

SARA TERESA RUSSO

RICORRENZE E VARIANTI ONOMASTICHE
NEL TEATRO DI DINO BUZZATI

Nelle opere di Dino Buzzati un'indagine onomastica appare di grande interesse, rivelandosi un valido strumento per l'esegesi di alcuni elementi chiave della poetica dello scrittore. L'analisi di antroponomi e toponimi è talvolta capace di portare alla luce la fitta trama simbolica e allegorica che permea gli scritti di Buzzati e soprattutto di suggerire suggestivi collegamenti semantici fra i testi dello stesso autore.

Prima di ogni analisi puntuale è opportuno sottolineare che i testi narrativi e teatrali di Buzzati si basano su un fantastico attraversato da situazioni perturbanti, capaci di destare incertezza e disorientamento: a prima vista è impossibile comprendere se la narrazione attingerà ad un registro realistico o inverosimile. In chi legge nasce uno spaesamento dovuto all'ambiguità del tenore narrativo, pieno di dettagli inquietanti che vengono però collocati in un quadro che pone come modello il mondo reale. L'assurdo è ancorato alla realtà, e diventa tanto più efficace quanto più si trova inserito in un contesto quotidiano, plausibile, ricco di particolari cronachistici.

Nel lettore/spettatore nasce, di conseguenza, quello stato di *incertitude* e di *hésitation* che secondo Tzvetan Todorov¹ è alla base della categoria del fantastico.

È utile a questo riguardo tener presente le parole che lo stesso Buzzati adopera per definire la propria idea di fantastico:

Io cerco di scrivere anche le mie storie fantastiche come se fossero dei fatti veri e propri di cronaca. Quanto più l'argomento è fantastico, addirittura inverosimile, tanto più c'è bisogno di un linguaggio semplice, quasi burocratico, da rapporto di questura. È solo questa concretezza del linguaggio che può rendere plausibili queste storie che in sé per sé possono sembrare assurde.[...] Con que-

¹ T. TODOROV, *Introduzione alla letteratura fantastica*, Milano, Garzanti 1977.

sta trasposizione di storie in atmosfera fantastica io penso che si possa rendere molto più forti ed evidenti certi drammi dell'uomo.²

Se da un punto di vista tematico e concettuale è possibile accostare all'autore scrittori come Kafka o Landolfi,³ per quanto riguarda lo stile i modelli che Buzzati sente a sé più vicini appartengono al secolo diciannovesimo: in particolare Poe, Conrad, Melville e Stevenson, narratori che si sono dedicati secondo declinazioni diverse al genere fantastico ma sempre partendo da un dato realistico o da una forma quanto più limpida e scarna.

Come nota Giuliano Manacorda, la produzione buzzatiana resta sospesa in "un'ambiguità fra realtà e allucinazione, o meglio in una direzione di movimento che porta da un mondo plausibile ad una estraniamento metafisica".⁴

Contribuisce senza dubbio a costruire tale atmosfera la scelta dei nomi dei personaggi rispetto al contesto situazionale descritto: infatti percorrendo il *corpus* buzzatiano e in particolare quello teatrale si può rilevare la tendenza ad accostare fantasiosi o fiabeschi nomi parlanti a denominazioni più comuni, utilizzate per ottenere un effetto di realismo. Ad esempio notiamo questo procedimento nell'atto unico *I suggeritori* (1960) dove il protagonista si chiama banalmente Giovanni (ma vedremo successivamente come questo nome assuma in Buzzati un valore semantico particolare), mentre la donna disonesta e approfittatrice che egli ama porta il significativo nome di Laide,⁵ appellativo che ci ricon-

² Ettore della Giovanna, Alfredo Mezio, Bernardo Valli, Mirella Delfini, *Intervista a Buzzati*, in *Gli scrittori raccontano*, a cura di P. Barbaro, Rai 1997, riportato in L. VIGANÒ [a c. di], *Album Buzzati*, Milano, Mondadori 2006, p. 266.

³ Fra i narratori italiani del Novecento che si sono dedicati al genere fantastico uno dei più singolari è Tommaso Landolfi: a differenza di Buzzati per l'autore di *Il mar delle blatte* l'inverosimile non prende l'avvio da un fatto di cronaca "ma dalla messa a fuoco di sequenze precise, come accade al cinema, con l'uso del primo piano rispetto al campo lungo" in A. GUIDOTTI, *Surrealismo e fantastico nel Novecento*, Roma, Editalia 1999, p. 57.

⁴ G. MANACORDA, *Storia della letteratura italiana moderna e contemporanea (1940-1965)*, Roma, Editori Riuniti 1972, p. 334.

