

le flâneur / tascabile

© edizioni di passaggio, 2012.

www.edizionidipassaggio.it
info@edizionidipassaggio.it

ISBN: 978 88 97298 16 8

Impaginazione e copertina
Leandra La Rosa

Storie dipinte : gli ex voto di Dino Buzzati / Roberta Coglitore. -

Palermo : Edizioni di passaggio, 2012.

(Le flâneur/tascabile)

ISBN 978-88-97298-16-8

I. Buzzati, Dino . I *miracoli di Val Morel.

759.5 CDD-22

SBN Pal0253795

CIP - Biblioteca centrale della Regione siciliana "Alberto Bombace"

Nessuna parte di questo volume può essere copiata, trasmessa o memorizzata, con qualunque mezzo (elettronico, meccanico o in fotocopia), senza l'autorizzazione scritta dell'Editore.

Roberta Coglitore

STORIE DIPINTE
GLI EX VOTO DI DINO BUZZATI



edizioni di passaggio

a R.

INDICE

Introduzione	11
Capitolo primo	
Strategie iconotestuali	23
Capitolo secondo	
Forme miste	43
Opere doppie	59
Arti compensative	64
Capitolo terzo	
Una storia miracolosa	87
Dispositivi	93
Ex voto	102
Parodia e <i>pastiche</i>	125
Bibliografia	157
Indice dei nomi	169

Introduzione

Buzzati è stato uno scrittore, un giornalista, un drammaturgo, un poeta, un alpinista e anche un pittore. Così gli studi condotti nei quarant'anni dopo la sua morte generalmente lo ricordano¹. Convegni, esposizioni, rappresentazioni teatrali o cinematografiche l'hanno fatto rivivere accentuando di volta in volta una delle sue attitudini, talvolta omettendo, per ragioni di economia del discorso, che queste attività si sposavano pacificamente nella sua vita e nella sua creazione artistica.

Racconti di scalate su alte vette, come *Il borghese stregato*, quadri che rappresentano città trasformate in montagne, vedi *La piazza del Duomo di Milano*, articoli di cronaca che sembrano narrazioni fantastiche e viceversa, come si legge nelle raccolte *Le cronache fantastiche* e *La "nera"*, elzeviri e "cronache" d'arte sul «Corriere della Sera», rivisitazione del mito nella forma di un moderno *graphic novel* ovvero *Poema a funetti* sono soltanto gli esempi più celebri della realizzazione dei suoi multipli talenti che intrecciano naturalmente temi, motivi, simboli, forme, generi.

Nelle interviste Buzzati ha sempre tentato di storicizzare le diverse attività: da giovane era stato prima disegnatore e poeta, poi cronista al «Corriere della Sera», dunque scrittore di fama internazionale con *Il deserto dei Tartari*, poi anche critico d'arte per le pagine del «Corriere» e alla fine di nuovo pittore, seppure non sempre visto di buon grado per questa passione coltivata in età avanzata. Ma se è possibile dividere la carriera di Buzzati in fasi dove si realizzano arti differenti, in realtà le diverse attività si sono sempre intrecciate durante l'arco delle sue giornate, di giorno cronista e di notte scrittore e pittore. Come racconta la moglie Almerina, all'attività della scrittura Buzzati dedicava alcune ore alla fine della sua giornata al «Corriere», anche quando si trovavano a casa in compagnia degli amici², ma per la pittura arrivava a impegnare anche dodici ore continue senza stancarsi³.

La pittura sembrava essere la sua attività preferita, cui è ritornato con una speciale passione negli ultimi anni della sua esistenza, un piacere messo da parte per le esigenze della vita ma mai sopito, una riconquista nella libertà dell'età matura. Alcune sue dichiarazioni si muovono esplicitamente in questa direzione, e alcuni suoi racconti, *Il lasciapassare* o *Un equivoco*, per fare gli esempi più espliciti perché situati in momenti strategici della sua produzione artistica, rivelano la centralità di questa attitudine. Ma alla passione della sua vita Buzzati non aveva dedicato quel tempo necessario all'acquisizione delle competenze utili per diventare un grande pittore e dunque la pittura è stata un'arte in cui continuamente e instancabilmente esercitarsi per evitare quantomeno i «grossi errori»⁴.

Dal 1958, anno della sua prima esposizione milanese *Le storie dipinte*, e fino all'ultima sua opera, *I miracoli di Val Morel*,

Buzzati non ha potuto fare a meno di esprimersi, anche pubblicamente, attraverso la pittura e le immagini. E a sua volta la pratica della creazione artistica non ha mai dimenticato la scrittura, neanche quella giornalistica, così come non ha mai messo da parte l'ambientazione geografica nativa, la villa di famiglia a San Pellegrino, la passione per la montagna e le valli bellunesi.

In ciascuna opera l'incrocio tra le arti è talmente complesso che la relativa pubblicazione presenta sempre diverse modulazioni e versioni: ci sono quadri che nascono come oggetto di esposizioni e poi diventano cataloghi, dove le immagini però vengono accompagnate da una parte narrativa, non da una semplice didascalia, per realizzare narrazioni visive e verbali che stanno sempre in un continuo concreto dinamismo⁵. Basti pensare per esempio che la consueta datazione che si trova nelle tele, normalmente insieme alla firma, veniva aggiunta da Buzzati successivamente per indicare l'anno dell'esposizione e non quello della produzione.

La prima mostra, *Le storie dipinte*, alla Galleria dei Re Magi di Milano, esplicita sin dal titolo la necessità di una doppia forma espressiva, realizzata pienamente anche nell'allestimento. I quadri esposti infatti erano accompagnati da didascalie dalle dimensioni quasi di un piccolo racconto, così come la pubblicazione dello stesso catalogo somiglierà più a un libro illustrato che alla fedele riproduzione delle tele, e dove l'importanza delle due arti è pressoché equivalente, dato che nessuna delle due ha la priorità sull'altra.

L'ultima opera, *I miracoli di Val Morel*, è una composizione di parole e immagini, nata dalla richiesta esplicita di organizzare una mostra in una galleria dove lo spazio espositivo

era distribuito su diversi piani. L'idea del gallerista era di fare in modo che l'osservatore completasse il suo itinerario e non si fermasse soltanto nella prima sala e Buzzati allora scelse di dipingere una sequenza di ex voto immaginari dedicati a Santa Rita, protettrice dei casi impossibili. Inizialmente il catalogo riservava soltanto le ultime pagine ai testi verbali, all'indicazione dei titoli e delle dimensioni dei dipinti, l'edizione definitiva vide invece una composizione alternata di parole e immagini e una concreta compresenza del linguaggio visivo e verbale, forse il migliore esempio di opera compiutamente "doppia". Inoltre, nel volume una *Spiegazione*, avrebbe dovuto chiarire i dubbi sul ritrovamento fantastico dei disegni.

Questi soli due esempi dimostrano come la passione per la pittura s'incroci in Buzzati con la maestria nella scrittura e come le due arti siano frutto di una concrescenza genetica⁶. Buzzati è stato un artista dal doppio talento, che ha dato prova di essere un grande scrittore, romanziere, giornalista, drammaturgo, poeta e critico d'arte, e insieme di essere un grande artista, disegnatore, scenografo, pittore, fumettista, pubblicitario. Basti vagliare la potenzialità innovativa delle sue molteplici "forme miste" che riescono a coniugare una raffinata scrittura e un'altrettanto sapiente ricerca visuale. I disegni fatti ai margini dei manoscritti si traducevano in illustrazioni per i suoi primi romanzi, le fotografie fatte ai familiari e agli amici, secondo una disposizione quasi teatrale dei personaggi sulla scena, diventeranno le tavole del suo *Poema a fumetti*, così come al contrario la struttura narrativa esplicita osservata nelle vignette dei fumetti si tradurrà nella cosiddetta pittura narrativa⁷, come per esempio ne *La ragazza che precipita* (1962),

oppure interi racconti, romanzi o fatti di cronaca troveranno una fedele rappresentazione nelle sue più famose pitture.

Buzzati infatti è stato sicuramente «un caso a parte»⁸ nella cultura italiana del secondo dopoguerra. È stato un grande innovatore, al contempo anti-accademico e anti-sperimentalista⁹, capace di trovare nuove forme espressive e nuovi modi per avvicinarsi al pubblico, disposizione che soltanto negli ultimi anni la critica sembra aver valorizzato. La conoscenza e l'utilizzo delle nuove tecnologie e lo sfruttamento di nuovi mezzi di comunicazione della cultura hanno costituito i fattori principali della sua modernità.

Nonostante il suo carattere riservato e la sua predilezione per gli ambienti irreggimentati, come l'esercito o la rigida regola di un giornale, nonostante sia stato considerato dai suoi contemporanei come un reazionario¹⁰, Buzzati è stato nella sua carriera un intellettuale a tutto tondo, un artista che ha precorso i tempi. Vale la pena ricordare qui soltanto alcuni esempi forse poco conosciuti. *Poema a fumetti* è rimasto conservato nella sua scrivania fino a quando Buzzati non ritenne che il pubblico fosse maturo per accoglierlo. Lo scrittore aveva progettato addirittura un nuovo rotocalco, «L'anticorriere», che, in una formula apparentemente facile ma fin troppo moderna, e insieme a quella semplicità verbale di cui era esperto, avrebbe dovuto offrire una grande quantità di immagini, insolite per un giornale dell'epoca¹¹. Insieme a Gianni Rodari ha tenuto sul quotidiano milanese una rubrica dedicata ai bambini e ai ragazzi per spiegare i fatti del giorno e le questioni di cronaca internazionale con un linguaggio elementare e facilmente comprensibile¹².

Impossibile non ricordare in proposito la sua intensa attività di corrispondente per la critica d'arte al «Corriere»¹³ che gli ha consentito di frequentare la scena artistica internazionale e di avere contatti con i grandi dell'arte contemporanea, da Yves Klein a Andy Warhol¹⁴, e soprattutto di mettere questa conoscenza al servizio della propria pittura e della propria scrittura.

Sebbene recentemente si siano moltiplicati gli studi dedicati a Buzzati, così come le singole occasioni di confronto tra studiosi buzzatiani al fine di approfondire singole opere o attività, basti ricordare il primo convegno *Pianeta Buzzati*, fino all'ultimo *Un gigante trascurato?* sui vent'anni di studi dell'Associazione internazionale Buzzati dal 1988 al 2008, la critica letteraria non sempre ha dato forza a un intreccio così vitale e radicato in Buzzati producendo una scotomizzazione che ha impoverito la figura dell'artista.

La cultura visuale dello scrittore è invece inscindibile dalla sua cultura letteraria.

In altri termini né *Il deserto dei tartari* è un'opera esclusivamente verbale, per le descrizioni ecfrastriche che vi si trovano o semplicemente perché Buzzati ritenne di doverne disegnare la copertina¹⁵, né sarebbe possibile osservare il *Duomo di Milano* senza leggersi una narrazione, per certi versi addirittura eterna, una sorta di “storia naturale della distruzione”, alla maniera di Sebald¹⁶.

Questa tendenza buzzatiana, ostentata soprattutto nell'ultima produzione ma presente in tutta la sua carriera, si iscrive in quella novecentesca per le opere doppie, dove ritroviamo un momento unico della creazione e anche una compresenza materiale delle arti su un unico supporto.

Si tratta di *strategie iconotestuali*, sempre più diffuse ai nostri giorni e delle quali si sono avuti esempi magistrali in generi diversi: dal saggio al racconto, al fumetto o al reportage giornalistico, e in direzione inversa dal catalogo d'arte, al romanzo d'artista, alle autobiografie visuali. Così come numerosi autori della letteratura europea da Winfried G. Sebald ad Antonio Tabucchi, da Elio Vittorini a Sophie Calle e a Günter Grass, per fare soltanto alcuni nomi, hanno sapientemente coniugato le due forme espressive.

In realtà di teorie sulle combinazioni tra immagini e parole e sulle possibilità di produrre opere doppie si erano interessati già i filosofi, gli storici dell'arte e della letteratura, i semiotici e i cognitivisti, da un lato, così come gli artisti dall'altro. Sia nel campo della riflessione teorica sia in quello della produzione artistica, la questione teorico-pratica della iconotestualità è stata proposta in contesti e in epoche differenti e non è soltanto un fenomeno alla moda degli ultimi decenni. Alciato con i suoi emblemi così come i logici di Port-Royal, per fare soltanto due esempi molto distanti tra loro, ragionavano sulle medesime questioni.

In molte fasi storiche e momenti pregnanti le due arti sorelle si sono prestate all'incontro con l'altro, dando vita ad artefatti (*artworks*) che incrociano la scrittura con la pittura, la scultura, l'architettura ma anche con la fotografia o il fumetto, adeguandosi alle nuove forme espressive figurative e alle immagini che provengono da campi molto distanti come quello delle scienze mediche o della pubblicità. Se nel campo della letteratura il terreno di incontro è stata la pagina del libro che si è modificata nella composizione e nell'uso, nel

caso dell'arte che si apre alla scrittura gli esempi sono innumerevoli, fino ad arrivare alla produzione di oggetti artistici non convenzionali ai margini delle cornici istituzionali, come i *ready made*, gli ex voto o la *street art*¹⁷, che difficilmente riusciremmo a catalogare sotto la stessa casella dell'*Hypnerotomachia Poliphili* di Francesco Colonna, del *Laocoon* di William Blake o di *Les mots et les choses* di René Magritte.

Eppure calligrafie, *marginalia* di filosofi o scrittori, volantini, illustrazioni, letteratura per l'infanzia, autobiografia visuale, saggio fotografico, romanzo fotografico, fumetto, danze macabre, fotoromanzo, opere doppie, pubblicità, reportage giornalistici, emblemi, imprese, collage, rebus, atlanti, carte geografiche, iscrizioni cartigli filatteri, didascalie, ex voto, efrasi sembrano rientrare in un unico campo espressivo seppure doppio, dove si accostano, si congiungono parola e immagine. Ciò che cambia nelle teorie visuali contemporanee è l'idea che oggetti assai diversi tra loro si possano etichettare sotto quelle che preferisco definire come *strategie iconotestuali*.

L'evoluzione delle forme miste e delle opere doppie in Buzzati permetterà di approfondire le varie modalità dell'iconotesto fino a ritrovare nella sua ultima opera, *I miracoli di Val Morel*, un esempio di strategia assai complessa.

¹ Mi riferisco ovviamente all'attività di studio già avviata prima in Francia dall'Association internationale des amis de Dino Buzzati (1976-) e dai «Cahiers Dino Buzzati» (1977-1994) e poi confluita nell'Associazione Internazionale Dino Buzzati (1988-) e promossa dalle riviste «Quaderni del Centro Studi Buzzati» e «Studi buzzatiani» (1996) che ne hanno proseguito l'attività riportando in Italia il centro d'interesse per un autore decisivo del Novecento e non solo italiano. A Feltre, Palazzo Borgasio, è stata inaugurata nel 2012 la nuova sede del Centro Studi dell'Associazione.

² C. Mares, *Conversazione con Almerina Buzzati*, in «Studi buzzatiani», n. 7, 2002, pp. 127-137, p. 129: «Dino ogni mattina usciva da casa alla stessa ora e si recava al giornale a piedi. Dalle otto alle venti era impegnato al Corriere. Se poi c'era anche una ribattuta, chiaramente lavorava fino a tardi. Di sera, a casa, sia che fossimo soli, sia che fossimo in compagnia di amici, quali Maria Pezzi, Alfredo Pigna, Emilio Radius ed altri, aveva l'abitudine di scrivere. Seduto sul divano col taccuino tra le ginocchia riempiva fogli e fogli. Scriveva o disegnava, sempre, ogni sera».

³ Cfr. l'intervista di L. Di Schiena nella trasmissione televisiva *Incontro con Buzzati*, andata in onda l'8 dicembre 1962.

⁴ E. Radius, *Leggendo i suoi quadri*, in R. De Grada (a cura di), *Dino Buzzati pittore*, Giorgio Mondadori, Milano 1991, pp. 18-104, qui p. 33: «Per Buzzati il problema continuava ad essere quello dei mezzi tecnici di espressione [...] voleva acquistare il mestiere che gli mancava; o almeno evitare gli errori grossi: gli errori grossi che, per divenire qualcuno in pittura, egli doveva invece continuare a commettere». Il catalogo dell'opera pittorica di Buzzati si deve a Nicoletta Comar, *Dino Buzzati. Catalogo dell'opera pittorica*, Edizioni della Laguna, Gorizia 2006.

⁵ Giannetto propone una «storia delle didascalie buzzatiane, cui bisognerà dedicare prima o poi uno studio davvero approfondito. Didascalie a volte limpide, altre volte volutamente polisemiche, a volte decisive per l'interpretazione dell'immagine che commentano, altre volte gustosamente depistanti», cfr. N. Giannetto, *La parola scritta nei dipinti e nei disegni di Buzzati*, in L. Cavadini (a cura di), *Dino Buzzati. Parole e colori*, Cernobbio 2001, pp. 17-25, qui p. 18.

