «droga».<sup>11</sup> Così come è noto che dei sedici suoi drammi tre derivano esplicitamente da sue narrazioni. *Un caso clinico* (1953) è riscrittura per la scena del racconto *Sette piani*; *Il mantello* (1960) e *L'aumento* (1962), sono traduzione teatrale di novelle omonime. Tra le arti praticate da Buzzati, il teatro sembra situarsi ai suoi occhi «a metà strada tra la letteratura e la pittura»,<sup>12</sup> sembra configurarsi quale luogo ideale di quella fusione tra forme espressive diverse<sup>13</sup> – parola, gesto, musica, immagine – da lui più volte cercata e di cui *Poema a fumetti* rappresenta l'indiscutibile più eclatante esempio. Perché non ritenerlo addirittura il testo più adatto a ritentare quel che l'autore stesso aveva realizzato? Ci si poteva illudere che a lui pure non sarebbe dispiaciuto?

<sup>9</sup> Buzzati illustra *Ragazza che precipita* nel programma RAI *Incontro con Buzzati* di L. Di Schiena (8 dicembre 1962), <https://youtu.be/Comv7f2DGpw> (url consultato il 10/09/2021). Il virgolettato al minuto 3:30.

<sup>10</sup> Una scelta del genere caratterizzò invece l'intenso interessante allestimento di Paolo Valerio del 2012, ma risultava inadatta all'esigenza didattica di un Laboratorio di teatro inteso a coinvolgere un numero considerevole di studenti-attori.

<sup>11</sup> Le espressioni tra virgolette nell'ordine in K. TRIFIRÒ, *Un caso di ri-scrittura scenica. Dino Buzzati dal racconto al dramma*, «Between», II, 4, 2012, p. 2, <http://www.Between-journal.it>, <https://ojs.unica.it/index.php/between/article/view/687/584> (url consultato il 16/09/2022); G. DAVICO BONINO, *Dino Buzzati tra narrativa e teatro*, introduzione a D. BUZZATI, *Teatro*, a cura di G. Davico Bonino, Mondadori, Milano 1980, pp. IX-XXVII, p. X; Y. PANAFIEU, *Dino Buzzati: un autoritratto*, Mondadori, Milano 1973, p. 184. Sul teatro buzzatiano v. G. DAVICO BONINO, *Dino Buzzati* cit; P. PUPPA, *Il teatro di Buzzati: modelli vecchi e stimoli nuovi*, in *Il pianeta Buzzati*, Atti del Convegno Internazionale (Feltre e Belluno, 12-15 ottobre 1989), a cura di N. Giannetto, Mondadori, Milano 1992, pp. 307-318; M. BARDI, *Il miraggio del teatro*, in *Il pianeta* cit., 521-532; T. RUSSO, *Viaggio agli inferi del tempo. Il teatro di Dino Buzzati*, Felici editore, Ghezzano 2013; S. MAZZONE, *Oltre l'immaginazione lo sguardo. Il teatro di Dino Buzzati*, Aracne, Roma 2014 (prezioso per la ricca bibliografia).

<sup>12</sup> P. PUPPA, *Il teatro* cit., p. 308.

<sup>13</sup> T. RUSSO, *Viaggio* cit, p. 9.