⁵ Laide sarà anche il nome della prostituta al centro del romanzo di Buzzati *Un amore* del 1963. Il protagonista dell'opera, Antonio Dorigo, un professionista di mezza età, vive con travolgente e dolorosa intensità una relazione con la giovane e superficiale Laide, incapace di corrispondere l'intensità del suo amore.

duce da un lato all'omonima cortigiana della Magna Grecia,⁶ dall'altro all'ambito semantico dell'aggettivo di origine francese "laido".⁷

La compresenza di nomi familiari e appellativi più originali e curiosi si ritrova anche nell'atto unico *Piccola passeggiata* (1942), dove il protagonista è condotto a passeggio attraverso la città da uno strano individuo, che si rivelerà essere la personificazione della morte. Nel testo i personaggi secondari portano nomi banali come Marietta e Agnese, mentre il personaggio principale ha il buffo cognome Folletti (che possiede la stessa radice della parola "folle") e la morte è incarnata da un misterioso "Professore" non altrimenti denominato. Il procedimento utilizzato da Buzzati in questo caso (*non nominatio*) è particolarmente e-semplificativo perché, come anche negli altri testi teatrali *Il mantello* e *Un caso clinico*, la morte riceve un appellativo generico e viene nominata con difficoltà, quasi dovesse essere rimossa dalla coscienza comune dagli altri personaggi in scena.

Se utilizziamo la classificazione onomastica proposta da Friedhelm Debus in *Funzioni dei nomi letterari*,⁸ che appare per Buzzati particolarmente appropriata, è possibile notare come altre volte i personaggi principali siano tutti dotati di nomi asemantici (spesso addirittura legati alla regione italiana in cui si suppone essere ambientata la vicenda descritta, e quindi classificanti), ma la storia della quale sono protagonisti è altamente irrealistica, come accade nel testo teatrale *Il mantello*: qui una qualsiasi madre di famiglia (Anna Berton), insieme a sua figlia (Rita), attende con inguaribile speranza il ritorno del figlio Giovanni, che è partito per la guerra come soldato ed è stato dato per disperso. Il giovane ritornerà per un ultimo saluto, ma presentandosi sotto forma di fantasma, infagottato in un pesante mantello per coprire la ferita mortale che l'ha tolto dal mondo, e accompagnato da un inquietante capitano senza nome, che altri non è se non l'evocazione della morte. A questo proposito è interessante riportare uno scambio di battute incentrato sul tema dell'innominabilità della morte:

⁶ Laide intorno alla metà del V secolo a. C. fu portata dalla Sicilia a Corinto come schiava. Donna di grande fascino e raffinatezza, fu amata da uomini eruditi, tra cui Aristippo, un discepolo di Socrate, e Diogene.

⁷ Cfr. *Dizionario etimologico della lingua italiana*, a c. di M. Cortelazzo - P. Zolli, Milano, Zanichelli 2004.

⁸ F. DEBUS, *Funzioni dei nomi letterari*, in «Il Nome nel testo. Rivista internazionale di onomastica letteraria», II-III (2000-01), pp. 239-51.

ANNA [a Giovanni] - Non so... tutte queste cose strane. Il mantello che non ti vuoi togliere... Il tuo capitano là fuori che non vuole entrare... (*Ha un pensiero. Lentamente, in tono molto significativo*) Come si chiama questo tuo capitano?

I VECCHI - Giovanni, perché non vuoi dire quel che hai sotto il mantello? O il nome di quello, il nome di quello con cui devi partire?

GIOVANNI - Ha un nome difficile, sai? Sarà ridicolo, ma non me lo ricordo. A pronunciarlo si fa fatica!⁹

Se il procedimento della mitizzazione tende a individuare nel nome la presenza di forze misteriose e magiche, addirittura di influssi mistici capaci di dirigere istinti e inclinazioni di chi lo porta, il processo dell'anonimizzazione, che ha molto a che fare con la mitizzazione, viene spesso applicato a ciò che è oggetto di tabù: in questo caso la morte.

Il trapasso è uno dei temi più ricorrenti nell'opera di Buzzati, cui l'autore ha connesso anche la metafora della discesa agli inferi (*Viaggio agli inferi del secolo*) e la riflessione, centrale, sullo spazio e sul tempo.

Effettivamente il cammino compiuto da molti dei suoi personaggi, narrativi o teatrali, non è altro che un viaggio verso la conoscenza oppure verso la morte, ed è sovente connotato anche a livello spaziale. Il percorso esistenziale dei protagonisti buzzatiani appare infatti come un progressivo precipitare nell'imbuto del tempo, un tragitto verso l'inevitabile meta che vanifica ogni sforzo umano e conferisce interesse e valore a ogni singola azione, irripetibile e transeunte.