⁶ M. Cometa, *Letteratura e arti figurative: un catalogo*, in «Contemporanea», n. 3, 2005, pp. 15-29, qui pp. 18-19.

⁷ N. Giannetto, *La parola scritta nei dipinti e nei disegni di Buzzati*, cit.

⁸ AA.VV., *Dino Buzzati. Un caso a parte*, Delta editori, Roma 1971.

⁹ De Grada sostiene che l'eccezionalità di Buzzati consiste nel suo anti-academismo, per esempio in pittura: «il tono fumettistico, “antipittorico” che Buzzati adopera con grande disinvoltura e che a suo tempo ispirò tanta diffidenza tra i “professionali” è quello che ha permesso a Buzzati di non essere ossequente alle convenzioni che dalle vecchie accademie di pittura sono passate alle nuove accademie dell’esperienza» e che lo rende «un primitivista del Duemila», cfr. *Un naïf del Duemila*, in R. De Grada (a cura di), *op. cit.*, qui p. 14; cfr. anche A. Sebastiani, *Tra mass media cinema e musica: una topica della pop culture in Buzzati*, in «Studi buzzatiani», n. 13, 2008, pp. 11-26.

¹⁰ A definirlo reazionario fu affettuosamente Giorgio Bocca, come ricorda lo stesso Buzzati nell’intervista a Emilio Pozzi. Buzzati si appropria della definizione e aggiunge: «e non nego che, sotto certi punti di vista, io, privatamente possa anche essere considerato reazionario: in molte cose io sono attaccato alle vecchie cose, alla tradizione, piuttosto che alle cose del domani», cfr. E. Pozzi, *Dino Buzzati a Radio Lugano: l’ultima intervista*, in «Studi buzzatiani», n. 7, 2002, pp. 101-111, qui p. 106.

¹¹ G. Schiavi, *L’anti-Corriere: un giornale tra la notte e il giorno*, in «Studi buzzatiani», n. 11, 2006, pp. 109-121.

¹² A. Baldi, *I perché di Buzzati: una corrispondenza con l’infanzia*, in «Studi buzzatiani», n. 11, 2006, pp. 13-30.

¹³ Cfr. A. Montenovesi, *Buzzati cronista d’arte*, in N. Giannetto (a cura di), *Il Pianeta Buzzati*, Mondadori, Milano 1992, pp. 375-383.

¹⁴ M. Badet, *Quand Dino Buzzati chroniquait Yves Klein (1957-1962)*, in «Studi buzzatiani», n. 13, 2008, pp. 49-76; E. Sacconago, *Storia del Buzzati pittore*, in «Studi buzzatiani», n. 7, 2002, pp. 25-51. Sacconago riporta una considerazione di Buzzati sulla *pop art* che dà la misura dell’entusiasmo e dello stupore, e «dell’apertura culturale con cui riesce a comprenderla e spiegarla ai suoi lettori. “Pop art”: il nome suona facile e spiritoso e può trarre in inganno. La pop art è tutt’altro che popolare e non è neppure popolare il repertorio dei suoi temi e dei suoi mezzi», cfr. *ivi*, p. 39. A New York Buzzati incontra tra gli altri: Lichtenstein, Apple, Ramos, Rosenquist, Oldenburg, Warhol, Bontecou, Segal, Kienholz.

¹⁵ A. Sala, *Dino Buzzati pittore: la frontiera perenne*, in A. Fontanella (a cura di), *Dino Buzzati*, Olschki editore, Firenze 1982, pp. 305-311, qui p. 309; A. Paimi, *Le copertine dei libri buzzatiani per Mondadori: il progressivo riconoscimento di un artista*, in «Studi buzzatiani», n. 12, 2007, pp. 87-101.

¹⁶ W.C. Sebald, *Storia naturale della distruzione*, Adelphi, Milano 2004.

¹⁷ A. Dal Lago, S. Giordano, *Fuori cornice. L’arte oltre l’arte*, Einaudi, Torino 2008.

Capitolo primo

Strategie iconotestuali

L'iconotesto è l'aspetto più palese di quella "giuntura" tra letteratura e arte figurativa che produce un ampio repertorio di forme, dal semplice accostamento alla più raffinata rievocazione. È la forma mista apparentemente più facile da riconoscere e anche quella che ha dato la stura a numerose teorie intermediali o intertestuali che di volta in volta hanno sottolineato uno o più aspetti della sua complessa strategia di comunicazione artistico-letteraria.

Con una formula elementare e facilmente condivisibile infatti si potrebbe definire l'iconotesto una giustapposizione di parole e immagini su uno stesso supporto mediale. Questa semplice definizione costituisce il punto d'intersezione delle teorie che negli ultimi decenni si sono interrogate sulla natura di questa forma ibrida tra arti figurative e letteratura.

Secondo Bernard Vouilloux le tipologie di iconotesti che si possono proporre sono principalmente di due tipi: *in praesentia* e *in absentia*¹. Al primo gruppo appartengono le

teorie che considerano gli iconotesti a partire da un supporto mediale comune: o il foglio utilizzato normalmente per il testo scritto o la tavola, la tela, la carta adoperati solitamente per l'artefatto visuale. Vouilloux definisce questi iconotesti *eteroplasmici* (*hétéroplasmiques*) perché la condizione di un unico supporto mediale avvicina le due diverse sostanze dell'espressione, visiva e verbale. In alcuni casi può accadere che il testo sia subordinato all'immagine, in altri accade esattamente il contrario. Nel secondo gruppo rientrano invece le teorie che considerano gli iconotesti come *omoplasmici* (*homoplasmiques*), quando cioè in un'unica sostanza dell'espressione viene richiamata, evocata, rappresentata l'altra in modo diretto o allusivo.

La doppia tipologia di teorie proposta da Vouilloux considera dunque gli iconotesti degli *oggetti intermediali*: oggetti costruiti a partire da un testo scritto e da un artefatto visuale, che vanno studiati o come una combinazione di diversi sistemi di significazione che operano in una continuità planare o come un unico sistema di significazione che prevede l'inclusione dell'altro, e dove l'*intermedialità* si configura nel primo caso come incontro o scontro tra due media e, nel secondo caso, come possibilità di rappresentazione dell'altro oggetto mediale. Il primo gruppo sottolinea il valore del supporto mediale, mentre il secondo gruppo quello della relazione intermediale.

In entrambi i casi però l'attenzione è prevalentemente rivolta all'analisi, per alcuni semiotica, per altri linguistica e iconografica, dei sistemi di significazione utilizzati, con l'obiettivo di tentare di superare gli ostacoli epistemologici imposti dalla differenza tra la discontinuità del ritaglio linguistico e la con-

tinuità visiva delle immagini, secondo la ben nota distinzione lessinghiana.

Secondo Jacques Morizot le teorie semiotiche messe in campo per le analisi degli oggetti intermediali possono essere molto diverse tra loro, se considerate varianti post-saussuriane o post-peirciane, e possono privilegiare il testo rispetto al contesto o al co-testo, o viceversa, ma l'attenzione sarà sempre rivolta ai sistemi di significazione e comunicazione che si producono intorno a questi oggetti².

Oltre alle teorie semiotiche però Morizot prende in considerazione altri due approcci. Una seconda tipologia di analisi infatti è quella che considera gli iconotesti come delle vere e proprie opere a tutto tondo, con ricadute che possono privilegiare gli aspetti semantici e pragmatici, o anche quelli storici, iconologici o interpretativi. È un approccio che considera questi oggetti come complesse strategie multimediali sul modello degli ipertesti che circolano nella rete, programmati per i sistemi informatici.

Il terzo modo di studiare gli iconotesti è quello della psicologia della percezione che decodifica gli aspetti iconici e testuali, non in base alle loro forme e relazioni interne o alle ricadute esterne, ma secondo tempi e modelli propri alle attività percettive del nostro cervello. Le moderne acquisizioni della neuroestetica inoltre sembrano trascurare le diversità tra le due arti, per concentrarsi a studiare fenomeni comuni, come per esempio l'esperienza della finzione *tout court*.

Tenendo fede alle grandi linee finora tracciate per le tipologie di teorie interessate agli iconotesti è facile comprendere come si delinea un orizzonte che, dai confini del testo si

allarga a vista d'occhio fino a perdersi nell'infinito e indecidibile rapporto tra verbale e iconico e nelle rispettive capacità di rappresentazione o di narrazione. Il metodo d'indagine artistico-letterario lascerebbe dunque il campo ad altre discipline, la psicologia, l'antropologia, l'ermeneutica, l'informatica, che considerano tali oggetti ibridi un punto di partenza per riflessioni generali ad ampio raggio. Se si volesse infatti estendere l'interesse per questi oggetti intermediali alle loro ragioni antropologiche, considerandone gli «opposti atteggiamenti di totale rigetto o di sviscerata ammirazione» che generano, li si potrebbe avvicinare, come sostiene Giovanni Pozzi, ad «attività umane più generali, se non sempre più impegnate, come il gioco, la curiosità, l'artificio, la magia, la mistica»³.

Da questa iniziale ricognizione è chiaro come risulti indispensabile stabilire un livello di pertinenza per la descrizione e per il campo di applicazione, al fine di evitare che si inchino con lo stesso termine oggetti di analisi completamente differenti o che risultino inadeguate le premesse per un rigoroso studio teorico.

Per elaborare una teoria che comprenda al proprio interno gli aspetti narrativi o descrittivi delle arti della parola e delle arti dell'immagine, che stabilisca quali media vengano utilizzati e con quali potenzialità, che sappia analizzare e comprendere i diversi linguaggi utilizzati e le diverse forme più o meno convenzionali messi in campo e che, al contempo, riesca a vagliare le potenzialità euristiche dei modi sensoriali delle due attività percettive è forse ancora necessario fare ricorso agli specifici contributi teorici che a vario titolo sono intervenuti a fare chiarezza in questo articolato campo. Non

potrò soffermarmi dunque sull'analisi della dimensione percettiva o della dimensione pragmatica ma mi limiterò a quella testuale, pertinente agli studi di teoria della letteratura.

La genesi del termine *iconotext*, formulato alla fine degli anni Ottanta da Michael Nerlich, viene motivata dal suo autore per definire le prove artistiche che in quegli anni elaborava insieme ad altri artisti⁴. Da una pratica e non da una riflessione teorica nasce dunque l'attenzione per un oggetto di studio che, a partire dagli ultimi decenni del Novecento, ha invece attivamente interessato i teorici della letteratura e gli storici dell'arte più degli artisti e degli scrittori, che si sono sempre cimentati in questa doppia esperienza seppur attribuendole nomi diversi.

Anche se nelle varie epoche sono esistite numerose forme di collaborazione tra arti figurative e letteratura, la definizione di Nerlich si riferisce a un iconotesto moderno, nato dai fermenti delle avanguardie, futuriste e surrealiste soprattutto, ma che ha attraversato tutto il Novecento.

In realtà la prima definizione come «unità dialogica e non illustrativa di testo e immagine» sanziona l'indissolubilità dell'unione tra le due arti in un oggetto che viene percepito come unitario dal nostro cervello. Si tratta dunque di una definizione che considera l'oggetto iconotestuale principalmente a livello percettivo-sensoriale, come un'unità prodotta da una doppia pratica artistica. Nerlich definisce l'iconotesto una «unità indissolubile di testo/i e immagine/i nella quale né il testo né l'immagine hanno funzione illustrativa e che, normalmente ma non necessariamente, ha la forma di un "libro"»⁵, un oggetto dunque che forma anche «un'unità indissolubile

nel cervello» dove le due arti vengono percepite insieme come «gruppi di segni e campi semantici»⁶.

Così definita, la pratica artistica doppia nasceva con un supporto materiale definito seppure genericamente (il libro) e con alcuni divieti strutturali (non è illustrazione) ma anche con qualche libertà espressiva (è possibile creare in due tempi diversi, non solo simultaneamente) gestita anche da parte di autori diversi (e dunque non solo espressione di un unico artista dal doppio talento).

Le occasioni di confronto tra il gruppo di studio di Nerlich a Berlino e quello di Alain Montandon a Clermont-Ferrand non tardarono e lungo la frontiera franco-tedesca si è sviluppata tra gli anni Ottanta e Novanta una ricerca che ha visto letterati e storici dell'arte discutere sulle definizioni, il campo, le tipologie e gli effetti dell'iconotesto⁷.

Definito da Montandon come «un genere poetico che gioca con il divario, con l'eco e con il contrappunto tra la parola e l'immagine»⁸, l'iconotesto viene analizzato a partire dalla relazione dinamica che si esprime nel processo della lettura. Gli effetti di lettura multipla, prodotti da un'unica opera creata da un artista e uno scrittore, sono causati da quei continui slittamenti nell'intreccio di parole e immagini, in una dinamica che contrappone il verbale e il visivo senza mai confonderli.

In particolare le analisi del gruppo di ricerca francese esplorano territori limitrofi diacronicamente e sincronicamente. Si moltiplicano gli studi rivolti sia all'evoluzione storica del genere, da Blake ai surrealisti, agli artisti e agli scrittori contemporanei, sia alle possibilità che l'iconotesto si sviluppi non soltanto o totalmente nel campo artistico e letterario. Uscendo

dai confini tradizionali del genere si indagano gli incroci con altre discipline, l'architettura, la musica, la medicina tra le altre, che permettono di disegnare una variazione del genere iconotestuale avvicinandolo ad ambiti non finzionali, come le memorie o l'autobiografia, o ad opere non solo pittoriche, come i giornali o la pubblicità.

L'elemento unificante del gruppo di ricerca franco-tedesco che gravitava attorno a Nerlich e Montandon è la valorizzazione dell'aspetto mediale della teoria, sottolineato dal valore della percezione di un oggetto su un unico supporto, dove le due arti coesistono e mettono in scena un dialogo da una distanza ridottissima, ipotizzando in alcuni casi anche un unico referente per l'opera. Tutto si gioca a partire dalla percezione di un unico oggetto che ha un supporto materiale che va indagato nella sua specificità e che determina letture multiple che si rincorrono ritmicamente.

Diversamente da questa tipologia di teorie, definita *in praesentia*, un altro versante, ancora una volta francese, ha recentemente sviluppato una teoria *in absentia*. Si tratta del gruppo di ricerca dell'Università di Poitiers diretto da Liliane Louvel, che dall'ultimo decennio si occupa quasi esclusivamente della relazione tra testo e immagine e del "gioco" iconotestuale⁹. In particolare Louvel ha elaborato una complessa teoria sul cosiddetto *pittorico (pictural)*, ipotizzando la presenza nel testo letterario di un riferimento alle arti visuali, sia come generatore del testo, sia come inserzione all'interno del testo, percepita come interruzione del flusso testuale, in grado di causare nella lettura quasi un effetto cinematografico di fermo-immagine. Nonostante con il termine iconotesto Louvel continui a

indicare «il tentativo di unire testo e immagine in una fusione multiforme, come in un ossimoro»¹⁰ e il concetto di iconotesto «trasmetta il desiderio di unire due oggetti irriducibili per formare un nuovo oggetto nella fruttuosa tensione nella quale ciascun oggetto mantenga la sua specificità»¹¹, l'obiettivo finale della sua ricerca consiste nello studio delle «occorrenze del sistema parola/immagine esemplificate nella finzione sotto forma di immagini tradotte o convertite in parola o di immagini visibili incluse nella narrazione come sostegno alla finzione»¹².

Louvel dunque si concentra non tanto sul supporto materiale dell'oggetto quanto sulla relazione di intermedialità vista come la capacità di trasferimento di un linguaggio nell'altro. Ciò avviene secondo due principali modalità: la traduzione o la traslitterazione dell'immagine nel suo flusso narrativo oppure lo sviluppo della potenzialità di un'immagine generativa di un testo, in quanto sfondo, modalità o funzione visiva della scrittura. Per Louvel l'intermedialità è la possibilità di inglobare un linguaggio, quello visivo, nell'altro, quello verbale. Detto altrimenti, nonostante mantenga una definizione che distingue parole e immagini come due oggetti di sostanze diverse, l'unione iconotestuale è quasi sempre una fusione, proprio perché l'immagine è nella maggioranza dei casi un'immagine mentale, mnemonica o onirica. E dunque le modalità del gioco iconotestuale si praticano attraverso «gradi di saturazione pittorica» del testo, secondo una scala che va dal più figurativo al più letterale, pur rimanendo sempre all'interno dello spazio verbale.

È così che in *Poetics of the Iconotext* il dialogo a distanza con i grandi teorici del confronto tra le due arti sorelle, da Leonardo a Lessing, come pure quello con i teorici della cultura visuale

contemporanea, da Gombrich a Mitchell, e anche della teoria letteraria del Novecento, da Jakobson a Barthes e a Genette, è funzionale per tracciare le premesse teoriche e il quadro delle questioni dibattute, che gravitano tutte intorno alle capacità di rappresentazione e narrazione della scrittura. La natura del *pittorico* consiste nell'inclusione di un riferimento, implicito o esplicito, alle arti visive in un testo letterario e il cui valore citazionale produce un effetto di «metapittoricità (*metapictoriality*) testuale». Le immagini possono essere di qualsiasi natura e di qualsiasi forma, purché bidimensionali, ma soprattutto possono essere concrete o allusive, oniriche o mnemoniche, perché tutte trasformabili in immateriali.