La riscrittura andava impostata cercando – un po’ incoscientemente – di essere “buzzatiani”. Di imitare, se possibile, la scrittura drammatica del Bellunese. L’incontro con la quale, come è noto, pone lettore e spettatore di fronte a scelte compositive tipiche del linguaggio teatrale della modernità. La più evidente tra esse è l’abbandono del naturalismo scenico, funzionale agli scopi della sua drammaturgia<sup>14</sup> e scientemente perseguito mediante accorgimenti diversi. In primo luogo con interventi metateatrali, intesi a scardinare il meccanismo della finzione. Sorprendenti certe battute mirate a spiazzare il pubblico, ad abbattere la quarta parete, a rivendicare una velleitaria autonomia dei personaggi dall’autore.<sup>15</sup> Altre volte sono oggetti parlanti a minare l’illusione della realtà.<sup>16</sup> Talora un personaggio già sa, già conosce i significati, affidatario del sentire di un autore non proprio assente dalla scena, e commenta o provoca gli eventi.<sup>17</sup> Soprattutto la gestione del tempo e la rottura del suo *continuum* sconcertano chi attenda il rispetto di convenzioni consolidate. Può accadere di percepirne il trascorrere attraverso espedienti quali la sostituzione di oggetti in scena, mediante un invecchiamento inatteso del personaggio senza che altro muti, o attraverso una sua battuta.<sup>18</sup> La relatività del tempo scenico può venire

<sup>14</sup> «L’obiettivo resta [...] la creazione di un teatro “straniato” che ponga [...] domande cui il pubblico è tenuto a rispondere» (S. MAZZONE, *Oltre l’immaginazione* cit., p. 124); «B. instaura il suo confronto con la realtà dirottando l’impianto moralistico verso una “vocazione satirica” estranea al narratore» (ivi, p. 170 sg).

<sup>15</sup> Ad es. in *L’uomo che andrà in America*: «Queste, caro ragazzo, non sono che le prime battute della commedia. Introduttive. Nessuno le ascolta. La gente è ancora dietro a prender posto» (D. BUZZATI, *Teatro* cit., p. 375. Da questo testo anche le indicazioni di pagina seguenti); «Forse l’autore mi ha scambiato per qualchedun altro» (p. 391); «Potremo opporci. Coalizzarci. Dichiarare sciopero. Sospendere la rappresentazione se l’autore non cambia le cose a modo nostro» (p. 403); «Ma era la battuta che avevi pronunciato in sbaglio nel primo atto! Ricordi?» (p. 421).

<sup>16</sup> Come i ritratti parlanti dei bisnonni in *Il mantello* (didascalia di p. 134 e passim). Ma sulla riconducibilità di tali eventi al verosimile fantastico, caratteristico del genere di appartenenza, cfr. N. BONIFAZI, *I mantelli di Buzzati e il “fantastico”*, in Dino Buzzati, a cura di A. Fontanella, Olschki, Firenze 1982, pp. 233-242.

<sup>17</sup> Il dott. Malvezzi di *Un caso clinico* anticipa ciò che si vedrà poi («Talora, quando siamo soli, le ombre vengono e ci attorniano [...] si nascondono negli angoli bui, nelle soffitte, nei vecchi armadi polverosi forse...», p. 65) e dissuade il protagonista dal visitare la clinica dove il suo destino si compirà («Io ci penserei prima d’andarci», p. 76). Schiassi, in *L’uomo che andrà in America*, comprende di più e prima: «Perché voi siete giovani. [...] Jeunesse! E dentro c’è tutto. Quello che ciascuno di voi aspetta. I sogni, l’ignoto, il mistero, l’occasione, che tuttavia all’ora giusta verrà. L’amore. Ma c’è dentro il rimanente destino, che si manifesta come un vento, un fiume che vi porta» (p. 400). In *La colonna infame* Malvezzi (omonimia significativa!) anticipa la fine sciagurata della storia (p. 457) e Lucherino prevede: «In Tribunale i magistrati / hanno un’anima anche loro / senza bisogno di diamanti e d’oro / il demone la comprerà» (p. 493).