Nelle opere teatrali di Buzzati la morte non viene nominata direttamente,¹⁰ ma assume i panni di un personaggio cui vengono affidate denominazioni diverse e svianti.

Nella commedia *L'uomo che andrà in America* (1962) Buzzati inserisce un personaggio chiamato Arrigo Schiassi, insieme reale ed emblematico, inquietante e misterioso, dall'età e dal mestiere indefiniti, che trova un suo prototipo nel già citato Professore dell'atto unico *Piccola passeggiata*: l'uomo dall'identità polimorfa (scambiato dagli altri personaggi sempre per qualcun altro: un comandante, un avvocato, un ar-

⁹ BUZZATI, *Il mantello*, in *Teatro*, Milano, Mondadori 2006, p. 398.

¹⁰ Come invece accade per esempio nella *pièce Orfeo* di Jean Cocteau: nel dramma, una rivisitazione in chiave moderna del mito di Orfeo scritta nel 1925, uno dei personaggi più riusciti è proprio quello della Morte, una giovane donna vestita con un abito da ballo e munita di guanti da chirurgo, che entra in scena attraversando uno specchio, diaframma fra la terra e gli inferi.

chitetto) è in realtà il Tempo che travolge e consuma le esistenze dei personaggi dell'opera.

Il nome Arrigo Schiassi assume rilevanza da un punto di vista onomastico in quanto vero e proprio vettore di intertestualità poiché è presente anche in altri testi teatrali e narrativi dello stesso Buzzati: l'omonimia dei personaggi si rivela essere un piccolo ma prezioso indizio, capace di creare il *fil rouge* che lega opere molto diverse fra loro sia dal punto di vista formale che contenutistico. Il personaggio di Schiassi è infatti presente almeno in altre due opere di Buzzati: nel racconto *Il Mago* (inserito nella raccolta *Il Colombre*) in cui il Professor Schiassi è ancora un volta una figura perturbante che appare al protagonista come un fantasma, e nell'ultimo testo teatrale di Buzzati, *La fine di un borghese*, in cui Schiassi ricopre nella prima scena il ruolo di un sarto, mestiere che qui diviene simbolo del fato, del tempo, e anche autoriflessivamente dell'abilità del narrare ("Ma lo sa signor Schiassi, che lei in certi momenti ha qualcosa di diabolico? Non mi meraviglierei se lei fosse Satana in persona")¹¹ e in seguito ricopre svariati ruoli ("SCHIASI: Arrigo Schiassi è il mio nome. Già sarto, già professore, già chiromante, già ingegnere, oggi pagliaccio e giustiziere. Polimorfo polivalente per fare ammattire la gente...").¹² Ma non solo: Buzzati, in quanto autore e orditore di trame narrative, sembra identificarsi con il personaggio e il cognome Schiassi, persino quando redige critiche d'arte negli Stati Uniti. Infatti arricchisce con un dialogo inventato tra lui stesso e il suo alter ego Ulderica Schiassi uno dei suoi articoli di critica più importanti, *Un bar che mette i brividi*, sul movimento della pop-art.

Il nome Schiassi tende a presentarsi nei contesti legati all'argomento della morte: anche nell'articolo infatti l'immaginaria signora Ulderica sta "scrivendo un libro sulla morte delle arti figurative"¹³ e abita nella "città bassa",¹⁴ vale a dire negli Inferi.

È particolarmente interessante l'origine del cognome che può riconnettersi al termine desueto "schiassare", impiegato come sinonimo di "fare confusione",¹⁵ oppure, nei dialetti settentrionali, usato a proposito

¹¹ BUZZATI, *La fine di un borghese*, in *Teatro*, cit., p. 641.

¹² *Ivi*, p. 671.

¹³ BUZZATI, *Un bar che mette i brividi*, in *Opere scelte*, a c. di G. Carnazzi, Milano, Mondadori 1998.

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ Edmondo De Amicis in *L'idioma gentile* (Milano, Fratelli Treves 1905) inserisce "schiassare" (nell'accezione di "fare del chiasso per divertirsi") nell'elenco dei verbi cui raramente si fa ri-

dei movimenti tellurici e considerato un equivalente dell'italiano "squassare". Questo ci riporta ancora all'idea della morte che con il suo sopraggiungere travolge le esistenze e al personaggio di Schiassi che a ogni sua apparizione sconvolge le vite degli altri personaggi (significativamente in *L'uomo che andrà in America*, ogni volta che sopraggiunge Arrigo Schiassi o lo si nomina si assiste a una vertiginosa accelerazione del tempo del racconto: improvvisamente i personaggi si ritrovano invecchiati).