Secondo il grado di saturazione pittorica del testo si avrà così una pluralità di fenomeni, differenziati secondo il livello di oggettività e la codifica in un genere o in una forma riconoscibili: l'effetto-quadro, la veduta pittoresca, l'ipotiposi, i *tableaux vivants*, il dispositivo estetico, la descrizione pittorica e l'ecfrasi¹³.

In una successiva riarticolazione della questione scalare Louvel utilizza le categorie genettiane della citazione e dell'intertestualità adattandole alla questione del pittorico¹⁴. Dalla trasformazione risultano le categorie di: *transpictoriality* (in generale le interferenze e interazioni tra due sistemi semiotici e i relativi modi e generi), *interpictoriality* (quando l'immagine è presente come specifica citazione o allusione, secondo un criterio soggettivo), *parapictoriality* (quando l'immagine si trova negli elementi paratestuali come titolo, copertina, prefazione), *metapictoriality* (quando un sistema commenta l'altro sistema), *hypopictoriality* (quando il testo ha origine da

un'immagine senza citarla), *archpictoriality* (quando ci si riferisce a un genere pittorico), *mnemopictoriality* (è la memoria dell'immagine nel testo, quando si usa un criterio implicito). Tra queste soltanto la *parapictoriality* e gli iconotesti veri e propri sono relazioni *in praesentia*, cioè parole e immagini giustapposte su un unico supporto mediale, in tutti gli altri casi si tratta di relazioni *in absentia*¹⁵.

Un ultimo aspetto che completa il quadro della ricerca è la questione del ritmo di lettura che, fondata sulla distinzione lessinghiana tra arti della simultaneità e arti della successione, considera tre possibilità di rappresentazione cronologica nell'immagine pittorica: la prospettiva della figurazione del tempo attraverso il percorso dell'occhio durante la lettura; il ritmo alternato tra parole e immagini come forma di movimento della lettura; l'immagine come supplemento della scrittura, che coinvolge percezioni diverse in una lettura sinestetica¹⁶.

Le due grandi direzioni europee di ricerca sugli iconotesti fin qui sintetizzate, *in praesentia* e *in absentia*, sono state rese possibili grazie ad alcuni profondi cambiamenti epistemologici che avvenivano nelle scienze umane intorno agli anni Ottanta. Per prendere le distanze dallo studio eminentemente linguistico delle immagini che in particolare alcuni modelli semiotici stavano esasperando, W.J.T. Mitchell oppone all'imperante *linguistic turn* e al troppo filosofico *iconic turn* di Gottfried Boehm¹⁷ una nuova svolta d'oltreoceano, il *pictorial turn*, legando sensibilmente lo studio delle immagini al loro supporto mediale. Infatti, secondo Mitchell, «*picture* è un oggetto materiale, qualcosa che si può bruciare o rompere: *image* è ciò che appare in una *picture*, ciò che sopravvive alla sua distruzione

– nella memoria, nella narrazione, in copie o tracce preservate in altri media». Detto altrimenti «l'*image* è la “proprietà intellettuale” che sfugge alla materialità della *picture* quando è riprodotta. La *picture* è il risultato dell'unione tra immagine e supporto; è la manifestazione di un'immagine immateriale su un *medium* materiale»¹⁸.

Il *pictorial turn* contiene una critica al logocentrismo dominante, portato avanti anche da filosofi come Deleuze o Derrida, ma coinvolge radicalmente la teoria delle scienze umane, visto che lo studio delle immagini non riguarda soltanto gli studi sull'immaginario, la storia dell'arte o la comunicazione visuale, ma è radicato in «un campo esteso che include la psicologia e le neuroscienze, l'epistemologia, l'etica e l'estetica, le teorie dei media e la politica, verso ciò che può essere descritto solo come una nuova “metafisica dell'immagine”»¹⁹. Nasce così quella disciplina che verrà definita *cultura visuale*, un paradigma di studi che prenderà le distanze dalla storia dell'arte e dalla critica letteraria, tradizionalmente intese.

Secondo questa nuova concezione delle immagini e del modo di pensare la nostra società Mitchell sostiene la necessità di considerare soltanto media misti (*mixed media*) all'interno dei quali ovviamente si trovano solo forme miste²⁰.

Mitchell invita a considerare il discorso e le immagini come due alterità irriducibili che si confrontano e anche si scontrano in battaglia: «userò la convenzione tipografica della barra (*slash*) per indicare l'immagine/testo (*image/text*) come una cesura problematica, una sfaldatura o una rottura nella rappresentazione. Il termine immaginetesto (*imagetext*) indica le opere (o i concetti) sintetiche e composite che combinano

immagine e testo. Immagine-testo (*image-text*) con un trattino designa invece le *relazioni* del verbale e del visuale»²¹. Le relazioni tra le arti secondo Mitchell non si limitano a una comparazione sulle potenzialità di rappresentazione; la differenza, la dissonanza, l'antagonismo così come l'unione, la similitudine e l'analogia sono tutte possibilità di relazione altrettanto valide.

Questa tripartizione iconotestuale introduce un'ulteriore possibilità oltre a quelle tradizionali finora considerate, della capacità di referenza e della sintassi degli elementi verbali e iconici: nel primo caso (*image/text*) una rottura della rappresentazione, nel secondo caso (*imagetext*) una combinazione semplice di immagine e testo, e nell'ultima (*image-text*) si dispiega l'infinita gamma di collaborazioni possibili sotto i più diversi aspetti.

Detto questo sembra aprirsi una strada anche per la simbiosi di immaginetesto, quella che altrove è stata definita *iconismo*, come una categoria confinante e per molti versi sovrapposta all'iconotesto vero e proprio. Mi riferisco agli studi di Giovanni Pozzi e Michele Cometa che, rispettivamente nel campo dell'italianistica e della germanistica, hanno affrontato in maniera approfondita lo studio delle diverse forme di combinazione di parole e immagini.

Nella teoria di Cometa gli iconotesti trovano posto tra le forme miste insieme agli iconismi, ma da questi si differenziano per il tipo di relazione tra parole e immagini che comporta ricadute anche nella condivisione del supporto materiale. Se nel caso degli iconotesti si tratta di una relazione di giustapposizione, nel caso degli iconismi si tratta di una simbiosi di verbale e visivo. In entrambi i casi i due media sono necessari

alla composizione del senso complessivo, ma nel primo caso sono leggibili anche separatamente, mentre nel secondo caso è impossibile scindere i due corpi del testo.

La differenza tra iconotesti e iconismi si situa all'interno di una concezione molto più ampia del campo di relazioni tra parola e immagine. Per stabilizzare il lessico della comparatistica sulla questione dell'intermedialità Cometa propone in una prima versione del suo catalogo la presenza dei seguenti oggetti intermediali: le opere doppie e la *Doppelbegabung*, l'*ékphrasis* ovvero la descrizione delle opere d'arte, le forme miste nelle due varianti degli iconotesti e degli iconismi, e le omologie tra le arti che permettono un confronto genealogico tra forme e produzioni culturali²². In una successiva rielaborazione il primo gruppo viene ridistribuito tra le altre categorie ma sostanzialmente il criterio di suddivisione nel catalogo rimane invariato²³.

La fisicità degli oggetti intermediali diventa criterio essenziale, ma soprattutto il campo di relazioni che si disegna tra le due arti sorelle (e che ricorda la tripartizione mitchelliana) distribuisce le combinazioni *in praesentia* e *in absentia*. L'*ékphrasis* e le omologie potrebbero essere definite *in absentia* mentre le due forme miste, iconotesto e iconismo, *in praesentia*. Le relazioni *in praesentia* nel caso della giustapposizione e in quello della simbiosi possono dunque essere di collaborazione, di rottura o di fusione. L'approfondimento delle questioni legate alle altre due categorie, l'*ékphrasis* e le omologie, permette invece di declinare le relazioni tra le arti sorelle *in absentia* principalmente come inclusione nel primo caso e collaborazione concrescente nel secondo. Nel caso dell'*ékphrasis* e delle omologie si tratta sostanzialmente di differenze

delle capacità di rappresentazione, visto che valgono in assenza di un'espressione artistica, nel primo caso, e dei presupposti comuni, nel secondo caso.

Ma la forza del catalogo di Cometa consiste nel partire dagli oggetti piuttosto che da principi astratti. Infatti la sua argomentazione propone una ricca serie di varianti che hanno una loro consistenza storica in generi accreditati dalla tradizione.

Per ritornare ai casi che qui interessano più da vicino, all'interno della categoria degli iconotesti Cometa include gli emblemi, le imprese, i geroglifici, il fumetto, le vignette accompagnate da un testo (*Bildergeschichte*), il fotoromanzo, il libro illustrato, le vignette con testi in rima (*Bilderbogen*), la danza macabra (*Totentanz*), il diagramma, la carta geografica, l'ipertesto e il tatuaggio, il rebus, l'iscrizione, il cartiglio, la didascalia, il volantino (*Flugblatt*), il collage, la pubblicità. Mentre tra gli iconismi ritroviamo: la poesia visiva, i *technopaegnia*, il *carmen figuratum*, il calligramma e le parole in libertà, la poesia concreta, il pittogramma e l'ideogramma, la poesia permutazionale e combinatoria, la poesia digitale e cinetica, gli effetti d'impaginazione²⁴.

Anche Giovanni Pozzi ha ripreso le forme tradizionali del genere iconotestuale riconsiderando al suo interno sia la relazione tra parole e immagini che la consistenza materiale dell'oggetto e anche la genesi dell'oggetto e del suo senso.

Il merito di Pozzi è di aver fatto chiarezza nella dinamica della formazione del senso (significato e referente delle singole arti e dell'unità dell'opera doppia) e nelle collaborazioni reciproche tra parole e immagini. Vanno dunque distinti il momento dell'enunciazione, quello della rappresentazione e quello del senso complessivo e unitario della forma mista. Altrettanto

importante ma in misura minore è comprendere quando la produzione dell'opera procede in maniera coordinata o subordinata, se avviene in due momenti diversi.

Come nelle teorie di Mitchell e Cometa la relazione tra parola e immagine si stabilisce nelle due forme di subordinazione o di coordinazione: il testo può essere subordinato all'immagine o viceversa, oppure può stabilirsi tra loro una coordinazione che li rende equivalenti.

Allo stesso modo resta dirimente la distinzione tra iconismi e iconotesti, differenza produttiva che ha generato non solo classificazioni esaurienti ma ha anche permesso di studiare approfonditamente il funzionamento delle forme miste.

Rispetto alle teorie finora considerate quella di Pozzi ha il merito di avere analizzato filologicamente i generi italiani antichi dai quali provengono gli iconotesti moderni. Lo studio di Pozzi inizia infatti dalle forme iconotestuali del Quattrocento – rebus, geroglifico, acrostico, *technopaignon* – per consolidarsi nel Seicento, periodo d'oro delle combinazioni tra parola e immagine, con gli emblemi e le imprese, gli anagrammi e i calligrammi. La spiegazione storica del successo delle forme ibride è conseguente alla sfiducia nelle capacità della lingua di assumere il dialogo con la realtà. In alcune epoche particolari, il Quattrocento, il Seicento e il Novecento, nella cultura italiana le forme miste vengono considerate «la sola via d'uscita per non cadere nel silenzio mistico»²⁵.

Secondo Pozzi il grande rilievo dato alla pubblicità odierna eredita la capacità di promozione del linguaggio misto, verbale e visivo, e anche la combinazione dell'uso del linguaggio quotidiano insieme a quello alto della poesia. In ogni modo le forme miste sono frequentemente utilizzate ai nostri giorni

accentuando il carattere reazionario e/o rivoluzionario che si può loro attribuire, come è avvenuto per esempio per il linguaggio propagandistico o la poesia visiva, basti pensare all'uso della prima nei regimi totalitari europei o della seconda nella recente storia eversiva argentina.

L'indiscusso merito di Pozzi è dunque quello di avere svolto un'analisi al contempo storica, attenta all'evoluzione delle forme, e filologica per la cura del patrimonio italiano fino ai nostri giorni.

Sotto la definizione «composito iconico-linguistico» Pozzi riconosce «un genere a sé nell'ambito sia della letteratura sia della grafica»²⁶. Se però il testo illustrato, le vignette con le didascalie, gli emblemi, il geroglifico, i moderni fumetti, la réclame, il cinema, il rebus, la miniatura, l'interpretazione antropo-zoo-morfica delle lettere dell'alfabeto, la poesia visuale, i *technopaegnia*, i calligrammi, i grafismi delle nuove avanguardie vengono considerati generi di comunicazione mista, dove un'arte è presente in maggioranza e l'altra in minoranza, dove l'una è subordinata all'altra, esistono invece generi dove le due arti sono in equilibrio, esempio massimo ne è l'impresa.

Alla base di tutte le relazioni tra immagini e parola vanno riconosciute due proprietà della scrittura: la trascrizione «volta a rappresentare una per una le unità dei fonemi, unità minime prive di senso»²⁷ e il tratteggio che riguarda «le singole entità grafiche autonome, cioè quelle combinazioni di linee rette e curve che costituiscono le lettere dell'alfabeto»²⁸. Inoltre il supporto previsto dalla scrittura è prevalentemente il libro dove una linea continua del tratteggio disegna sul foglio bianco un effetto iconico che «non rappresenta nulla della lingua» ma è determinante

per gli effetti di iconismo più o meno occulto. Il tratteggio può determinare effetti iconici, può rappresentare marche della lingua che non sono prese in carico dalla trascrizione e viceversa.

Si delineano quindi due tipi di proprietà: la trascrizione, che si basa sulla rappresentazione, e il tratteggio, inteso come combinazione o relazione tra le parti. È evidente come in Pozzi venga esplicitato il criterio della doppia tipologia di proprietà che vanno analizzate e combinate, moltiplicando i livelli di articolazione e dunque di senso all'interno degli iconotesti. Due tipi di funzioni si combinano tra loro: la rappresentazione e l'enunciazione. Da un lato, il rapporto con il referente, con la realtà esterna che viene rappresentata dalle due arti separatamente o unitariamente, e, dall'altro, il rapporto tra significante e significato, prodotto dall'enunciazione doppia, come giustapposizione o simbiosi di unità iconico-testuali. Pozzi distingue diverse iconicità in base al tratteggio, alla trascrizione e al supporto che si possono esemplificare nei casi limite della poesia figurata, dell'illustrazione e dell'emblema.

Pozzi propone dunque un «catalogo dei fatti iconico-poetici» e quindi non solo delle forme o dei testi, ma addirittura degli *atti linguistici* e *iconici*, proprio perché vanno combinate due operazioni: «un processo A che si può definire dal punto di vista linguistico come distribuzionale e, dal punto di vista iconico, configurativo e un processo B che si può definire nel caso della lingua come permutativo e nel caso dell'immagine come cinetico». In entrambi i casi bisogna riferirsi «ai modi con i quali il prodotto viene confezionato»²⁹.

Pozzi utilizza diversi criteri per operare le differenze: le forme, i temi, oltre all'analisi sui due versanti, l'iconico e il

linguistico. Nella poesia figurata infatti non solo bisogna prevedere due capacità e percorsi di apprendimento distinti: la lettura linguistica e l'osservazione iconica, ma anche la composizione dei due apprendimenti. Due operazioni visive e due operazioni mentali oltre all'operazione fonica che completa e collega le precedenti che «non si succedono *progressivamente* come esige il discorso linguistico nel suo farsi e nel suo essere appreso, bensì comporsi *saltuariamente* come esige la figurazione nel suo farsi e nel suo essere appropriata. In un certo senso le ragioni figurative congelano le priorità discorsive, ma queste continuamente si ribellano a un'ibernazione di tal genere»³⁰. Se nella produzione di un testo si esplicita un disegno, al contrario nella lettura non si tratta di una successione di operazioni ma dell'organizzazione simultanea di un testo in una figura.

Nelle analisi doppie oltre alla rappresentazione conta molto anche l'enunciazione che presenta problemi di rottura o giustapposizione o fusione della voce narrante e dello sguardo rappresentato. In questo modo Pozzi riesce a fondere perfettamente la perizia dell'analisi storico-filologica, la competenza semiotica, anticipando i successi della neonata cultura visuale.

Le analisi di Pozzi si muovono inoltre in direzione di un'auspicata retorica del linguaggio religioso in grado di risalire alle forme proprie del nodo ebraico-cristiano «delle due strade parallele attraverso cui Dio si è manifestato all'uomo: la parola rivelata e l'immagine creata, ambedue riunite nell'atto stesso che originò il mondo»³¹ per trovare nell'uso dell'immagine affiancata alla parola una risposta alla disperazione che si prova sull'orlo dell'abisso della «non-significanza, schermato dal vano parapetto dei doppi sistemi significanti»³².