<sup>18</sup> Ad es. le scritte col diverso numero di piano in *Un caso clinico*; i quadri sostituiti nella galleria d’arte, l’invecchiamento, la recitazione veloce, una battuta come «Siamo sposati da sette anni e tu [...]» in *L’uomo che andrà in America* (p. 411).

addirittura apertamente dichiarata dalla riflessione di un personaggio,<sup>19</sup> o celebrare il suo trionfo nelle anacronie di una dinamica dell'azione, che costringe a ripetuti ritorni al passato, per rivivere ciò che è stato e visualizzarlo in scena.<sup>20</sup> Una complicazione cronologica infine, oltre che degli eventi, tende a contraddistinguere in particolare i drammi ispirati alle novelle, che esibiscono l'aggiunta di antefatti e di situazioni, oltre che la moltiplicazione dei personaggi.<sup>21</sup>

Questo il quadro di riflessioni a partire dal quale originarono le scelte del nuovo «serissimo gioco» che si accettò di giocare e che di seguito si descrivono.

### 3. Scelte di “trascrizione”

La riduzione teatrale operata per il Laboratorio del Liceo prevede che la catabasi di Orfi, il moderno Orfeo, venga recitata su due piani: quello di un Orfi vecchio, che già sa e rievoca *oggi* vicende, che un Orfi giovane ha vissuto in uno *ieri* rappresentato in contemporanea sul palcoscenico (inserimento di nuovi personaggi e anacronia, come s'è visto, sono soluzioni buzzatiane praticabili). Due tempi convivono sul palcoscenico: quello di una narrazione, che si fa azione scenica essa stessa, e quello degli eventi ricordati, che diviene in scena parallelo all'altro. Vecchio e giovane Orfi in due punti del dramma giungono persino a interagire, scardinando completamente (e buzzatianamente, s'è visto) ogni finzione temporale e realizzando un cortocircuito impossibile nella realtà.

Il vecchio Orfi rievoca l'accaduto con un'Amica, altro personaggio introdotto, che interagendo con lui trasforma la narrazione in dialogo drammatico, i cui contenuti si susseguono contemporaneamente al centro della scena. L'Amica comprende a fondo l'animo e le ansie del vecchio Orfi, fino a riuscire persino in un punto ad anticiparne le parole, a ricostruire addirittura certe atmosfere senza averle vissute, pronunciando battute che nel *Poema* appartengono a Orfi stesso.

I movimenti coreutici di due gruppi di Demòni-valletta e di Ombre dell'aldilà accompagnano a buon diritto l'azione scenica, mescolando forme espressive diverse secondo l'indole buzzatiana, ma anche nel rispetto della tradizione teatrale antica<sup>22</sup>.

---

<sup>19</sup> «Qui sul palcoscenico il tempo è diverso dalla vita. L'autore ha una tale libertà. Può farci precipitare negli anni come dai gradini di una scala. In un minuto, farci ritrovare vecchi» (p. 422).

<sup>20</sup> In *L'orologio* il moto antiorario delle lancette costringe per maledizione l'unico personaggio femminile a rivivere ripetutamente in scena l'avvelenamento del marito, vietando ogni cesura col passato.

<sup>21</sup> Si considerino ad es. l'azione in anticamera e studio della ditta Corte & Dell, le voci delle ombre sulla parete della camera di Giovanni Corte addormentato in *Un caso clinico*; o i più che raddoppiati personaggi in *Il mantello*.

<sup>22</sup> Soluzioni sceniche come l'introduzione del Coro delle ombre e altri interventi di seguito descritti furono contributo della collega Patrizia Aricò, che curò quell'anno la regia insieme a Franca Ardizzon Rossi del Piccolo Teatro Città di Chioggia.



Lo stesso vale per le immagini del *Poema*, proiettate sullo sfondo lungo tutto l'arco della rappresentazione, e per la musica, che accompagna le parole poetiche del giovane Orfi.

L'incontro tra il vecchio Orfi e l'Amica, in apertura, anticipa espressioni che nell'opera sono in bocca al custode dell'inferno («Ti ricordi quando a tarda notte, dinanzi al portone della tua casa – e la luna già stava tramontando là dietro i tetti di Milano – l'amico ti diceva: “Ma non è spaventoso tutto questo? La vita, il lavoro, i soldi, il successo, l'amore?”. Tu rispondevi: “Sì, sì”...“E in fondo a tutto la morte” – aggiungeva. [...] Non capivi che solo questa angoscia era la bellezza, la luce, il sale della vita»). Lo spostamento della battuta mira a contestualizzare da subito l'azione scenica nell'ambito di una riflessione sul senso dell'angoscia dell'esistenza, forse la vera acquisizione del visitatore dell'aldilà. Si è scelto, però, di non espungere poi quelle parole dal loro contesto, per marcarne la valenza agli orecchi del pubblico e trasformarle in una memoria consapevole della loro verità.