Schiassi non è l'unico nome degno di nota nella commedia *L'uomo che andrà in America*. Il protagonista della *pièce* possiede ad esempio un nome dotato di trasparenza morfologica: Remittenza.

Il termine "remittenza" ha molteplici significati: si ricollega alla radice latina del verbo *remittere*, che significa rimandare, e che dunque innesta il tema caro a Buzzati del tempo e della sua fuga. Il cognome può avvicinarsi anche alla sfera semantica della remissività e della docilità, qualità queste senza dubbio presenti nel carattere del personaggio. Infine da un punto di vista medico la parola significa "diminuzione della febbre senza che tuttavia si possa ottenere un ritorno a livelli normali"¹⁶ e riporta dunque, a livello simbolico, all'idea della malattia non curabile mai fino in fondo.

Non è il solo caso in cui il protagonista è descritto caratterialmente dal nome che porta, come se il nome fosse un presagio del suo sviluppo interiore: nella stessa opera è presente una donna, Leontina, il cui nome possiede una funzione di catalizzazione (ossia produce un'accelerazione improvvisa degli eventi ogni volta che viene evocato). Il nome è senza dubbio riconducibile alla voce latina *leo*, proprio come la Leonella del radiodramma *Una ragazza arrivò*, e all'immagine del leone; dunque, poiché Leontina e Leonella hanno entrambe caratteri forti e orgogliosi, i nomi vanno considerati in qualche modo simbolici e parlanti.¹⁷

Anche la già citata commedia *La fine del borghese* (1966), incentrata sulla decadenza della borghesia italiana alla fine degli anni sessanta, appare interessante da analizzare dal punto di vista onomastico poiché i

corso ma che è consigliabile usare al posto di inutili perifrasi. Cfr. anche P. PETROCCHI, *Il novo dizionario universale della lingua italiana*, Milano, Treves 1919.

¹⁶ Cfr. N. ZINGARELLI, *Vocabolario della lingua italiana*, Milano, Zanichelli 1983.

¹⁷ Si ricordi fra i più noti esempi del procedimento del *nomen/omen* molto caro a Buzzati il passo dantesco "O padre suo veramente Felice!/ o madre sua veramente Giovanna,/ se interpretata val come si dice!" (*Paradiso* XII 79-80).

nomi dei personaggi diventano fondamentali per alludere alle diverse classi sociali.

Tale periodo storico, secondo il punto di vista di Buzzati, è teatro di un rivolgimento sociale radicale: la borghesia, un tempo motore economico e culturale del paese, è destinata a perdere il suo ruolo dominante a causa della scalata sociale compiuta dalla classe popolare. Il borghese protagonista del dramma dovrà addirittura subire un vero e proprio processo imposto da un regime volgare, incapace di gestire ricchezza e potere, e mosso dall'odio e dall'invidia verso una classe caratterizzata da valori quali l'onestà, la rettitudine, la rispettabilità.

Buzzati conferisce qui all'antroponimo un ruolo fondamentale: basti pensare alla serva Luigia, metafora dell'ascesa della classe popolare, che nel suo salire assume tutti i vizi e la prepotenza tipica della borghesia. Il personaggio nel corso del dramma gradualmente troverà il suo riscatto nei confronti delle umiliazioni subite dai padroni borghesi e tale rivincita si manifesterà non soltanto attraverso il cambiamento del modo di abbigliarsi ma anche e soprattutto grazie all'alterazione del suo nome, che passerà dall'umile Luigia al ben più altisonante e snob "Louise".

Il borghese del dramma si chiama autoriflessivamente e ironicamente De Buzzatis, scelta che consente all'autore di giocare anche con il pubblico infrangendo la quarta parete:

TERESA - A proposito, perché non andiamo a vedere alcune di queste tipiche festucce familiari in casa del signor Borghese.

DARIO - Ma è Borghese anche di cognome?

UGO - No, lui si chiama stranamente come l'autore di questa commedia, però con una esse in fondo. Buzzatis.

TERESA - Parenti forse?

UGO - Non credo. Semmai lontanissimi. E poi c'è il "de". De Buzzatis.

TERESA - Nobile?

DARIO - Se fosse nobile non sarebbe borghese.

TERESA - Mica vero. Adesso la maggioranza dei nobili sono borghesi al cento per cento.¹⁸

Buzzati, appartenente lui stesso alla antica borghesia elegante e raffinata, ha sempre saputo analizzare nei suoi testi, con grande lucidità e distanza critica, la classe cui appartiene, individuandone valori e spessore morale ma anche vizi e ipocrisie: dare il proprio nome al borghese della

¹⁸ BUZZATI, *La fine di un borghese*, in *Teatro*, cit., p. 619.

commedia instaura ovviamente un'identità più forte tra l'autore e il suo personaggio e rende più amara la riflessione sul destino della classe media.