¹ B. Vouilloux, *La peinture dans le texte. XVIII^{ème}-XX^{ème} siècle*, CNRS Editions, Paris 2005. Cfr. in particolare pp. 15-22.

² J. Morizot, *Interfaces: texte et image. Pour prendre du recul vis-à-vis de la sémiotique*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes 2004.

³ G. Pozzi, *La parola dipinta*, Adelphi, Milano 1981, p. 11.

⁴ La pratica di illustrare testi preesistenti era già coltivata dagli anni del liceo ma a partire dagli anni Cinquanta Nerlich racconta della sua volontà di fare dialogare a distanza testo e immagine, per visualizzare testi apparentemente non visualizzabili (*La peste* di A. Camus, *Madre coraggiosa* di B. Brecht). Soltanto negli anni Ottanta la pratica iconotestuale svolta insieme ad altri artisti (Pierre Mertens, Jenaro Talens, Evelyne Sinnassamy, tra gli altri) diventa quella forma che ha permesso la nascita di quel campo teorico che da lì in poi verrà identificato con il termine *iconotext*. Cfr. M. Nerlich, *Qu'est-ce qu'un iconotexte?*, in A. Montandon (a cura di), *Iconotextes*, Ophrys, Paris 1990, pp. 255-302.

⁵ *Ivi*, p. 268.

⁶ *Ivi*, p. 269.

⁷ Ne sono testimonianza i volumi collettivi: A. Montandon (a cura di), *Iconotextes*, cit.; A. Montandon (a cura di), *Signe/Texte/Image*, Césura Lyon édition, Meyzieu 1990; S. Dümchen, M. Nerlich (a cura di), *Texte- image, Bild-Text*, Technische Universität Berlin, Berlin 1990.

⁸ A. Montandon (a cura di), *Iconotextes*, cit., p. 7.

⁹ L. Louvel, *L'œil du texte. Texte et image dans la littérature de langue anglaise*, Presses Universitaires du Mirail, Toulouse 1998; L. Louvel, *Texte/Image. Images à lire, textes à voir*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes 2002; L. Louvel, H. Scepti (a cura di), *Texte/Image. Nouveaux problèmes*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes 2005; J.-P. Montier, L. Louvel, D. Méaux, Ph. Ortel (a cura di), *Littérature et photographie*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes 2008; L. Louvel, *Le tiers pictural. Pour une critique intermédiaire*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes 2010; L. Louvel, *Poetics of the Iconotext*, Ashgate, Farnham 2011.

¹⁰ L. Louvel, *Poetics of the Iconotext*, cit., p. 15.

¹¹ *Ibidem*.

¹² *Ibidem*.

Capitolo secondo

¹³ L. Louvel, *Texte/Image*, cit., pp. 32-44.

¹⁴ G. Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Seuil, Paris 1982; trad. it. di R. Novità, *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, Einaudi, Torino 1997.

¹⁵ L. Louvel, *Poetics of the Iconotext*, cit., p. 66-67.

¹⁶ Ivi, pp. 171-188.

¹⁷ G. Boehm, *La svolta iconica*, Meltemi, Roma 2009.

¹⁸ J.W.T. Mitchell, *Pictorial turn. Saggi di cultura visuale*, a cura di M. Cometa, :duepunti edizioni, Palermo 2008, p. 9. Alle immagini intese come entità immateriali (*images*), vanno ricondotte quelle verbali (metafore e descrizioni), mentali (oniriche, mnemoniche, fantasie) e percettive (sensoriali, apparenze), alle immagini che viaggiano su un supporto materiale (*pictures*) invece quelle ottiche (proiezioni, riflessi), grafiche (immagini, disegni, statue).

¹⁹ Ivi, p. 8.

²⁰ «Detto in una battuta tutte le arti sono arti composite (sia testo che immagine); tutti i media sono media misti che combinano codici differenti, convenzioni discorsive, canali, modi sensoriali», cfr. W.J.T. Mitchell, *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*, The University of Chicago Press, Chicago 1994, p. 94.

²¹ Ivi, p. 89.

²² M. Cometa, *Letteratura e arti figurative: un catalogo*, cit.

²³ M. Cometa, *La scrittura delle immagini*, Raffaello Cortina editore, Milano 2011, in particolare pp. 11-166.

²⁴ M. Cometa, *Fototesti. Per una tipologia dell'iconotesto in letteratura*, in V. Del Marcio, I. Pezzini (a cura di), *La fotografia. Oggetto teorico e pratica sociale*, Edizioni Nuova Cultura, Roma 2011, pp. 63-101.

²⁵ G. Pozzi, *La parola dipinta*, cit., p. 341.

²⁶ Ivi, p. 11.

²⁷ Ivi, p. 32.

²⁸ Ivi, p. 33.

²⁹ Ivi, p. 101.

³⁰ Ivi, p. 77.

³¹ Ivi, pp. 298-299.

³² *Ibidem*.

Forme miste

Nell'opera di Buzzati esistono numerosi casi di forme miste, contaminazioni di generi, collaborazioni con artisti, lavori che, seppure non molto conosciuti e di minore importanza rispetto ai suoi capolavori, meritano di essere ricordati, proprio per mettere in evidenza il lungo percorso di elaborazione di un'opera doppia, compiuta in ragione della compresenza equilibrata delle arti su uno stesso supporto e creata da un unico autore.

Le prime forme miste di Buzzati vanno ricercate nelle lettere e nei disegni privati che popolano la sua fantasia di ragazzo. Le cartoline illustrate che invia all'amico Arturo Brambilla o i disegni che si ritrovano ai margini delle pagine del diario possono essere considerati le prime forme ibride di parole e immagini. Le esercitazioni sui disegni di Arthur Rackham o Alberto Martini, grandi illustratori di libri per ragazzi come *Rip van Winkle*, *Peter Pan*, *I viaggi di Gulliver*, permettono ai due amici di saldare una grande amicizia fondata su passioni comuni per il mondo

del meraviglioso e dell'irreale che suggerisce loro addirittura di inventare un linguaggio geroglifico o una modalità di scrittura "a specchio" per le loro conversazioni segrete¹.

Le prove di Buzzati pittore negli anni Venti nascono dal desiderio di illustrare racconti di autori benamati, primo fra tutti Edgar Allan Poe e il suo palazzo incantato, *Le palais hanté* (1923, 1924), o per un gusto simbolista come ne *Il lampione* (1926). Sin da queste prime realizzazioni pittoriche è manifesta la caratteristica che contrassegnerà tutta la produzione a venire: la giustapposizione del linguaggio visivo e di quello verbale. Nel primo di questi esempi il foglio contenente la parte verbale verrà incollato al disegno dando per la prima volta forma a quella necessità di tenere legate le due espressioni artistiche, motivo conduttore della sua opera.

Da quel momento le parole che Buzzati inserisce nel titolo, nella cornice, ma anche all'interno o nel retro della tela dipinta non andranno considerate una semplice aggiunta didascalica o accessoria, ma uno strumento indispensabile alla sua creazione, inscindibile dalla pittura.

Sin dalle fasi aurorali della sua carriera in entrambi i versanti, letterario e pittorico, i due elementi sono fisicamente compresenti, oltre ad essere continuamente rievocati a distanza. Anche in queste prime prove, assolutamente private, sono evidenti i richiami e gli scambi di omologie tra le arti, ognuna utilizza il funzionamento dell'altra: la scrittura non esiste se non è osservata sulla pagina o sul quadro, così come la pittura è insignificante se non accompagnata dalle parole.

Il primo tentativo di manifestare pubblicamente la sua arte doppia è legato alla fase iniziale della carriera di scritto-

re. Nel manoscritto del primo romanzo, *Barnabo delle montagne*, così come avverrà anche per il secondo, *Il segreto del bosco vecchio*, Buzzati aveva corredato i capitoli di immagini. Purtroppo il manoscritto gli venne rispedito con la preghiera di eliminare le illustrazioni che avrebbero fatto credere si trattasse soltanto di un romanzo per ragazzi. Inutile segnalare quanto la cultura editoriale e accademica italiana di quegli anni fosse ancora troppo legata a schemi letterari arretrati e rigidi per poter apprezzare l'innovatività di un autore, ancora oggi così moderno, come Buzzati. Il rifiuto editoriale potrebbe essere ritenuto la causa dell'interruzione della sua attività di illustratore o anche l'attivazione di una riflessione che dopo molti anni porterà alla scoperta di altre formule, per rappresentare a un pubblico ritenuto più maturo la commistione artistica dei suoi multipli talenti.

Il primo tentativo salutato con successo è l'esposizione *Le storie dipinte*, quando Buzzati presenta trenta tele accompagnate però da didascalie che somigliano quasi a un racconto o a una descrizione dell'immagine apparentemente tesa a darne una spiegazione o un'interpretazione autoriale. Come scrive Nella Giannetto infatti: «sono in mostra trenta pezzi, a metà strada tra surrealismo e *naïf*, sogno e sorriso, che raccontano argute favole grazie alla complicità di immagine, titolo e didascalia, a volta completandosi a vicenda, altre volte giocando a spiazzare il fruitore con fantasiose prospettive di lettura»². Nel catalogo della mostra, oltre alle riproduzioni delle tele e delle didascalie-racconti-spiegazioni, Buzzati inserisce il racconto *Il lasciapassare*, che in maniera inequivoca segna l'ingresso dello scrittore nel mondo degli artisti.

In una scena fantastica e in parte falsamente autobiografica viene chiesto al protagonista un lasciapassare per entrare a pieno titolo «nella città dei pittori». Ma la comparazione dei due ambiti artistici, che Buzzati assimila grazie al comune fondamento narratologico, viene dimostrata anche in virtù della loro bidimensionalità, entrambe sono infatti dotate di larghezza e altezza: come il quadro anche la pagina scritta è provvista di una sua immagine e di una dimensione topologica. Eppure tali condizioni non sembrano convincere la guardia che controlla l'ingresso, né tantomeno gli astanti nella scena narrata. L'esclusione dal campo dei professionisti della pittura verrà sancita dalle imprecazioni del pubblico che taccia il pittore dilettante con i peggiori appellativi ricacciandolo nella sua sfera d'azione originaria: «Letteratura! Si vergogni! Un figurativo! Pfu! Beeh! Contentutista! Porco!»³.

È chiaro che il figurativismo di Buzzati era visto dagli estimatori della pittura astratta dell'epoca come una controtendenza non molto alla moda e scambiato per una forma di contenutismo deteriore.

In un altro racconto, anche questo autobiografico, intitolato *Un equivoco* nel 1967 e poi inserito accanto agli altri saggi nel catalogo della prima esposizione fatta a Roma nel 1971 con il titolo *Autocritica*, Buzzati insiste sul confine istituzionale tra le due arti e sull'irriducibilità dei due diversi pubblici. Con queste parole Buzzati rende ragione della sua non sempre apprezzata *Doppelbegabung*: «Il fatto è questo: io mi trovo vittima di un crudele equivoco. Sono un pittore il quale, per hobby, durante un periodo alquanto prolungato, ha fatto anche lo scrittore e il giornalista. Il mondo invece crede che sia viceversa e le mie pitture quindi non le “può” prendere sul serio»⁴.

Anche se Picasso in persona nel 1947 a Zurigo gli consiglierà di scegliere di continuare a esercitarsi e farsi amare dal pubblico in un solo campo, quello letterario: «Se non vuole fare indigestione di veleno, smetta di fare il pittore»⁵, Buzzati attribuisce alla società dell'informazione e di massa l'equivoco di averlo incasellato in un'unica categoria artistica: «Uno degli ostacoli maggiori è appunto l'incasellamento per categoria. Io ne sono un esempio: per sbaglio qualificato, professionalmente, come scrittore, incontro come pittore una barriera dinanzi a me. E coloro che amministrano gli onnipotenti mezzi di informazione sono disposti a mettere in vista un mio libro, ma rispondono con un ironico sorrisetto quando mi affaccio coi miei disegni e quadri»⁶.

Nella doppia veste di scrittore e pittore Buzzati collabora di volta in volta con altri artisti e scrittori per illustrare le loro storie o raccontare le loro immagini. La sua attività dunque non si esaurisce in quella personale di compensazione di un'arte con l'altra o nell'alternanza di fasi creative ma interviene da critico letterario o artistico, da narratore o da pittore nelle creazioni altrui⁷. Tuttavia per ciascuna occasione non è sempre facile distinguere tra le arti che Buzzati impiega e se vi si esercita al livello dell'artista o del critico. Le sue professioni di cronachista d'arte o critico letterario si mescolano a quelle di scrittore e di pittore tanto che spesso un'interpretazione delle opere altrui si trasforma in un'occasione di scrittura narrativa o in spunti per la sua pittura⁸.

Così per esempio quando deve delineare la poetica di Bruno Munari, in occasione di un'esposizione delle “macchine inutili” dell'artista, Buzzati non si ferma a indicarne

il merito. Dopo avere fatto una descrizione delle opere più rilevanti per l'interesse artistico e aver messo in evidenza una legge per classificarle, conclude trasformando il testo critico in un racconto con due personaggi inventati che discutono dell'esposizione e dove l'irreale si mescola al reale e il giudizio estetico alla forza pedagogica dell'arte⁹.

Ne *Le Olimpiadi raccontano*¹⁰, raccolta di saggi scritti in occasione delle gare che si svolsero a Roma nel 1960, Buzzati racconta il sogno di tutti gli uomini, quello di partecipare e di vincere una delle sfide impossibili. Il racconto del proprio sogno che diventa appunto *Il sogno* di tutti, il sogno universale di gloria per una manifestazione sportiva molto seguita, anche nella forma delle popolari immagini televisive.

Per il volume *Egregio signore, siamo spiacenti di...*¹¹ Buzzati compone brevi testi narrativi e aforistici che vengono intervallati dai disegni di Siné. Due visioni satiriche del mondo vengono accostate. Non si tratta di un libro illustrato con una stretta corrispondenza di elementi, ma di disegni commissionati dall'editore che si aggiungono al testo buzzatiano. I temi delle pagine riprendono lo stile di *In quel preciso momento* o del successivo *Esperimento di magia* e talvolta alcuni brani si ripetono.

Buzzati trasforma in racconto paradossale le normali occasioni di critica artistica. L'accordo esplicito con Orfeo Tamburi per la rappresentazione dei *Nudi*¹² viene espresso sotto forma di interrogativi posti e risolti dallo stesso autore e che possono essere riassunti nel finale: come mai i pittori oggi «non dipingono più quello che massimamente all'uomo piace di vedere?»¹³. La denuncia del perbenismo culturale italiano viene trasformata in occasione per un racconto seppure molto conciso, ridotto soltanto

a uno scambio di battute. L'eroticismo esplicito delle immagini di Tamburi e la scelta del soggetto da rappresentare si ritroveranno nelle tele di Buzzati a partire dagli anni Sessanta, nella ferma convinzione più volte ribadita che il nudo femminile è l'oggetto principe di un qualunque sguardo artistico, che non può dunque prescindere dall'essere in ogni caso uno sguardo sessuato.

Un altro racconto immaginario, seppure in forma di dialogo teatrale, si presta invece al gioco di rappresentare i due opposti modi di valutare l'uso delle illustrazioni nelle opere letterarie, soprattutto di grande valore come nel caso della *Divina Commedia* di Dante¹⁴. Nel commento ai disegni di Joaquín Vaquero Turcios che ripropone un ciclo di visioni dantesche nel settimo centenario della nascita del sommo poeta, Buzzati affida alle parole di Maurizio e Antonio le due tesi opposte: se sia meglio cioè imbrigliare la fantasia del lettore in opere di alto valore artistico come era stato per Dante e le incisioni del Dorè oppure lasciare la massima libertà immaginativa a ciascun lettore. I due personaggi si alternano in un dialogo sulle possibilità di rappresentazione delle due arti e sulle reciproche manchevolezze concludendo con l'affermazione che comunque: «nessun'arte potrà mai disegnare Dio»¹⁵.

In alcuni casi è il favolista Buzzati a esprimersi per cercare una forma di coniugazione più elementare con l'arte delle immagini. Nel catalogo di una collettiva esposta alla Galleria Naviglio di Milano tra il 1966 e il 1967, *Il gioco degli artisti*, Buzzati scrive una favoletta che viene accostata ai giochi di carta realizzati nel catalogo con cerchi di cartoncino che permettono di visualizzare coppie di nomi di artisti contemporanei grazie alle possibili combinazioni che si vengono a creare con il movimento

dei dischi. Nella favola un re e il suo sovrintendente discutono sui pregi dell'attività artistica: «– L'arte per gli artisti è il più delizioso dei giochi. Nello stesso tempo l'arte, per gli artisti, è il più impegnativo e arduo lavoro. – Dimodoché, quando giocano lavorano? E quando lavorano giocano? – Per l'appunto maestà»¹⁶. La messa in racconto diventa un'occasione di riflessione sulla dimensione ludica dell'arte¹⁷.