Orfi vecchio e l'Amica si defilano a proscenio (ora ai due lati, ora entrambi su quello sinistro rispetto al pubblico). Mentre al centro della scena, davanti a una porta rossa («una delle tante»!), si può assistere a quanto viene da essi rievocato e vissuto, in una interazione tra parole loro, ai margini della scena, e parole pronunciate in scena. La porta ovviamente si apre alla *Canzone del toc toc*, in bocca a Orfi vecchio, e viene attraversata da Orfi giovane – presente in scena dall'inizio, di spalle, silenzioso – al momento di accedere al paese della Grande Signora, «colei che distrugge i piaceri e disperde le liete compagnie».

Davanti al pubblico si susseguono la vita notturna al Polypus, la *Canzone delle streghe* (intonata dai due amici, che ricordano quel tempo e interagiscono col primo intervento danzato), l'amore per Eura e la sua morte, l'incontro col Demonio-giacca, custode dell'inferno buzzatiano. Il personaggio, privo di corpo e ridotto a semplice uniforme, è una vecchia conoscenza della pittura buzzatiana, di cui non è forse stata registrata la possibile ascendenza saviniana.<sup>23</sup> Una felice idea della collega regista sceglie di sdoppiarlo: la sua complessità priva di corpo viene tradotta, quasi per provocatorio indennizzo, nella

<sup>23</sup> La giacca “vuota”, ricorrente nella grafica buzzatiana, si deve forse a suggestione dell'incorporeo e invisibile Direttore del Kursaal dei morti nella *Alceste di Samuele* di Alberto Savinio. Quella di Buzzati (che recensì l'opera, in scena al Piccolo di Milano nel 1950 per la regia di Strehler, su «Bis», 17 giugno 1950), fu tra le poche voci di assenso nei confronti della rappresentazione, risultata un fiasco di critica e pubblico (cfr. A. CASCETTA, *L'Alceste di Samuele di Alberto Savinio: una tragedia moderna*, in *Studia classica Iohanni Tarditi oblata*, a cura di L. Belloni, G. Milanese, A. Porro, Il, Vita e Pensiero. Pubblicazioni dell'Università Cattolica, Milano 1995, pp. 1405-1446, p. 1440, n. 87 e p. 1441). T. Russo, *Viaggio* cit., p. 16 registra Savinio tra i possibili riferimenti del Buzzati autore di teatro. Nulla dice dell'inquietante giacca variamente presente.