I nomi di personaggi e luoghi assumono un valore ancora più significativo nel momento in cui Buzzati deve compiere una trascrizione per la scena a partire da un suo racconto, come avviene per esempio nella *pièce Un caso clinico* del 1953, tratta dalla novella *Sette piani* pubblicata nel 1937: le figure che nel testo narrativo rimangono nell'ombra, relegate in un'aura di indefinitezza, nel dramma assumono un corpo, una psicologia e un nome caratterizzante.

Il racconto narra la storia di Giuseppe Corte, un avvocato che a causa di un banale disturbo (una lieve alterazione della temperatura corporea) decide di ricoverarsi in una clinica specializzata nella cura di quel particolare sintomo. L'ospedale suddiviso in sette piani è caratterizzato da una curiosa particolarità: a ogni livello della struttura corrisponde uno stadio più o meno grave della malattia, a partire dal settimo dove sono posti i casi meno preoccupanti, e dove viene inizialmente posto il protagonista, fino al primo dove vengono collocati i morenti. Giuseppe Corte, intimorito dalla razionalità dell'impianto ma al contempo rassicurato dall'essere stato sistemato al settimo piano, viene accolto in un ambiente protettivo e cordiale dove riceve le rassicurazioni dei medici riguardo a una pronta guarigione. Ma, a partire dalla richiesta di un infermiere di trasferirsi provvisoriamente al sesto piano in modo da liberare la stanza per i nuovi pazienti, Corte inizierà una vera e propria caduta agli inferi, poiché acconsentirà gradatamente a spostarsi fino al piano terreno dove troverà la morte.

Buzzati può così indagare la profonda angoscia del protagonista, generata dalla percezione che tale trasloco rappresenti l'allontanamento dal mondo familiare degli uomini sani e l'ingresso in un universo alieno e inquietante dominato da regole del tutto nuove: a tutti gli effetti, una catabasi.

Sette piani è uno dei testi più rappresentativi di Buzzati e per questo, prima di approfondire un'analisi onomastica, è necessaria una breve premessa. La novella, oltre ai suoi meriti estetici e la sua forza evocativa, si può definire una vera e propria epitome dei *leitmotiv* dell'autore: pur nella sua compatta brevità infatti riunisce e preannuncia, sia a livello strutturale sia a livello tematico, molti elementi che troveranno spazio nelle opere successive.

Sette piani è il racconto che meglio di ogni altro incarna l'allegoria della caduta: mai come in questo testo è possibile intravedere con tanta chiarezza il valore attribuito dallo scrittore alle coordinate spaziali che vengono caricate di una forte accezione simbolica.

L'asse verticale lungo cui è strutturata l'azione della novella trova nei due poli di riferimento, l'alto e il basso, due sfere significanti di segno opposto. Interpretando il viaggio senza ritorno di Corte come una progressiva catabasi verso il mondo inferino e la morte, è possibile conferire un valore positivo e vitale al polo alto e un valore negativo e funesto al polo basso. Questa connotazione simbolica trova un referente concreto nella conformazione delle stanze che di volta in volta occupa Corte.

Il viaggio di Corte si può leggere come l'allegoria del percorso esistenziale di ogni uomo, dalla nascita (il racconto inizia in una mattina di primavera) alla morte: la misteriosa malattia di cui è affetto il protagonista del racconto – il processo distruttivo delle cellule – diventa la malattia stessa del vivere, identificabile con la progressiva e inevitabile usura del corpo attraverso l'invecchiamento; il primo piano dell'ospedale sembra inizialmente a Corte lontanissimo e quasi irraggiungibile, proprio come appare la morte agli occhi di un giovane che si illude di avere di fronte a sé un tempo illimitato da spendere; la struttura ospedaliera, microcosmo mosso da inspiegabili regolamenti, errori, complicazioni burocratiche, ipocrisie sociali, emarginazione e false speranze, in questa prospettiva diventa specchio simbolico degli oscuri ingranaggi in cui l'essere umano è schiacciato e imprigionato.

Con *Un caso clinico*, terzo testo teatrale di Buzzati, l'autore per la prima volta si cimenta con un dramma di più ampio respiro e con una struttura più complessa, dal momento che i testi precedenti – *Piccola passeggiata* e *La rivolta contro i poveri* – sono entrambi atti unici. Scritto nel 1953, *Un caso clinico* consta infatti di due tempi suddivisi rispettivamente in sei e sette quadri.