Anche nel caso di *Quattro piccole storie per quattro incisioni di Francesco Tabusso*¹⁸ Buzzati sceglie le vesti del favolista proponendo, in un linguaggio semplice e con il consueto finale moralistico, una descrizione-interpretazione delle acqueforti di Tabusso. *Dove le ragazze, I funghi giganti, La rana del re, La barca fantasma* sono i titoli delle narrazioni brevi che traggono il loro motivo ispiratore dalle immagini che accompagnano per allontanarsene presto con la fantasia. Racconti a volte paradossali, a volte apparentemente troppo realistici, o addirittura irreali e fiabeschi.

Ci sono alcune occasioni in cui il critico letterario Buzzati analizza i primi fenomeni culturali popolari che si affacciavano massicciamente sulla scena italiana, come i fumetti o la letteratura per ragazzi. Aveva già presentato un'edizione di illustrazioni di Alberto Longoni per la storia di *Pinocchio* nel 1963¹⁹. Nella breve nota che precede le tavole Buzzati fa ironie sulle interpretazioni figurative che i disegni possono dare delle storie. Le immagini di un burattino possono invecchiare e quindi possono essere sostituite, come nel caso di Collodi, mentre le storie degli eroi valorosi come l'Achille di Omero non subiscono il logorio del tempo. Gli uomini e le loro rappresentazioni rimangono identici, i burattini invece sono destinati al cambiamento, ostentando un'evidente

inversione valoriale rispetto alla normale considerazione. Nella rilettura e presentazione della traduzione italiana del *Tarzan delle scimmie* di Edgar Rice Burroughs²⁰ Buzzati dimostra di conoscere bene le questioni della circolazione dei fatti culturali nei diversi media²¹. Le osservazioni fatte a proposito del «Tarzan da leggere» rispetto al «Tarzan da guardare», quello ormai sbiadito dei film della sua giovinezza, e della fortuna che il primo avrebbe avuto perché alimentato dalla memoria dell'altro, dimostrano un'attenzione per l'industria culturale che ben si allinea agli studi culturali europei degli stessi anni. Il personaggio di Tarzan, selvaggio ma figlio di un lord inglese, un eroe che rischia sempre la pelle ma che viene comunque salvato, è talmente ben costruito da Burroughs che funzionerà anche per il pubblico italiano e resisterà alla fortunata versione filmica. Sempre nel nome del riconoscimento del valore del fatto culturale, Buzzati si difende dalle accuse di ridicolo che lo investono per il piacere dimostrato alla lettura dei fumetti di Walt Disney²². Paperon de' Paperoni e Paperino sono, come nel caso di Tarzan, caratteri talmente ben disegnati dal loro autore da rappresentare al meglio i difetti e l'umanità dell'uomo. Non si tratta di semplici vignette umoristiche, ma di personaggi che cambiano il loro comportamento in base alle avventure che compiono e pertanto hanno la «variabilità, l'imprevedibilità, la mutevolezza, tipiche degli esseri umani. E per questo riescono affascinanti. E universali»²³. Si tratta dunque della caratterizzazione di due grandi personaggi della letteratura e non di due caricature destinate a una lettura per bambini. Paperone è crudele ma non arido, un avaro ma simpatico per la sua inflessibilità, insomma «un capitalista di carattere, finalmente»²⁴. Paperino è presuntuoso e pavido allo stesso tempo,

«è il campione delle debolezze e delle viltà che inevitabilmente germogliano qua e là nel nostro animo»²⁵. In entrambi i casi, come in tutta la letteratura cosiddetta “alta”, il lettore si specchierà in loro e si riconoscerà migliore.

La trasformazione del commento critico in racconto fantastico raggiunge però il suo culmine nella presentazione dell'opera di Hieronymus Bosch. Per la Biblioteca universale delle arti figurative di Rizzoli, collana di pregio per i classici dell'arte, Buzzati scrive una presentazione del pittore olandese dal titolo tradizionale per la critica d'arte: *Il maestro del Giudizio universale*²⁶, ma ancora una volta si tratta di una narrazione immaginaria falsamente autobiografica. Buzzati racconta di essersi recato nella città natale del grande pittore, dove incontra su indicazione di un albergatore il vecchio Peter van Teller, uno strano tipo che vive in solitudine e che ha anche scritto un libro sull'artista che all'epoca fece scandalo. Ma l'uomo viene emarginato dalla comunità, considerato un folle, visto che si ritiene la reincarnazione di Bosch. Eppure la somiglianza fisica quasi perfetta e l'opera incompiuta alla quale sta lavorando quando Buzzati-protagonista del racconto lo incontra nel suo studio, sembrano avvalorare questa tesi assurda che si riempie di ulteriore incredibilità quando il vecchietto inizia una seduta spiritica per riportare sulla terra quantomeno lo spirito o il genio dell'artista olandese. Nel momento della *trance* van Teller gli indica lo spettacolo alla finestra e come in una qualunque risoluzione del racconto fantastico, una verità alternativa e complementare riesce a saldare le due realtà in contraddizione. Gli uomini che si vedono alla finestra sono esattamente quei mostri di crudeltà e terrore che Bosch aveva disegnato nei suoi qua-

dri, perfino in quell'unica riproduzione del *Giudizio Universale* che si conosce, capolavoro rimasto incompiuto. Gli strani personaggi, metà uomini e metà mostri, che popolano tutte le tele più famose di Bosch sono anche dietro la finestra: «i cosiddetti mostri di Hieronymus Bosch non erano altro che creature umane, la vera essenza dell'umanità che ci circonda. Latravano, vomitavano, addentavano, sbavavano, infilzavano, dilaniavano, succhiavano, sbranavano. Così come noi ci sbraniamo giorno e notte, a vicenda, magari senza saperlo»²⁷. Il registro del fantastico e dell'autobiografico si mescolano insieme a quello critico e narrativo.

Gli esempi finora ricordati riguardano il versante degli iconotesti a prevalenza verbale, in parziale o totale assenza dell'immagine, nei quali cioè Buzzati ha trasposto con le parole del romanziere, del novelliere, del critico, un'immagine di un fumetto, un film, un quadro famoso o le opere esposte in una mostra. Dal punto di vista genetico l'immagine precede la scrittura, mentre dal punto di vista del supporto materiale la prevalenza è nettamente del verbale.

Alla fine degli anni Cinquanta, parallelamente alle incursioni del mondo dell'arte e dell'immagine nei testi verbali e in sinergia con le aperture per la cultura popolare e le nuove tecnologie, Buzzati organizza le prime esposizioni delle proprie opere pittoriche ma sempre e necessariamente insieme alla scrittura. Il primo caso è quello già presentato de *Le storie dipinte*²⁸, dove i quadri esposti in un modo alquanto convenzionale sono accompagnati da didascalie-racconto e Buzzati propone diverse soluzioni ai problemi sollevati dalla tecnica espositiva. Anticipando alcuni motivi delle successive opere doppie, in *Le storie dipinte*

nascono prima le immagini e solo in un secondo momento il testo verbale. Mentre dal punto di vista del supporto materiale siamo di fronte ad una perfetta commistione che si avvicina al catalogo d'arte di una mostra personale, arricchito però da un racconto introduttivo²⁹, altro elemento ricorrente nella produzione buzzatiana. Quasi l'inverso di quello che accadrà una decina di anni dopo con la collaborazione a *Le gambe di Saint Germain*, undici acquaforti e un disegno che costituiscono il contributo di Buzzati al racconto dell'amico e scrittore Osvaldo Patani sul famoso quartiere parigino³⁰. In questo caso le immagini sono create dopo il testo verbale che, in quest'ulteriore versione di commistione tra le arti, è il prodotto di un altro artista; dal punto di vista del supporto materiale, le proporzioni tra le parti verbali e visive sono invece paritarie.

I due casi citati sono esemplari per la composizione delle parti sul supporto materiale, delle fasi di creazione e delle forme di collaborazione tra artisti. Buzzati amava giocare con tutti questi elementi. Sul versante della creazione prevalentemente pittorica vanno invece ricordati altri procedimenti che rendono assolutamente originale l'opera buzzatiana.

Negli anni Sessanta, accanto alle rappresentazioni del mostruoso e dell'inquietante, era già entrata in scena sia nella scrittura che nella pittura di Buzzati una nuova figura di donna che ostentando la propria rappresentazione avrebbe determinato una fase creativa facilmente identificabile³¹. Si potrebbe sostenere che solo dopo la morte della madre o dopo il matrimonio di Buzzati³², ma sicuramente con la pubblicazione de *Il grande ritratto* e *Un amore*, la donna buzzatiana si tinge di coloriture erotiche e di violenza, subite o inferte, mentre l'uomo vie-

ne quasi completamente cancellato dalla scena rappresentata: «Abbandonati i feltri, le stole di pelliccia e gli astratti pallori, le donne che Buzzati dipinge o disegna da questo momento in poi mostrano gambe, braccia, seni o si denudano del tutto, e associano spesso il loro ruolo a un'idea di violenza. Violenza inferta, attraverso il potere di un richiamo erotico che acceca o schiavizza, o violenza subita da mani di ignoti torturatori che le imbrigliano, le incatenano, ne torcono a forza il corpo flessuoso in pose degne dei più audaci fumetti per soli uomini»³³. Buzzati trova nella pittura e nel fumetto il mezzo più idoneo per la loro rappresentazione.

Per esempio nel 1964, tra il 24 aprile e il 16 giugno, Buzzati pubblica a puntate sul «Corriere della Sera» *Viaggio agli inferni del secolo*, anticipando di qualche anno l'innovazione di *Poema a fumetti*, e cioè la sintesi dei tre elementi dell'arte buzzatiana dell'ultimo decennio: donna, città e inferno³⁴. Un racconto di un viaggio nell'oltretomba milanese, dove una giovane donna, un po' strega e un po' amazzone, fa da guida nella città degli inferi riccamente popolata di figure femminili, quelle stesse che si ritroveranno in *Poema*.

Sempre sul versante a prevalenza pittorica, se si muove dalla considerazione che la scrittura è un'anticipazione della pittura, ci sono opere che vanno considerate traduzioni intermediali a tutti gli effetti, sia come semplice effetto di citazione, perché riportano lo stesso titolo, sia come trasposizione in immagini delle fasi di un racconto. I casi da ricordare sono numerosi: si tratta di traduzioni di racconti famosi (come *Le palais hanté* di E.A. Poe, I parte e II parte, rispettivamente 1923 e 1924, *Sonata a Kreutzer* di L.N. Tolstoj, 1924, *Diabolik*, famosa serie a fumetti

delle sorelle Giussani, 1967) o di proprie opere già pubblicate (come per esempio le copertine de *Il deserto dei tartari* e *Poema a funetti*) o di singoli racconti (*Ragazza che precipita*, 1962, *La corazzata Tod*, 1968, *Il Colombre*, 1966, *Il Babau*, 1969) o, caso a parte, di traduzioni di noti fatti di cronaca (come *Il delitto di via Calumi*, 1962). In questi casi sebbene dal punto di vista genetico il disegno sia successivo alla narrazione scritta, visto che si tratta di traduzione in immagini di un testo verbale preesistente, va detto che rispetto al supporto materiale la commistione di parole e immagini, sempre presente, è a prevalenza iconica, dal momento che si tratta di dipinti con citazioni del titolo o con brevi didascalie o con inserti verbali.

Se invece si ritiene che sia la pittura a precedere la creazione letteraria allora vanno ricordati tutti quei casi dove gli inserimenti verbali occupano vari spazi e hanno dimensioni assai diverse. La varietà di integrazioni verbali nelle immagini buzzatiane sembra esaurire l'intera gamma delle possibilità³⁵. Innanzitutto quasi tutti i quadri di Buzzati sono accompagnati da un testo verbale sul fronte o sul retro, sulla cornice o all'esterno dell'immagine. Esistono casi in cui la scrittura "entra" nei quadri attraverso i cartigli (*Trichocereus Thelegonus*, 1932, *Le piccole Termopili*, 1958, *Ornitophorus*, 1958, *All'insegna della gastronomia*, 1967), grazie alle didascalie (*Il Babau*, 1967) o alle vignette (*Toc toc*, 1957, *Il delitto di via Calumi*, 1962, *Diabolik*, 1967, *Bulldog con due sposini*, 1969) o ancora per mezzo di frasi sparse sulla superficie del dipinto (*Ragazza che precipita*, 1962, *Il circo Kroll*, 1965, *Le sedie*, 1965, *Ragazza con scritte*, 1968, *Il pied-à-terre dell'on. Rongo Rongo*, 1969, *Il formichiere*, 1969) o sulla cornice (*Maiali volanti*, 1957).

Se si considerano invece inseparabili i due momenti creativi, senza che nessuno preceda l'altro, ma con una netta prevalenza del visivo sul verbale rispetto alla presenza nel supporto materiale, allora si devono ricordare i cosiddetti "quadri narrativi", pitture o disegni dove viene rappresentata la successione di diverse scene all'interno della stessa tavola nella geometria regolare delle righe o delle colonne oppure nella sovrapposizione di riquadri e di vignette³⁶. In questi quadri vi sono omologie tra pittura e scrittura che vengono rese evidenti nella tecnica convenzionale della scrittura, partendo cioè dall'alto a sinistra, come se le scene dipinte si susseguissero alla maniera delle frasi di un racconto sulle diverse righe di un foglio (*Adieu*, 1958, *Gli ingrandimenti*, 1964) oppure come se le unità narrative si scomponessero in vignette o riquadri sulla scena (*La gloria*, 1964, *La vampira*, 1965, *Tre facce di donna*, 1966, *Escalation*, 1966, *Con l'andar del tempo*, 1967, *La stanza*, 1968, *Le mille e una notte*, 1968, *L'uomo che si voltò*, 1968) o ancora come se rappresentassero diversi aspetti simultanei della stessa scena (*La casa dei misteri*, 1965).

Inoltre, allargando la prospettiva alla dimensione pragmatica e dunque al momento della fruizione delle opere, sia nell'allestimento sia nella forma del catalogo, va ricordato che tutte le esposizioni di Buzzati prevedono oltre al titolo delle opere, che non sempre descrive la scena rappresentata ma molto spesso è enigmatico, alcune didascalie brevi o lunghe che in alcuni casi prendono la forma di un micro-racconto. Il titolo e la didascalia si accompagnano sempre al quadro, non sono elementi che vengono aggiunti soltanto nella versione cartacea del catalogo della mostra. Come osservava Enzo Carli questi testi «assolutamente

inseparabili dalla parte figurata, [...] presi isolatamente, non significano quasi mai niente, non aspirano ad alcuna validità poetica, e sono talmente generici ed anonimi che l'autore può persino, talvolta, risparmiarsi di inventarli, desumendoli da altre fonti: siano i discorsi comuni della gente, false o vere notizie di cronaca o brandelli di libri se non addirittura di guide turistiche. E le immagini cui essi forniscono l'indispensabile spunto non li illustrano affatto, ma applicandosi strettamente ad essi, operano come reagenti costringendoli ad assumere una forma assolutamente impreveduta, li trasformano in qualche cosa, se non sempre opposta, del tutto diversa e aberrante dal loro, sia pur labile, contenuto letterale»³⁷.

La gamma delle immagini che accompagnano i testi buzzatiani è altrettanto numerosa. Esistono disegni al margine dei manoscritti, come nelle lettere e nelle cartoline private o nei primi due romanzi, così come i diari o gli elenchi della cronaca al «Corriere» sono riempiti di disegni³⁸. Nella doppia veste di critico d'arte o di giornalista Buzzati ha mescolato l'immaginario tecnico e professionale con quello fantastico dell'immaginazione, così come nelle vesti di pittore ha utilizzato anche le immagini e gli stili dell'illustratore, del fumettista, del pubblicitario o del drammaturgo. Buzzati ha illustrato le opere di altri scrittori, come nel caso di *Le gambe di Saint Germain*, o è stato illustrato come in *Egregio signore*, ma soprattutto ha immaginato e creato alcune sue opere con immagini e parole.

All'interno di questa ricca produzione artistico-letteraria un'attenzione merita un tipo specifico di strategia iconotestuale, quella delle cosiddette opere doppie, quelle opere cioè caratterizzate da fasi creative concrescenti, proporzione paritaria tra le

parti e omologie tra le arti che si scambiano continuamente posto. Sono tutti i casi in cui l'integrazione tra il linguaggio visivo e verbale è felicemente e pienamente raggiunta.

Opere doppie

Dopo le prove che ne decreteranno il successo editoriale, il romanzo *Il deserto dei Tartari* (1940) e la raccolta di racconti *Sette messaggeri* (1942), Buzzati pubblica le due prime opere doppie, a distanza di poco più di un anno l'una dall'altra. Le ultime due usciranno alla fine della sua carriera, anche queste a distanza di quasi due anni.