simbiosa scenica di due lati psichici ora alleati, ora in difficile coesistenza. Lo sdoppiamento rafforza il ruolo di Destinante intermedio del Demonio-giacca<sup>24</sup>, che induce Orfi a generare emozione nelle ombre dell'aldilà, ove regnano invece «ottusità indistruttibile, uniformità, prevedibilità». Le due metà del personaggio letteralmente incalzano il giovane, fino a condurlo a comprendere che ove manchi il timore dell' «ultima porta», non può esservi che «noia». È l'angoscia «il sale della vita» (si ripetono le parole anticipate a inizio spettacolo). Se quanto atterriva e preoccupava da vivi non è in grado di dire più nulla, si può forse essere felici, ma si sbadiglia. La morte, «dono sapiente del dio», provvede «le grazie del mondo». L'assenza del «pensiero antico, il solito, il nostro di noi uomini, l'unico anzi» attesta il brillare della vita mortale, coi timori che la avvelenano e sono invece tutto. Il giovane Orfi appaga la richiesta di cantare «i cari misteri» e inanella la lunga teoria di passioni e paure che sono vita, mentre si susseguono sopra la porta rossa le immagini del *Poema*, tra qualche domanda dell'Amica al vecchio Orfi. Si affretta la narrazione, aumenta il ritmo dell'azione. Inizia la ricerca di Eura, sui treni che partono per non si sa dove. Ecco il ritrovamento di lei, che danza tra le Ombre, ecco la sua ostinazione a non tornare, la scomparsa di mezzo al vortice dell'aggiunto Coro, assiepatosi prima ai lati dello spazio scenico. E il ritorno in via Saterna, lo sconosciuto che pretende tutto sia stato sogno, che anche Orfi come Eura un giorno diventerà nulla. E invece l'anello di lei, rimasto nella mano. *In quel preciso momento* i due Orfi si avvicinano al centro della scena, per ricordare, sullo scorrere delle tre ultime immagini, la tormenta che *turbinava* sulle creste della Gran Fermeda, gli ultimi re delle favole che *s'incamminavano* all'esilio, le turrite nubi dell'eternità che sul deserto di Kalahari *passavano lentamente*. Buio. La critica ha riflettuto sul significato e sullo scopo delle ultime tre tavole, apparentemente estranee all'intera vicenda, sul significato del loro testo e di quei tempi imperfetti.<sup>25</sup> L'azione scenica concepita sceglie invece di confermare il senso di mistero così ulteriormente aggiunto, lasciando gli spettatori dubbiosi circa l'insoluto enigma finale. Una resa? Forse. Anche Buzzati lascia al lettore ogni conclusione.

#### 4. Interventi sul ritmo

Sia consentita piuttosto un'ultima osservazione. Il lettore/ascoltatore dei testi di *Poema a fumetti* non può non percepirne una musicalità complessiva, che annega al proprio interno anche ritmi formali della tradizione poetica. All'interno dell'*oratio soluta*, che interagisce con le immagini, si celano versi imparisillabi e parisillabi, scaturiti forse spontaneamente e accolti in quanto funzionali alla partitura ritmica più generale. È il caso

<sup>24</sup> Le categorie della semiotica generativa greimasiana sono applicate al *Poema* in D. BARBIERI, *I fumetti e il 'Poema': un'opera quasi in musica*, in *'Poema a fumetti' di Dino Buzzati nella cultura* cit., pp. 101-117.

<sup>25</sup> *Ibid.*



ad esempio di endecasillabi veri e propri, ora disseminati qua e là,<sup>26</sup> ora disposti in sequenza,<sup>27</sup> a volte spezzati e separati sulla tavola,<sup>28</sup> di quando in quando preceduti da settenari.<sup>29</sup> I settenari attraversano il testo anche in altro modo. Nella *Canzone delle streghe* ad esempio, in sequenza,<sup>30</sup> o accompagnati da senari anche nascosti come emistichi in una stessa riga,<sup>31</sup> e dai quinari degli elenchi di nomi femminili. Oppure disseminati qua e là,<sup>32</sup> addirittura occultati nel periodo prosastico.<sup>33</sup> Ci sono ancora ottonari e quadrisillabi<sup>34</sup> e si potrebbe forse continuare. La musicalità complessiva del *Poema*, che pare coinvolgere pure l'uso delle immagini,<sup>35</sup> ha indotto a una scelta forse discutibile. L'operazione attuata "sulla carne" di *Poema a fumetti* lo personalizza a livello ritmico, riscrivendone il testo – senza troppi interventi, peraltro – in settenari, novenari, endecasillabi (tranne che per la *Canzone delle Streghe*, per quella del *Toc toc* e per le parole che accompagnano le ultime tre immagini). È questo l'unico intervento "non buzzatiano" subito dal testo di Buzzati. Perché prendersi una libertà tanto rischiosa? Quarantacinque anni erano trascorsi dalla sorprendente pubblicazione di quell'opera "eterodossa" e allora fin troppo moderna. Si è pensato di farla risuonare, per così dire, in un linguaggio teatrale di quarantacinque anni dopo. Non perché la lingua di Buzzati sia poi diversa dalla nostra. Ma per rivestire la sua perenne attualità della nostra attualità. Un po' come suole accadere per le traduzioni dei Classici per la scena. Si è accolto perciò il giudizio di uno scrittore scomparso nei primi anni del nuovo millennio, Giovanni Raboni, che, intervenendo nel 2003 sulla sua *Alceste o la recita dell'esilio*, attribuiva al verso, al ritmo, il distacco necessario al teatro