Antroponimi e toponimi, oltre a possedere il consueto valore identificativo, acquistano qui valenze connotative ed etimologiche particolari; dominano ancora i nomi parlanti (soprattutto metaforici e dotati di simbolismo fonico) e quelli antifrastici e depistanti (che creano un effetto di straniamento e comicità grottesca basata sulla percezione del contrario). Altri nomi rientrano nuovamente nelle categorie, individuate da Debus, della mitizzazione e dell'anonimizzazione: è proprio grazie al mistero di

questi appellativi che l'autore riesce a generare un effetto di fantastico oppure un'impressione di spersonalizzazione.

Abbiamo accennato che nel dramma *Un caso clinico*, a differenza del racconto, i personaggi e i luoghi sono sempre accompagnati da un nome che li distingue e che spesso per antifrasi o analogia richiama il carattere di chi lo possiede o nasconde un significato simbolico, a partire dalla clinica dove Corte è ricoverato, chiamata "Saledo", che evoca insieme il verbo "salire" (in netto contrasto con il percorso discendente del protagonista) e la parola "salute" (ancora una volta un antifrastico riferimento allo stato di Corte).

I primi nomi con cui viene a contatto lo spettatore del dramma sono nomi ordinari, come quello della segretaria del protagonista, che si chiama Gloria. A una più attenta analisi però, prendendo in esame anche altre opere di Buzzati, si può ipotizzare che il nome abbia un significato simbolico, rappresentando la realtà, carica di successi mondani, da cui il personaggio principale proviene e dal quale si dovrà distaccare a causa di una malattia incurabile. In Buzzati infatti accade spesso che i personaggi si affannino inutilmente nel tentativo di dare un senso alla loro esistenza attraverso il pubblico riconoscimento: queste aspirazioni, tipicamente giovanili, si infrangono contro le barriere del tempo, della vecchiaia, della morte.

Il primario della clinica, che nel racconto si chiama Dati, nella *pièce* prende il nome inquietante e fonicamente simbolico di Schroeder, lo stesso del personaggio al centro della novella *Una cosa che comincia per elle*, altro testo che tratta il tema della malattia e dell'isolamento. Poiché tra il racconto e il dramma da esso tratto è intercorsa la Seconda Guerra Mondiale, non è da escludere che l'uso di un cognome tedesco voglia evocare nel lettore la ferocia nazista dei campi di concentramento.

I raggi cui si deve sottoporre il paziente sono denominati "Inverness" ed è curioso notare come in inglese l'aggettivo *inverse* significhi 'opposto' e 'contrario' e il sostantivo *ness* indichi un promontorio, una cima (luogo per altro centrale nel simbolismo buzzatiano): ancora una volta un riferimento al progressivo allontanamento di Corte dalla zona elevata dell'ospedale.¹⁹

¹⁹ A. BRIAMONTE, "Un caso clinico" e l'"adaptation" di Albert Camus, in *Dino Buzzati: la lingua, le lingue. Atti del Convegno Internazionale*, Feltre e Belluno, 26-29 settembre 1991, a c. di N. Giannetto, Milano, Mondadori 1994, pp. 118-9.

Antonio Briamonte riconduce invece la radice “inver-” a quella che compone la parola “inveracity” (falsità) e il verbo “to inverse” (invertire) pensando che Buzzati volesse segnalare ancora una volta il fatto che Corte sia prigioniero del mondo della menzogna in cui ogni indizio o discorso debba essere decifrato e letto al contrario.

Alcuni nomi, come Menti, Mascherini (che si riconnettono alle radici dei verbi mentire e mascherare) e Claretta, richiamano i temi della sincerità e della simulazione. I medici, e in particolare, con un effetto di stridente ironia, proprio Claretta, si esprimono oscuro e incomprensibile: diventano quindi attori, che interpretano una parte e che si schermiscono con una maschera. È interessante a questo proposito ricordare l’opinione dello stesso Buzzati sulla categoria dei dottori, a suo parere dotata di una profonda valenza sociale e depositaria di un misterioso potere di suggestione capace di generare nel malato uno stato di angoscia e soggezione. Questa impossibilità di una vera e sincera comunicazione fra paziente e medico trova nel linguaggio teatrale il suo veicolo più efficace e non può non ricondurre il testo buzzatiano a certe scene tragicomiche del Molière di *Il Malato immaginario*. Il dialogo diventa così uno scambio di battute fra sordi, una raffinata danza retorica dominata da equivoci, reticenze, false cortesie, doppi sensi, termini specialistici incomprensibili, parole ossessivamente ripetute con potere ipnotizzante.