Per i casi di opere doppie qui presentati, *La famosa invasione degli orsi in Sicilia*, *Il libro delle pipe*, *Poema a fumetti* e *I miracoli di Val Morel*, è indecidibile stabilire se collocarle sul versante letterario-pittorico o pittorico-letterario. Si tratta di casi esemplari nella produzione buzzatiana difficili da classificare in un'unica categoria e talmente originali da autorizzare i critici a coniare espressioni come «pittura narrativa»³⁹ o «lett-pittura», e dove la pittura è stata altrimenti definita un'arte «gemella in ritardo»⁴⁰ o una «fiction-painting»⁴¹ e la letteratura è stata altrimenti detta «historia in figuris»⁴². Si tratta di strategie iconotestuali complesse, dove un racconto viene necessariamente sostenuto dalle immagini dipinte, disegnate, fotografate, riprodotte dallo stesso autore anche in momenti diversi ma dove le due arti sono progettate, funzionano e rinascono insieme.

Impossibile riassumere in questa sede la mole di letteratura critica sulle singole opere, tutte determinanti nella produzione buzzatiana. Rispetto alla questione qui dibattuta sarà sufficiente fare un'analisi delle relative diversità nella composizione dei due linguaggi per considerare se è possibile tracciare un'evoluzione del genere "opera doppia" in Buzzati che si potrebbe concludere nell'esempio compiuto dei *Miracoli*.

Il libro prima disegnato e poi scritto per le due nipotine, *La famosa invasione degli orsi in Sicilia* (1945), ha un'impostazione chiaramente fiabesca perché i personaggi sono orsi antropomorfizzati che assumono però tutte le peggiori caratteristiche degli umani. La funzione moraleggiante della favola immette gli orsi in un circuito di naturalezza-corruzione-purificazione con relativo ritorno alla montagna di origine che ripete, ancora una volta, il connubio montagna-vita reale, così caro al Buzzati dei primi racconti e romanzi.

Il testo verbale molto semplice e infarcito di filastrocche e poesie, come nella tradizione della letteratura per l'infanzia, lascia grande spazio alle immagini che si muovono ritmicamente nella successione dei capitoli del racconto. I disegni, fatti dallo stesso Buzzati, intervallano regolarmente la storia, sia nel caso dei disegni in bianco e nero dei frontespizi dei vari capitoli, sia in quello delle tavole a colori che ne riassumono le scene principali, sia ancora per i disegni monocromatici, in nero o in rosso, ai margini del testo verbale a sottolineare l'intervento dei personaggi già presentati nella premessa.

Nella genesi dell'opera in realtà sono le immagini disegnate per intrattenere le nipotine a precedere il racconto orale in famiglia, mentre nell'edizione, che è stata prima pubblicata a

puntate sul «Corriere dei piccoli» e poi data alle stampe nel 1945, il racconto ingloba le immagini che prendono il posto delle solite illustrazioni di un libro per bambini. Il testo ha poi conosciuto anche una prima trasposizione teatrale in uno spettacolo di marionette nel 1963. Il tono della narrazione è quello fiabesco, ironico e divertente, pensato per essere ascoltato più che letto, anche se non sono mancate le riletture in chiave surrealista⁴³ o politica. Secondo quanto dichiarato dallo stesso autore una tavola venne ritirata e sostituita perché poteva dare adito a interpretazioni filonaziste o quantomeno politicizzate del racconto⁴⁴.

Pubblicato nel 1946 ma scritto insieme al cognato Eppe Ramazzotti almeno dieci anni prima, *Il libro delle pipe*⁴⁵ anticipa molti degli elementi dei *Miracoli*. Anche qui si ritrovano infatti un breve racconto introduttivo che svela l'antefatto, le didascalie – questa volta interne al riquadro dell'immagine – ma sempre a spiegazione e commento delle immagini prodotte dagli stessi autori, i richiami e i rimandi intertestuali tra parole e immagini, per concludere con la funzione fantastica del racconto che diventa falsificatoria quando «applica alle pipe procedimenti antropomorfizzanti in un crescendo significativo»⁴⁶.

Infatti l'avvio della collezione di pipe del cognato ingegnere è mosso dalla convinzione che questi oggetti posseggano un'anima, che permetta loro di parlare, spostarsi e cambiare umore, come viene raccontato dallo stesso Buzzati nell'inserito fotografico a colori del libro, in una forma autobiografica. Chiaramente questa concezione animistica del mondo s'indebolisce con il passare degli anni e più l'uomo invecchia più è costretto a rimanere solo senza i suoi fantasmi⁴⁷.

L'idea di presentare e descrivere tutte le varietà di pipe legandole al luogo di origine e ai loro materiali o usi specifici sembra radicare la letteratura nel fattuale, nella funzione descrittiva del catalogo e nella dimensione autobiografica dell'inserito, ma subito questo ancoraggio prende le mosse per confondere il lettore nella fantasmagoria dell'invenzione mescolata alla realtà. Le pipe, sempre così ben descritte nei minimi particolari, diventano puri giochi di fantasia e addirittura prendono le sembianze di piante o animali, quasi a descrivere un fantastico bestiario o floralio. Adirittura gli autori si spingono a raccontare le vicende delle "pipe fantasime", che appaiono e scompaiono proprio come gli spettri in quanto epifenomeni di "pipe suicide".

Ad accompagnare la descrizione fantastica delle pipe è l'umor raffinato di Buzzati che ritorna in questo "scherzo" come cifra stilistica dell'autore. Si tratta di un ennesimo manuale sulle pipe «ma strano, diverso dal solito, un pochino surrealista, umoristico»⁴⁸ per rimanere alle parole degli autori, o in una concisa definizione di Buzzati «un'operetta didascalica in chiave di umorismo fantastico»⁴⁹.

A distanza di anni e dopo le altre prove narrative e pittoriche che lo hanno reso un famoso scrittore e un inatteso pittore, oltre che un bravo giornalista e critico d'arte, Buzzati pubblica un'opera in un nuovo genere che si stava affermando negli ultimi anni: il fumetto d'autore⁵⁰.

Poema a fumetti, riscrittura *underground* del mito di Orfeo ed Euridice, è rimasto nel cassetto per qualche anno prima di essere pubblicato nel 1969 perché l'autore non riteneva il pubblico ancora pronto per un'opera così innovativa e all'avanguardia⁵¹. Buzzati consegna la prima versione del libro alla moglie dicen-

dole: «Questo libro lo pubblicherai tra vent'anni, quando non ci sarò più [...] non è adatto a questi giorni! E poi, se uscisse metterei i critici in serio imbarazzo. Pertanto conservalo tu!»⁵². Una tecnica molto moderna, presa in prestito dalla *pop art* americana che Buzzati aveva conosciuto come critico d'arte, ha reso possibile questo capolavoro: le immagini infatti venivano disegnate osservando le fotografie di persone care o vicine all'artista, proiettandole in grandi dimensioni grazie a un episcopio⁵³. Dal cinema invece il *Poema* aveva preso l'uso del primo piano che aveva trasformato completamente la visione sui personaggi del fumetto e aveva modificato anche il pubblico: non più quello dei bambini, lettori di *comics* ma quello degli adulti⁵⁴. Le altre fonti di ispirazione sono il fumetto, il fotoromanzo, la stampa popolare e di consumo, i teloni dei cantastorie⁵⁵.

I ringraziamenti ad artisti di ogni epoca posti all'inizio del volume permettono di ricostruire una sorta di registro delle fonti artistiche, da Dalí a Friedrich, da Fellini a Rackham a Busch, spesso citati con espliciti rimandi alle loro opere più famose e riproposte da Buzzati anche nelle singole tavole. Si tratta di un *graphic novel ante litteram*, una narrazione su temi cari a Buzzati (mito, soglia, morte, mistero) e dal linguaggio artistico di elevato livello sia nelle parole che nelle immagini⁵⁶.

Questo percorso, che vede nei *Miracoli* un'importante tappa conclusiva⁵⁷, esprime la capacità di sperimentazione di Buzzati. Dopo aver offerto il proprio contributo alle opere degli altri artisti, dopo aver criticamente contribuito alla circolazione di opere ibride intese sia dal punto di vista specificamente mediale che generalmente culturale, e dopo aver richiamato nella propria opera narrativa e alternativamente pittorica nei più diversi modi l'altra

arte complementare, dopo essersi cioè esercitato nelle forme di iconotesto *in absentia*, Buzzati con le opere doppie avvia un itinerario di sperimentazione degli iconotesti *in praesentia*. La costrizione dell'opera doppia, individuata come strada maestra e anche necessità della massima espressione del proprio doppio talento, ha permesso a Buzzati di esercitarsi in una forma mista e pertanto al confine con generi diversi: il libro illustrato per bambini nel caso degli *Orsi*, il manuale nel caso delle *Pipe*, il fumetto e il fotoromanzo in *Poema* e infine l'ex voto nei *Miracoli*.

Elementi e forme vengono anche richiamati da un'opera all'altra. Ci sono per esempio alcune impostazioni grafiche delle pagine o alcuni accostamenti tra immagini e testi che si ripetono, o altrimenti ricorrenze di temi o di stili, c'è la ricerca di un pubblico sempre rinnovato e più ampio, si riconosce il malcelato tentativo di un inserimento autobiografico, ma soprattutto si ritrova un gusto per l'ironia che contraddistingue i quattro casi. Il senso dello scherzo aumenta progressivamente e concerne non soltanto l'argomento, come nelle *Pipe*, non soltanto il genere, e cioè il mondo della fiaba come negli *Orsi*, non soltanto il perbenismo della critica d'arte in *Poema*, ma anche gli artisti e il territorio dell'arte come avviene nei *Miracoli*.

Arti compensative

Gli studi finora compiuti sulla duplice produzione di Buzzati, per limitarsi a quella di scrittore e di pittore, possono essere sommariamente ricondotti a tre orientamenti di ricerca:

la possibilità di approfondimento dei singoli settori di attività, l'individuazione di un dialogo tra le due arti e il riconoscimento di un'unica vena creativa che si realizza nei due linguaggi.

Generalmente nei vari profili critici dell'autore la sua multiforme attività artistica è stata presentata insieme ai fatti biografici, alle fotografie e ai disegni, alla descrizione delle sue opere e alle indicazioni bibliografiche, seppure di volta in volta in proporzioni diverse⁵⁸. La stessa propensione alla visione d'insieme si osserva in alcuni convegni o esposizioni delle opere che si sono svolti perlopiù in occasione degli anniversari buzzatiani.

Le analisi specialistiche che costituiscono però la maggior parte della letteratura critica su Buzzati hanno approfondito singolarmente le diverse anime dell'autore e hanno prodotto in molti casi volumi o saggi dai titoli espliciti e settoriali, come per esempio *Buzzati pittore*⁵⁹ piuttosto che *Buzzati giornalista*⁶⁰ o *Buzzati e il Corriere*⁶¹, introducendo a volte anche alcuni specialismi come *Buzzati critico d'arte*⁶² o ancora, nel campo teatrale, *Buzzati alla Scala*⁶³. Si tratta di ricostruzioni dal taglio prevalentemente storico che raccolgono i dati necessari per illustrare esaurientemente le attività operate nei rispettivi campi. Proprio per la loro vocazione specialistica questi studi presentano l'autore nella sua unicità e originalità in un determinato ambito ma non nella sua interezza, tenendo separate attività che nella pratica creativa e sociale buzzatiana erano effettivamente indistinguibili.

Se dunque in questi casi l'eccezionalità delle due produzioni artistiche viene studiata in campi assolutamente distinti, senza la necessità di confrontare né le relative dichiarazioni di

poetica, né la semplice datazione delle opere dell'altro settore, la maggior parte degli studi critici a partire dalla pratica pittorica riguardano invece le corrispondenze o i parallelismi tra parola e immagine in Buzzati. La più cospicua mole di studi ha infatti centrato l'inevitabile tematica del dialogo tra arti figurative e scrittura in Buzzati, affrontando le questioni che ne sono sorte e che sostanzialmente possono essere riassunte attorno a tre nuclei di ricerca: motivi ispiratori, fonti e tematiche comuni alle due pratiche artistiche; collaborazione tra le due arti considerate alternativamente attività principale e secondaria o riconoscimento di esperienze paritarie; unica o doppia vena creativa.

Preliminarmente bisogna specificare che nella doppia attività artistica di Buzzati è presente un'ampia gamma di sfumature che non possono essere dimenticate o dissolte. La critica buzzatiana oggi non può accontentarsi della semplice ipotesi di un Buzzati pittore accanto a un Buzzati scrittore ma andrebbero sempre tenute presenti le ulteriori distinzioni all'interno dei singoli campi di azione. Le varietà di forme di scrittura, del romanziere, del novelliere, del giornalista, del drammaturgo, del poeta, del critico d'arte Buzzati, e di forme dell'arte, del pittore, del disegnatore, dell'illustratore, dello scenografo, del fumettista Buzzati vanno riconosciute distintamente nella loro ricchezza e innovatività delle loro rispettive tradizioni. Queste professionalità compresenti nello stesso autore si sono incrociate producendo opere con effetti comunicativi assai diversi, che alimentano ovviamente gusti differenti nel lettore e richiedono dunque competenze specifiche del critico.

Molti gli interrogativi. Andrebbe fatta cioè differenza nel lavoro di lettura e di analisi tra Buzzati illustratore e novellista ne

La famosa invasione degli orsi in Sicilia e Buzzati fumettista-romanziere-poeta in *Poema a fumetti*, tanto da considerarli casi eccezionali e unici nel loro genere, oppure vanno entrambi considerati frutto di un generico incrocio tra arti della parola e arti dell'immagine? Ci si potrebbe interrogare sulla differenza tra due tipi di pubblico preselezionato dal genere cui appartiene l'opera prodotta e dunque allontanare l'analisi della fiaba illustrata per bambini dal fumetto erotico, mitologico, pop e dunque per soli adulti, oppure riavvicinarli credendo che si tratti di opere simili che rispondono alla stessa esigenza innovatrice dell'autore che si è divertito a trovare nuove forme miste d'arte?

Ma la questione sicuramente più dibattuta dalla critica buzzatiana sin dagli anni Sessanta e dalle prime esposizioni del pittore Buzzati è stata sicuramente quella della complementarità tra le arti e in particolare della funzione della pittura rispetto alla scrittura, considerato il fatto che nella storia della ricezione il Buzzati scrittore aveva già ottenuto numerosi riconoscimenti e la novità era invece scoprirlo anche un bravo pittore.

La critica buzzatiana ha assunto in proposito due posizioni divergenti: la letteratura può essere considerata l'attività principale alla quale si è accompagnata la pittura come attività secondaria, dove Buzzati non avrebbe mai raggiunto il vero mestiere, o al contrario la principale attività artistica è stata quella figurativa, iniziata sin da giovane e ancor prima di *Barnabo*, e poi semplicemente sospesa per trasformarsi in disegni a colori, disegni satirici in bianco e nero, illustrazioni per giornali o ancora bozzetti pubblicitari che

hanno dato vita alle numerose esposizioni nate alla fine degli anni Cinquanta e poi al grande numero di iconotesti.

Molte dichiarazioni dell'autore legittimano questa duplice interpretazione. Ritroviamo frasi che sostengono una periodizzazione e un'alternanza delle fasi creative nelle due arti che dunque darebbe maggiore importanza alla scrittura: «è umano che, quando uno riesce in una cosa, difficilmente il prossimo gli conceda di riuscire anche in una seconda! E in questo c'è forse anche un giusto concetto di giustizia distributiva»⁶⁴ e altre che corroborano un'unica vocazione narrativa che trova strade diverse di attuazione e dunque ristabilisce una parità tra le due espressioni artistiche⁶⁵: «ma dipingere e scrivere per me sono in fondo la stessa cosa. Che dipinga o scriva, io perseguo il medesimo scopo, che è quello di raccontare delle storie»⁶⁶.

La critica ha preso posizione rispetto alla relazione tra le due arti, all'interno del complesso della sua opera. La pittura o il disegno in Buzzati possono infatti richiamare, anticipare, riprendere o trasformare la scrittura del romanziere o del novellista. Le letture critiche della relazione tra pittura e scrittura sono state assai diverse tra loro in base alle prospettive adottate. Per fare solo alcuni esempi: Marcel Brion aveva affermato che le due arti avevano modalità assolutamente diverse di mostrare l'inquietudine⁶⁷; Bruno Alfieri aveva riconosciuto, sin dalla prima esposizione personale, un perfetto incrocio tra letteratura e pittura ovvero di una «lett-pittura»⁶⁸; Enzo Carli ha sostenuto il carattere «deformante» della pittura sulla scrittura; mentre Antonella Laganà Gion ha notato una relazione che cambia con il tempo, da una predominanza della scrittura

sulla pittura a un'inversione delle proporzioni alla fine della carriera⁶⁹; della stessa opinione è Alberico Sala, che insiste su una «parabola capovolta»⁷⁰ tra pittura e letteratura. La critica più avveduta ha considerato quella di Buzzati una sorta di «pittura narrativa»⁷¹, un racconto, cioè, che viene necessariamente sostenuto dalle immagini dipinte, diseguate, fotografate, riprodotte dallo stesso autore.