<sup>26</sup> Es.: «In via Saterna nella città vecchia», tavola 2; «i fiumi passano ma il tempo è fermo», tav. 64; «tènere cose brevi come fiori», tav. 78; «risuscitare nei loro midolli / il brivido l'orgasmo la mania», tav. 80; «E finalmente la storia di Dio», tav. 163.

<sup>27</sup> Es.: «al sole e alle sirene, ma ogni volta / sbagliano treno e così fugge e muore / attraverso le steppe e le montagne / per migliaia e migliaia di chilometri / la giovinetta mentre il casellante / fermo dinanzi alle rotaie vuote», tav. 141.

<sup>28</sup> Es.: «non è forse-piuttosto scombinato?», tav. 23; «formano-strani fantasmi nel cielo», tav. 105.

<sup>29</sup> «Perché sarebbe zero / se mancasse nel fondo quel pensiero», tav. 152; «ragazze invereconde / gli venivano incontro e lo invitavano», tav. 175.

<sup>30</sup> «Non scherzate ragazzi/ il pericolo è serio / ecco due sono scese /dal tranvai desiderio», tav.17.

<sup>31</sup> Ad es. «le streghe hanno bocche / le streghe hanno denti / tra poco cominciano\_i vostri tormenti», tav. 18.

<sup>32</sup> «Nel cortile deserto», «la grande luna nera», tav. 103.

<sup>33</sup> «Quando la grande montagna all'improvviso diventa la nostra vita, / la nostra città, la nostra vecchia casa\_ l'antica nostra tomba», tav. 115).

<sup>34</sup> «Più dolce è la loro sorte / molto più bella e più giusta / guardali, giovane amico», «guarda la tua piccola Eura / dormono sotto la terra», tav. 201. «Era un uomo\_anche lui / come noi / come voi / come te / come me», tav. 5.

<sup>35</sup> Sull'uso "musicale" delle immagini all'interno di un *Poema percepito in termini di ballata* cfr. D. BARBIERI, *I fumetti cit.*

per servirsi del parlato quotidiano.<sup>36</sup> Un'idea sul linguaggio teatrale della contemporaneità che chi scrive sente di condividere e apparsa non indegna del grande Buzzati.<sup>37</sup>

<sup>36</sup> G. RABONI, *'Alceste' e i disastri del Novecento*, in *L'opera poetica*, Mondadori, Milano 2006, pp. 1776-1782, p. 1777.

<sup>37</sup> Il *Poema a fumetti* del Liceo classico "Giuseppe Veronese" di Chioggia andò in scena presso l'Auditorium cittadino il 16 maggio 2015 per la regia di Franca Ardizzon Rossi e Patrizia Aricò, con adattamento del testo e coordinamento di chi scrive. Fu replicato nel chiostro del locale Museo Diocesano il successivo 4 giugno. Dello spettacolo esiste un video dal vivo, registrato coi mezzi limitati della scuola, sul canale Youtube del Laboratorio teatrale e suddiviso in tre parti (<https://youtu.be/ep28YjildP8>, [https://youtu.be/gnMjf\\_wOXL8](https://youtu.be/gnMjf_wOXL8), <https://youtu.be/E17h48cSubs>, url consultati il 16/09/2022).