Buzzati gioca anche ad affidare ai personaggi nomi che richiamano caratteristiche antitetiche rispetto al loro effettivo carattere: il dottor Malvezzi (il cui cognome evoca qualità negative ed è presente anche nel testo teatrale *La colonna infame*) è l’unico medico lucido e sincero del dramma, mentre il dottor Claretta è il personaggio più ipocrita e menzognero.

Oltre a polarizzare i nomi dei personaggi tra ordinari e parlanti, Buzzati tende a nominarne alcuni sfruttando caratteristiche generiche del loro aspetto o della classe sociale oppure del loro mestiere o del ruolo che svolgono all’interno della *pièce*: compaiono così, nelle scene ambientate nell’ospedale, figure come la Donna malata, l’Uomo pallido, il Malato del terzo piano.

Tale procedimento, che priva del nome proprio questi personaggi, da un lato mira a conferire alla situazione descritta un valore universalizzante, dall’altro serve a mettere in luce il processo di spersonalizzazione operato dalla malattia e dalle strutture ospedaliere. L’uso della *non nominatio* si riscontra anche per la figura della Donna sconosciuta: incar-

nazione della morte, viene anonimizzata come avviene in *Il mantello* e in *Piccola passeggiata*. Il personaggio della Donna sconosciuta è polimorfo, come lo Schiassi di *L'uomo che andrà in America*: di volta in volta prende le vesti di una signora che fila (come le mitologiche Parche) e di un'infermiera o si smaterializza in una voce che solo il protagonista può udire.

Lo sbilanciamento del testo teatrale sul versante di una razionale verosimiglianza è compensato dall'introduzione di un elemento di carattere nettamente fantastico assente nel racconto: la Morte, vera e propria protagonista dell'opera, si concretizza in scena attraverso la figura di una donna e per mezzo di una salmodiante voce che perseguita Corte dall'inizio dello spettacolo.

Il mezzo teatrale, enfatizzando il carattere perturbante del testo, permette a Buzzati di dare corpo a quelle angosce che il discorso narrativo relega alla natura immateriale e indeterminata della parola. La morte materializzata, sia a livello uditivo (qui Buzzati sfrutta il potere evocativo e disorientante del suono acusmatico)²⁰ sia a livello visivo, non può non fare pensare alla spettrale presenza, percepita dall'anziano cieco, che si insinua nella camera di una malata nell'*Intrusa* (1890) di Maurice Maeterlinck.²¹

Infine è da analizzare il nome del personaggio principale, Giovanni Corte.

Ritengo che il cognome Corte venga impiegato per la sua assonanza fonica con la parola "morte". Un simile espediente viene utilizzato anche nel racconto *Ragazza che precipita* dove la figura principale, il cui destino fatale è chiaro al lettore sin dall'inizio, si chiama Marta.

La metafora della vita come caduta (intesa nel senso di disfacimento) è del resto presente sia in *Sette piani* sia in *Ragazza che precipita*. Una

²⁰ Il valore semantico del suono acusmatico, suono di cui non è possibile individuare l'origine, è stato teorizzato da Pierre Schaeffer. Il videoartista Michel Chion nel suo libro *La voce del cinema* (Pratiche 1991) esalta il valore espressivo ed evocativo della "voce acusmatica", vale a dire la voce non ancora visualizzata, priva di corpo.

²¹ Molti sono i legami che la drammaturgia di Buzzati intrattiene con Maeterlinck (1862-1949). In particolare Buzzati sembra riferirsi al periodo di produzione dell'autore fiammingo definita "teatro dell'attesa" – ne fanno parte, fra gli altri, gli atti unici *L'intrusa*, *I ciechi* (1891), *Interno* (1894) – in cui domina il tema della morte minacciosa e onnipresente. Buzzati ricorre spesso nelle sue opere ai rumori per comunicare un senso di angosciosa minaccia che attanaglia i personaggi: si pensi all'ossessivo suono delle scavatrici nella prima parte della *pièce Un verme al ministero* (sono i Morzi, gruppo rivoluzionario che tenta di risalire alla superficie dalle viscere della terra e conquistare il potere). Anche Drogo in *Il deserto dei Tartari* mentre è di guardia ode una nenia cantilenante e monotona molto simile a quella che perseguita Corte e di cui non riesce a rintracciare l'origine. Cfr. D. BUZZATI, *Il deserto dei Tartari*, Milano, Mondadori 1995, pp. 75-6.

sostanziale differenza allontana i due racconti: in *Sette piani* Corte osserva con profonda angoscia il suo progressivo approssimarsi al primo piano della clinica, consapevole del valore tragico di tale avvicinamento, mentre in *Ragazza che precipita* la protagonista Marta, ingannata dalla propria immaturità, anela ad arrivare il prima possibile al livello della strada, luogo chimerico in cui la giovane intravede l'unica possibilità di riscatto e successo sociale. Tuttavia in entrambi i testi il personaggio protagonista dopo aver percorso, durante una rovinosa discesa, tutti piani di un edificio (in un caso l'ospedale, nell'altro un grattacielo) giunge al suolo dove trova la morte.