La collaborazione, la reciprocità o la subordinazione di un'arte sull'altra erano scelte dettate dallo spirito innovatore o dalla necessità di fare esperienza in campi diversi sentiti in fasi successive come propri? È rintracciabile una ragione in questi continui spostamenti di campo e in queste declinazioni dell'arte della parola e dell'immagine in Buzzati? Per rispondere a questi interrogativi non è però sufficiente un'attenzione meramente biografica o una semplice descrizione dell'opera nel suo complesso, al contrario bisogna individuare le radici più profonde di queste scelte. Ma su questo punto è necessario un ulteriore approfondimento.

Le analisi condotte finora, in linea con una lettura della complementarità tra le arti, hanno riscontrato nella pittura e nella scrittura buzzatiana tematiche comuni, il fantastico innanzitutto⁷². Sin dai primi studi sul genere condotti già negli anni Sessanta e in ambito francese a opera di due grandi studiosi del fantastico in arte e in letteratura, Marcel Brion e Roger Caillois⁷³, Buzzati è stato identificato come lo scrittore e il pittore italiano del fantastico novecentesco per eccellenza. Ciò ha dato la stura a innumerevoli studi sul fantastico in Buzzati, analizzato più che altro come archigenere che trova forme espressive diverse nello stesso autore, e rintracciato in motivi

e simboli fantastici che migrano nelle sue opere letterarie e pittoriche.

Accanto al tema principale sono stati affrontati studi specifici per esempio sull'immagine della città, del treno, della donna, della montagna o degli animali nell'opera buzzatiana. Molto spesso questi studi si sono intrecciati con altri approfondimenti sulle ipotetiche appartenenze a correnti della letteratura o della pittura dell'epoca, rileggendo Buzzati come un autore surrealista o figurativo, dal tono realista o magico, o al contrario reinterpretandolo come un innovatore *tout court* lontano da qualsiasi classificazione, un vero e proprio «caso a parte»⁷⁴.

Difficilmente infatti è stato possibile ricondurre un autore così poliedrico all'interno di un'unica categoria artistica, valida perlopiù all'interno di una singola arte⁷⁵. In genere le analisi che hanno tentato di ricondurre Buzzati a una corrente letteraria o pittorica sono state limitate a specifici motivi ispiratori o autori di riferimento⁷⁶. Lo si è considerato un novello Kafka o un erede di De Chirico, ma anche un autore vicino alla *pop art* americana, per esempio, per via di alcuni evidenti fuori scala o ingrandimenti smisurati nelle immagini o per la riutilizzazione del fumetto in pittura, alla Lichtenstein o alla Oldenburg; oppure lo si è ritenuto uno scrittore dalle ambientazioni tipiche del realismo magico, secondo una certa tendenza del fantastico, non solo italiana del Novecento, che ha trasformato e rivitalizzato il genere principe dell'Ottocento.

Gli interessanti studi delle fonti di Buzzati hanno molto spesso permesso di scoprirne il respiro internazionale e la complessa figura poliedrica, sempre in contatto con il mondo

europeo e d'oltreoceano e con i più svariati ambienti, da quelli raffinati a quelli popolari⁷⁷. Leggendo la letteratura critica su Buzzati emerge la personalità di uno scrittore, un pittore, un drammaturgo, un fumettista ma soprattutto un uomo di cultura di altri tempi o, meglio, un modernissimo anticipatore dei nostri giorni.

Lo studio storicista o filologico delle opere buzzatiane ha permesso di apprezzarne le filiazioni e le similarità, le predilezioni e le avversioni, molto spesso supportate o accompagnate dalle dichiarazioni dello stesso autore in interviste o nelle pagine dei suoi diari o ancora nei ricordi conservati nella memoria di persone che gli sono state vicine come Emilio Radius, Indro Montanelli, Fausto Gianfranceschi, Rolly Marchi, per fare solo pochi nomi, sopra tutti naturalmente Almerina Antoniazzi.

Ma la questione della complementarità delle arti nella produzione buzzatiana ne nasconde una più ostica da definire e cioè quella della creazione unitaria o multipla. Per tornare alle parole dell'autore: «Comunque io capisco anche, come pittore, di avere meno titoli che come scrittore e non me la prendo se, come pittore, non vengo preso esageratamente sul serio da molti e soprattutto dai critici. Ciononostante mi sembra di non essere, di non fare una pittura gratuita, e nemmeno di fare la pittura "da domenica", la "pittura-hobby", nel senso che non è che per me la pittura sia un'evasione fuori del campo consueto del mio lavoro: io quando dipingo, continuo a fare lo stesso lavoro di quando scrivo, vale a dire io cerco di raccontare delle storie bene o male, come mi riesce, e quindi, dal punto di vista mentale – se è lecita questa espressione

presuntuosa – e dal punto di vista poetico è la stessa identica operazione»⁷⁸.

Esiste un unico autore Buzzati che sceglie liberamente, senza apparente motivo, anzi a fronte di una vita metodica e di una parvenza borghese e tranquilla, di mettersi alla prova creando oggetti sempre nuovi, oppure esistono molte anime che per altrettanto esteriori motivi, editoriali o biografici, si alternano e prendono ripetutamente il sopravvento nella produzione buzzatiana? Esiste un'arte unica o bisogna considerarle due arti indipendenti? La critica sembra egualmente divisa su queste due posizioni che apparentemente non trovano un punto di incontro.

Radius sostiene che la pittura sia nata da un bisogno di integrazione: «Può darsi che la pittura in Buzzati sia sintomo di un'insoddisfazione narrativa, del bisogno progressivamente sentito di un'integrazione grafica e cromatica. O l'indizio di un desiderio di aggiungere al suo mondo per amore dell'abbondanza qualche cosa di festoso che una così scabra esposizione narrativa non può dare. O anche, in questo autore molto paziente e mai convinto delle osservazioni degli intenditori, nemmeno dalle osservazioni favorevoli, l'intento di sottrarsi alla critica letteraria sconfinando in un'arte di cui non si intende. Come poi di sottrarsi alla critica d'arte per mezzo della letteratura»⁷⁹.

Donat-Cattin ritiene che Buzzati abbia «saputo far coesistere arte figurativa, narrativa e poesia in un inscindibile dato dove, a momenti alterni, opera ora il pittore ora il letterato, ora il poeta, per raccontare sempre soltanto delle storie: le sue storie straordinarie» e che una sotterranea uniformità assicuri le due attività tanto che «quando dipinge è ancora un

letterato, quando scrive è ancora, o prima ancora, pittore»⁸⁰.

Carli afferma inoltre che «potrebbe celarsi insidiosamente il sospetto di una incapacità dello scrittore a raccontare certi fatti, a descrivere certe situazioni servendosi soltanto della penna (o peggio che si verifichi quello che talvolta si vede nelle elaborazioni pittoriche dei "naïfs", le quali sono corredate in calce o a tergo da diffusi e inconcludenti commenti) se quei fatti non "precipitassero", trasmutandosi, in soluzioni che non possono essere espresse altro che per immagini, che nella rappresentazione figurata trovano inderogabilmente la loro unica forma, la loro unica possibilità di venir intese»⁸¹.

Secondo alcuni studiosi addirittura l'attività artistica, nel trentennio che va dalla pubblicazione del primo romanzo e fino alla fine degli anni Cinquanta, si è trasferita nell'attività teatrale, trasformandosi completamente e assumendo la forma mista di scrittura e immagine⁸². Nei lavori per il teatro Buzzati crea dei racconti che funzionano sulla scena o trasforma alcune sue creazioni in drammi per la recitazione. Ma Buzzati per il teatro non scrive soltanto azioni che vanno rappresentate sulla scena, disegna anche costumi e scenografie che faranno da sfondo alle opere teatrali⁸³. Siamo dunque di fronte a un'attività che per sua stessa natura è già contemporaneamente scrittura e immagine, sin dal momento della sua creazione. Se riletta in questa direzione l'attività teatrale di Buzzati si presenta allora come la cerniera indispensabile per comprendere la ricerca non solo di forme miste ma anche, come sarebbe più preciso chiamarle, di *opere doppie*.

Una strada ancora poco percorsa dalla critica buzzatiana è infatti quella che si affida all'analisi di questi speciali iconotesti come strada maestra per comprendere l'originalità dell'autore.

Non si tratta dunque di studiare soltanto le fasi alterne nella creazione, i debiti di un'arte nei confronti dell'altra, la priorità nel momento della creazione, ma si tratta di comprendere perché nell'opera di Buzzati esistono casi così diversamente compiuti di iconotesti che si ripropongono a vari intervalli di tempo e che se esaminati nella loro progressione storica dimostrano un'evoluzione della forma iconotestuale. I casi di opere doppie sono quelli dove l'arte della parola e quella dell'immagine hanno maggiore possibilità di mettersi alla prova, di studiarsi, di trovare i propri limiti e punti di forza, di affinare una comune strategia complementare, non di subordinazione dell'una all'altra ma integrativa o compensativa.

Rimangono da esaminare le questioni a monte: perché due arti diverse si intrecciano, si inseguono e si richiamano costantemente nello stesso autore. Le ipotesi sulle ragioni della complementarità tra le due arti prevedono un sostegno a distanza, una pausa di riposo e di sedimentazione alternata, un gioco delle parti o uno sguardo reciproco sulle possibilità di rappresentazione. È possibile cioè ipotizzare per un autore dal doppio talento come Buzzati una riflessione sulle capacità metarappresentative dell'immagine e della scrittura.

Si tratta insomma di capire se la "necessità" di esprimersi attraverso arti diverse sia da intendersi come uno sforzo per arrivare a una paritaria espressione artistica, un naturale bisogno sempre più perfezionato, oppure il frutto di un'interna riflessione e meditazione sulla possibilità delle arti o, ancora, un esercizio ludico che si presenta come una sorta di nascondimento dell'intero, ovvero la resa alla riproposizione di una visione opportunamente sempre parziale.

Una rivisitazione dell'opera del multiforme Buzzati andrebbe dunque nella direzione di riconoscere nel percorso individuato delle opere doppie la più originale realizzazione dell'autore, ovvero il campo dove osservare le implicazioni teoriche maturate in un crescendo di intrecci mediali sempre più riusciti. Sebbene all'attività mista e alla contaminazione tra arti e generi Buzzati sembri naturalmente predisposto, *La famosa invasione degli orsi in Sicilia*, *Il libro delle pipe*, *Poema a fumetti* e *I miracoli di Val Morel*, intesi come momenti di incroci compiuti tra le arti, segnano le tappe più evidenti del suo percorso di maturazione e di riflessione artistica. Secondo questa lettura evolutiva Buzzati non è lo scrittore del *Deserto dei Tartari*, né il vincitore del Premio Strega per i *Sessanta racconti*, e nemmeno lo sperimentatore di *Poema a fumetti*, ma è in prima istanza l'autore de *I miracoli di Val Morel*.

¹ D. Buzzati, *Lettere a Brambilla*, a cura di L. Simonelli, De Agostini, Novara 1985; M. Depaoli, *Lingua familiare. Parola e immagine nelle Lettere a Brambilla*, in *Dino Buzzati: la lingua, le lingue*, Atti del convegno internazionale, Feltre, Belluno, 26-29 settembre 1991, pp. 65-79.

² N. Giannetto, *L'icona parlante: intercambiabilità e complementarità di parola e immagine nel Buzzati pittore e disegnatore*, in M. Ciccuto, A. Zingone (a cura di), *I segni incrociati. Letteratura italiana del '900 e arte figurativa*, Mauro Baroni editore, Lucca 1998, pp. 585-602, qui p. 591.

³ D. Buzzati, *Il lasciapassare*, in *Le storie dipinte*, Galleria dei Re Magi, Milano, 1-15 dicembre 1958, catalogo della mostra a cura di M. Oriani, A. Ravegnani, Officina d'arte grafica Lucini, poi in *Le storie dipinte di Dino Buzzati*, presentate da R. Carrieri, Edizioni del libraio di Via S. Andrea, Milano 1977, s.p.

⁴ D. Buzzati, *Un equivoco*, in B. Alfieri (a cura di), *Dino Buzzati pittore*, Alfieri, Venezia 1967, p. 7, poi in «D'ars. Periodico d'arte contemporanea», vol. 48-49, 1969, pp.140-141.

⁵ Ivi, p. 9: «Lei è scrittore. Il mondo, intendo il suo mondo, piccolo o grande che sia, la prende in considerazione come scrittore. Fuori dalla letteratura, stia pur certo non le è consentito di uscire. Può darsi anche che questa rigida divisione in categorie sia utile, altrimenti chissà quante confusioni. Ad ogni modo è una legge fatale. Guardi me: nella mia vita ho scritto molte poesie, alcune delle quali, le assicuro, bellissime. Niente da fare. Picasso è Picasso, e basta. Due anni fa un amico editore le ha pubblicate. Sa quante copie vendute? Trentasette».

⁶ *Ibidem*.

⁷ Cfr. M. Brion, *Dino Buzzati ou la table de démultiplication*, in AA.VV., *Dino Buzzati. Un caso a parte*, cit., pp. 41-47. Brion moltiplica le figure del doppio talento di Buzzati in: uomo dell'immaginazione, uomo del sogno, scrittore satirico, poeta, alpinista, pittore, romanziere, giornalista.

⁸ E. Radius, *op. cit.*, p. 40: «teoricamente, poiché scrive anche d'arte, attribuisce valore a tutte le tendenze dell'arte contemporanea, comprese le più aliene dal suo spirito; ma personalmente, in pratica apprezza e coltiva solo l'arte che dice qualcosa di sciolto, cioè racconta».

⁹ D. Buzzati, *Poetica di Munari*, in *Munari*, Galleria Borromini edizioni, Milano 1948, s.p.

¹⁰ D. Buzzati, *Il sogno di tutti*, in F. Grimaldi (a cura di), *Le Olimpiadi raccontano. Imprese, episodi, leggende*, AMZ, Milano 1960, pp. 5-6.

¹¹ D. Buzzati, *Egregio signore, siamo spiacenti di...*, con illustrazioni di Siné, Elmo, Milano 1960.

¹² D. Buzzati, *Tre domande*, in O. Tamburi, *Nudi*, Edizioni d'arte Ghelfi, Milano-Verona 1968.

¹³ Ivi, p. 10. Tesi confermata anche nell'intervista a Y. Panafieu, *Dino Buzzati. Un autoritratto: dialoghi con Yves Panafieu*, Mondadori, Milano 1973, p. 173: «Perché tanta profusione di donne nude? – Perché mi illudevo che fossero gradevoli a vedersi, e poi soprattutto era gradevole disegnarle».

¹⁴ D. Buzzati, *Al di là di Dorè*, in J. Vaquero Turcios, *Trenta tavole della Divina Commedia*, Edizioni d'arte Ferrajolo, Roma 1963, pp. 157-161.

¹⁵ Ivi, p. 161.

¹⁶ D. Buzzati, *Mestiere fortunato*, in *Il gioco degli artisti*, Galleria Naviglio, Milano 1966, s.p.

¹⁷ E. Radius, *op. cit.*, p. 52: «I giochi della pop art o arte popolare americana dovettero a un certo punto riuscire allettanti a Buzzati [...] in realtà si tratta di una grande bamboccia non priva di secondi sensi filosofici e magari politici, ma bamboccia. Un furbo infantilismo invadeva l'arte americana, già satura di surrealismo importato dall'Europa. Il senso ironico era subordinato al gusto del fantoccio di carnevale, del museo delle statue di cera, del pupazzo di neve».

¹⁸ D. Buzzati, *Quattro piccole storie per quattro incisioni di Francesco Tabusso*, Edizioni Gian Ferrari, Milano 1970.

¹⁹ D. Buzzati, *Presentazione*, in C. Colodi, *Pinocchio. Storia di un burattino*, con disegni di A. Longoni, Midy, Milano 1963.

²⁰ D. Buzzati, *Presentazione*, in E. Rice Burroughs, *Tarzan delle scimmie*, Giunti, Firenze 1971, pp. 3-5.

²¹ Per esempio Buzzati dimostra di riconoscere e apprezzare il livello popolare anche nel campo della musica. Accanto alla musica classica, che ha studiato sin da bambino, anche quella più commerciale suscita la sua attenzione. Come sostiene nell'intervista a Panafieu: «Però devo dire una cosa che forse sembrerà vergognosa ma non importa: ho amato moltissimo la musica classica, ho avuto una mania tremenda per Bach, di cui avevo comperato i

dischi, quei dischi pesantissimi di allora, ma se faccio un bilancio della mia vita, come emozione, come arricchimento sentimentale, in fondo è stata più efficace su di me la cosiddetta musica leggera, chiamata così perché disprezzata», cfr. Y. Panafieu, *op. cit.*, p. 40.