È necessario porre l'attenzione sul cambiamento del nome del protagonista che Buzzati opera nel dramma *Un caso clinico* rispetto al racconto *Sette piani*. Il passaggio da Giuseppe Corte a Giovanni Corte sembra essere significativo in quanto instaura un rapporto di intertestualità con altre due opere fondamentali nel corpus buzzatiano: infatti si chiamano Giovanni anche il giovane soldato di *Il mantello* e il protagonista di *Il deserto dei Tartari*.

Particolarmente stretta appare la parentela fra *Un caso clinico* e *Il deserto dei Tartari*. Corte e Drogo non sono altro che due maschere diverse di uno stesso personaggio: entrambi, dopo aver valicato un confine e abbandonato il rassicurante mondo cittadino, rimangono intrappolati in un luogo apparentemente ricco di opportunità (in un caso di guarigione, nell'altro di gloria militare). I due personaggi si illudono di poter controllare il proprio destino ed essere liberi di sottrarsi al giogo qualora lo desiderino ma, irretiti e condannati all'inazione dalle blandizie o intimidazioni di medici e superiori, spendono la loro vita nell'attesa di qualcosa che non arriverà mai: dopo aver compiuto un viaggio verso l'ignoto, ad aspettarli c'è solo la morte.

Alla discesa effettiva di Corte subentrerà qualche anno dopo la caduta metaforica di Drogo: sia nel racconto sia nel romanzo è possibile individuare lo schema tipicamente buzzatiano della "progressione a rovescio",²² in cui a un avanzamento del personaggio e della trama si sostituiscono l'immobilità e una graduale reclusione fisica e mentale capace di far allentare ogni contatto con la realtà.

²² Cfr. I. CROTTI, *Dino Buzzati*, Firenze, La Nuova Italia 1977, p. 27: "Il racconto così, non progredisce, non compie il suo *iter* in avanti, ma regredisce sempre più; non a caso la ricerca di Drogo più procede in avanti, più penetra in un universo senza ritorno e senza tempo, in un vero e proprio viaggio che diventa progressivo inabissamento in un vortice, in un labirinto senza uscita". Altri testi dove è possibile rintracciare lo schema della falsa progressione sono i racconti *Sette messaggeri*, *Direttissimo*, *Inaugurazione della strada*.

L'ospedale e la fortezza sono declinazioni di un medesimo ambiente claustrofobico, metafora della condizione esistenziale, vista da Buzzati come un carcere in cui l'uomo è intrappolato: "è una specie di malattia quella che trattiene gli uomini nella fortezza".²³

Un elemento che sottolinea la forte relazione fra i testi è rappresentato dall'ipocrita cortesia dimostrata dai personaggi che ruotano intorno ai due protagonisti: sia i dottori della clinica sia i comandanti che controllano la fortezza impiegano tutte le loro astuzie retoriche, facendo appello anche ai più improbabili cavilli burocratici, per convincere e trattenerne i nuovi ospiti desiderosi di andarsene. Come Giovanni Drogo, Corte è prigioniero del mondo della simulazione: entrambi sono oggetto di una raffinata azione di convincimento e vittime di complotti ed equivoci (come il malato costretto a scendere nel reparto del primo piano a causa di un malinteso procedurale, così Drogo è destinato alla fortezza per un errore amministrativo), che a poco a poco li intrappola negli ingranaggi di una macchina infernale in cui i legami causali sembrano infranti.

Abbiamo visto in questo breve percorso come il procedimento di assegnazione del nome messo in atto da Buzzati nelle sue opere narrative, ma in particolare in quelle teatrali (nelle quali il nome viene pronunciato sulla scena e dunque contiene un potere evocativo specifico), sia tutt'altro che casuale. Non dimentichiamoci che nelle opere teatrali, durante le rappresentazioni, il nome viene pronunciato sulla scena e dunque si carica di un potere evocativo e fonico specifico.

Le scelte dell'autore instaurano profondi legami intertestuali anche tra i drammi e la narrativa, e ci consentono di allargare l'indagine tematica fino a trovare nuove connessioni e analogie attraverso lo studio dei toponimi e degli antroponimi.

²³ BUZZATI, *Il deserto dei Tartari*, cit, p. 53.