²² D. Buzzati, *Due grandi personaggi*, in W. Disney, *Vita e dollari di Paperon de' Paperoni*, Mondadori, Milano 1968, pp. 5-8.

²¹ Ivi, p. 5.

²⁴ Ivi, p. 7.

²⁵ Ivi, p. 8.

²⁶ D. Buzzati, *Il maestro del Giudizio universale*, in *L'opera completa di Bosch*, con apparati critici e filologici di M. Cinotti, Rizzoli editore, Milano 1966.

²⁷ Ivi, p. 8.

²⁸ Vedi nota 3.

²⁹ Si tratta del racconto *Il lasciapassare* nel quale Buzzati spiega le ragioni dell'aspirazione a una doppia carriera.

³⁰ O. Patani, *Le gambe di Saint Germain*, con undici acqueforti e un disegno di Dino Buzzati, Rusconi, Milano 1986. Nel 1970 Buzzati legge per caso il manoscritto dell'amico e decide subito di illustrarlo. Secondo Sacconago le acqueforti, «estremo atto artistico prima del ricovero nella clinica della Madonna, [...] sono una summa di tutto il campionario femminile buzzatiano degli ultimi dieci anni: calze a rete, tacchi a spillo, *guêpière*, abiti succinti, sguardi languidi e bocche sensualmente semiaperte», cfr. E. Sacconago, *op. cit.*, p. 51.

³¹ Sulla rappresentazione della donna cfr. E. Baj, *Buzzati Sexpittore*, in AA.VV., *Un caso a parte*, cit., pp. 29-34. Sulle fasi della pittura in Buzzati Sacconago distingue tre fasi: la prima, 1923-1930, detta del colore blu, dal clima onirico-surreale; la seconda, 1930-1964, senza pitture ma con disegni di impronta fantastica e realismo magico, fino agli anni Cinquanta, fase che si conclude con il primo viaggio a New York; e l'ultima, 1964-1971, periodo più intenso anche per il ruolo di cronista d'arte al «Corriere», con una decisa impronta pop e l'eroticismo come tema dominante. Cfr. E. Sacconago, *op. cit.*

³² E. Radius, *op. cit.*, p. 88: «La pittura di Buzzati, lo dico senza far alzare le spalle a qualcuno, ha conseguito la sua piena originalità dopo la morte della madre e dopo il matrimonio con Almerina».

³³ N. Giannetto, *L'icona parlante*, cit., p. 595.

³⁴ Ivi, p. 600: «Il binomio donna-città si arricchisce di un terzo elemento. La metafora della donna che tenta, che schiavizza, che conduce alla perdita chi non resiste alle sue seduzioni prende corpo: in senso sia letterario che visuale la perfida tentatrice diventa una diavolessa. La città resta tale ma è contemporaneamente l'inferno, un inferno che ha l'aspetto della consueta bolgia metropolitana, ma con quel più di orrore che deriva dal suo essere dimora ultima ed eterna».

³⁵ N. Giannetto, *La parola scritta nei dipinti e nei disegni di Buzzati*, cit., p. 17: «Difficile è trovare uno scrittore che, al pari di Buzzati, abbia dato tanto spazio, nei suoi dipinti e nei suoi disegni, alla parola scritta. Non mi riferisco alla forte componente narrativa che fa di ogni quadro di Buzzati una storia. Mi riferisco proprio alla presenza materiale di parole scritte collocate all'interno dei suoi quadri o affidate a quella soglia paratestuale che è costituita dal titolo e dalle didascalie».

³⁶ Zucco sostiene inoltre che oltre alle fonti «alte» la pittura di Buzzati trae ispirazione dalle stampe popolari e dalla grafica di consumo, dal cinema e dalla fotografia e dal mondo del fumetto e non solo: «dai fumetti, ma non solo da essi, deriva la suddivisione della superficie pittorica in più riquadri, rappresentanti scene successive, o più aspetti di uno stesso tema, che è tipica di molti dipinti buzzatiani. Va detto però che questa tecnica di giustapposizione di vignette distinte può ricordare anche i teloni dei cantastorie: tanto più che nelle vignette buzzatiane manca spesso quel rapporto tra testo e immagine che è tipico dei fumetti e che invece è molto presente nei teloni dei cantastorie, che di solito contengono solo brevi iscrizioni in calce alle immagini o sono completamente privi di testo», cfr. M.E. Zucco, *Fonti iconografiche della pittura di Buzzati*, in «Studi buzzatiani», n. 2, 1997, pp. 34-71, qui p. 48.

³⁷ E. Carli, *Presentazione*, in *Dino Buzzati*, Aldo Martello editore, Milano 1961, p. 9.

³⁸ G. Le Noci (a cura di), *Il pianeta Buzzati*, Apollinaire, Milano 1974.

³⁹ N. Giannetto, *La parola scritta nei dipinti e nei disegni di Buzzati*, cit.

⁴⁰ E. Radius, *op. cit.*, p. 21.

⁴¹ G. Vigorelli, *La "fiction-painting" di Buzzati*, in AA.VV., *Dino Buzzati. Un caso a parte*, Delta editori, Roma 1971, pp. 13-19.

⁴² *Ibidem*.

⁴³ A. Donat-Cattin, *Esopo della nostra contingenza*, in AA.VV., *Dino Buzzati. Un caso a parte*, cit., pp. 53-60, qui p. 56: «Con Buzzati l'analizzatore di queste sottili evanescenze riuscirà a penetrare nei meandri dell'inconscio dove tutto potrà essere imprevedibilmente scoperto e individuato, senza ipocrisie o compiaciuti sottintesi [...]. Non dimentichiamo che già con *La famosa invasione degli orsi in Sicilia* Buzzati ha regalato a tutti noi, magari involontariamente, il primo sillabario illustrato del surreale, e l'offerta va tenuta nel debito conto».

⁴⁴ Il riferimento della città assediata dagli orsi era a Norimberga, allora assediata dai russi. Nel mese di agosto del 1948 la rivista americana «Life» dedicherà un servizio con alcune tavole a colori della fiaba di Buzzati, definita «un'opera meravigliosa per tutte le età».

⁴⁵ *Il libro delle pipe* fu scritto dai due autori nel 1934, mentre le didascalie nel 1944 e fu pubblicato in edizione numerata nel 1946 dalla Editrice Antonioli. Successivamente venne ripubblicato da Aldo Martello nel 1966 e poi ancora dalla Giunti nel 1986.

⁴⁶ I. Crotti, *Dino Buzzati*, «Il Castoro 129», La Nuova Italia, Milano 1977, p. 52.

⁴⁷ Buzzati nell'insero fotografico non numerato de *Il libro delle pipe* scrive: «Ma oggi le mie pipe non si lamentano più, non sussurrano più, non si muovono più, si direbbe che la loro anima è fuggita. Così avviene infatti nella vita: molte cose meravigliose accadono quando siamo giovani e poi, correndo gli anni, sembrano stancarsi, via via si fanno più rare, un bel giorno non succederanno più e allora l'uomo si guarderà intorno, enormemente solo».

⁴⁸ E. Ramazzotti nell'insero fotografico non numerato de *Il libro delle pipe*, cit.

⁴⁹ D. Buzzati, *Prefazione* a E. Ramazzotti, *Introduzione alla pipa*, Aldo Martello editore, Milano 1967, p. 7.

⁵⁰ Anche la scelta del titolo è sembrata un'assoluta novità, tanto che Radius afferma: «*Poema a fumetti* non è soltanto un titolo azzecato al momento conveniente: è una definizione delle arti estremamente volgarizzate, per la massa e di massa. Versione popolarissima e plebea di romanzo. Poema, romanzo, romanzo illustrato, fumetti: il cerchio si richiude», cfr. E. Radius, *op. cit.*, p. 37.

⁵¹ Cfr. M. Ferrari (a cura di), *Buzzati 1969: il laboratorio di Poema a fumetti*, Mazzotta, Milano 2002; N. Giannetto (a cura di), *Poema a fumetti di*

Dino Buzzati nella cultura degli anni '60 tra fumetto, fotografia e arti visive, Mondadori, Milano 2005.

⁵² M. Ferrari, «Questo libro lo pubblicherai tra vent'anni...», in M. Ferrari (a cura di), *Buzzati 1969: il laboratorio di Poema a fumetti*, cit., pp. 41-43, qui p. 41. La prima versione dell'opera aveva un altro titolo, *La dolce morte*, duecento chine corredate da testi che Buzzati regalò alla moglie. Di fronte alle resistenze dell'amico di famiglia Arnoldo Mondadori, la moglie Almerina ebbe un'intuizione: «Ma tu non sei fiero di stampare Topolino? Pensa a Topolino!», ivi, p. 42. Gli esperti editoriali di Topolino accettarono l'opera che venne pubblicata con lo stesso procedimento di stampa del celebre fumetto, a patto che venisse realizzato a colori e con un nuovo titolo.

⁵³ Per il protagonista di *Poema a fumetti* «che nella realtà era il pittore Recalcati, a cui ho ritenuto di dovermi ispirare, ho scattato parecchie centinaia di fotografie [...]. Dopo ho potuto proiettarle con l'episcopio, e avere così dei risultati molto rapidi. In questo caso l'usare fotografie non è più il classico copiare, perché le facevo io. Erano mie. Mi pare del tutto lecito, poi, l'utilizzarle quando dipingo o disegno [...] appropriarsi di un'immagine disegnata da un altro è proprio il modo di procedere di tutta la pittura pop americana, ad esempio [...]. Lì non c'è un'immagine che abbiano inventata loro! Neanche una! È tutta roba ripresa da una pubblicità, da una fotografia, da una macchina», cfr. Y. Panafieu, *op. cit.*, pp. 172-173.

⁵⁴ E. Radius, *op. cit.*, pp. 33-34: «Uno dei progressi compiuti dal fumetto fu il primo piano, preso dalla cinematografia: col primo piano il fumetto è uscito dal mondo dell'infanzia e ha cominciato ad offrire sensazioni agli adulti. Visi staccati dalla scena, espressioni ferme come in posa. Anche figure che nascondono il resto del quadro, per lo più ragazze, splendide oche; ma anche magnifici giovanotti o fusti. Sostituiscono la letteratura popolare, si tuffano in un culto spensieratamente solare della bellezza e della forza; e si capisce subito, si orientano verso l'erotismo [...]. Non c'era mezzo di riproduzione che andasse escluso. Surrogati dell'arte della pittura, essi divenivano qualche cosa di meglio nelle sue mani. Il suo studio è da quel giorno un laboratorio bizzarro dove tutto viene utilizzato: dai primi manifesti pubblicitari alle riviste americane, dai disegni classici alle cartoline illustrate».

⁵⁵ M.E. Zucco, *op. cit.*

⁵⁶ A. Del Puppo, *Buzzati 1969: il "Poema" e la pittura*, in M. Ferrari (a cura di), *Buzzati 1969: il laboratorio di Poema a fumetti*, cit., pp. 19-28; A. Del Puppo, *Il laboratorio di "Poema a fumetti" tra metafisica e surrealismo*, in N. Giannetto (a cura di), *Poema a fumetti di Dino Buzzati nella cultura degli anni '60 tra fumetto, fotografia e arti visive*, cit., pp. 85-100.

⁵⁷ A. Donat-Cattin, *Il pittore*, in *Omaggio a Dino Buzzati. Scrittore Pittore Alpinista*, a cura del Circolo Stampa Cortina, Atti del convegno, Cortina d'Ampezzo, 18-24 agosto 1975, pp. 73-79, qui p. 77: «Magistrali in questo senso gli ex voto, i suoi famosi *Miracoli di Val Morel*, così piacevolmente dissacranti, anche se apparentemente ingenui, e che oggi rappresentano un significativo capitolo nel curriculum dell'artista convinto demistificatore laico di estrazione volteriana, diabolicamente impertinente, per quanto sempre amabile e sottile. Forse in queste ragioni si sarebbe potuto individuare in Dino Buzzati il pittore e soltanto il pittore. Addirittura più libero e lacerante, più polemico e scandalizzante del Buzzati-autore. Un Buzzati pittore quindi con tutte le carte in regola, anche ma forse, soprattutto perché fuori dalle correnti, dalle caste, dalle mafie uniformate, dai generi conclamati ed accettati (come in massoneria); un Buzzati pittore-pittore, ingegnoso e geniale, colto ed elementare, fantastico e maestro di sogni, artista tutto, dai piedi fino alla cima dei capelli».

⁵⁸ Cfr. G. Le Noci (a cura di), *op. cit.* Il primo profilo critico di Buzzati è per immagini e parole, realizzato con i documenti, i diari e le foto che la moglie Almerina ritrova in casa e legge per la prima volta solo dopo la morte del marito: «Dino era un mistero non parlava mai di sé. Dopo la sua morte ho aperto una cassapanca e a quel punto ho letto i diari e ho conosciuto l'uomo che per anni ho avuto al mio fianco, tant'è vero che ho fatto *Il Pianeta Buzzati*. L'artista, lo scrittore, il giornalista, tutti questi aspetti della sua persona li ho conosciuti solo allora, ma proprio per rispettare una sua volontà», cfr. C. Mares, *op. cit.*, p. 129. Tra gli altri profili critici si veda F. Gianfranceschi, *Dino Buzzati*, Borla, Torino 1967; A. Arslan Veronese, *Invito alla lettura di Dino Buzzati*, Mursia, Milano 1974; I. Crotti, *op. cit.*; A. Laganà Gion, *Dino Buzzati. Un autore da rileggere*, Corbo e Fiore editori, Nuovi Sentieri Editore, Belluno 1983; C. Toscano, *Guida alla lettura di Buzzati*, Mondadori, Milano 1987; L. Viganò (a cura di), *Album Buzzati*, Mondadori, Milano 2006.

⁵⁹ R. De Grada (a cura di), *op. cit.*; E. Sacconago, *op. cit.*, pp. 25-51; L. Cavadini, *op. cit.*, pp. 9-15.

⁶⁰ N. Giannetto (a cura di), *Buzzati giornalista*, Mondadori, Milano 2000. Barbiellini Amidei sostiene che il vero mestiere di Buzzati è il giornalista: «Tutte le pagine di Buzzati narratore nascono da una sapienza giornalistica, da una sorgiva attitudine di cronista [...] dietro ogni racconto di Buzzati c'è un modo di assistere, di vedere, di riferire, proprio di un grande cronista metafisico, il cui sguardo senza paraocchi scorge le vere cose che accadono, e che gli altri non vedono più», cfr. G. Barbiellini Amidei, *Buzzati il Narratore*, in AA.VV., *Dino Buzzati. Un caso a parte*, cit., p. 27.

⁶¹ V. Feltri, B. Rossi (a cura di), *Buzzati e il Corriere*, Editoriale del «Corriere della Sera», Milano 1986.

⁶² E. Besazza, M. Gallina, *Alle origini della cronaca d'arte buzzatiana: bibliografia ragionata degli articoli 1949-1967*, in «Studi buzzatiani», n. 9, 2004, pp. 114-125; A. Macchetto, *Buzzati critico d'arte del Corriere della sera: bibliografia (1967-1971)*, in «Studi buzzatiani», n. 6, 2001, pp. 138-165.

⁶³ V. Crespi Morbio, *Buzzati alla Scala*, Allemandi, Torino 2006.

⁶⁴ E. Pozzi, *op. cit.*, p. 109.

⁶⁵ Altri studiosi hanno sostenuto questa tesi di vocazione unitaria. Per esempio Enzo Carli afferma: «Perché il Buzzati non è uno scrittore che dipinge, come pur ve ne sono parecchi altri ma è uno scrittore che seguita a scrivere dipingendo», cfr. E. Carli, *Presentazione*, cit., p. 11; e anche Luigi Cavadini sostiene: «Ci sono degli scrittori che per raccontare, non si accontentano delle parole, ma hanno bisogno di altri strumenti che consentano di andare oltre, di portare più a fondo la narrazione, nel tentativo di riuscire veramente a trasferire in quanti si accostano le proprie intuizioni, le visioni e i sogni», cfr. L. Cavadini, *op. cit.*, p. 9.

⁶⁶ D. Buzzati, *Un equivoco*, cit., p. 141.

⁶⁷ Secondo Brion: «Il racconto in effetti offre uno svolgimento continuo, più o meno lungo, più o meno esplicito, ma il mistero tende sempre verso una soluzione. Le sue pitture al contrario, lasciano il mistero allo stato puro, ovvero allo stato bruto. Tutto è inspiegabile e inadatto a essere tradotto in linguaggio ordinario», cfr. M. Brion, *L'art fantastique*, Albin Michel, Paris 1961, p. 237.

⁶⁸ Alfieri nella presentazione della prima personale di Buzzati afferma:

«Buzzati giunge al punto di scrivere sulla tela delle frasi, che vengono a integrare l'opera, con procedimento analogo a quello che fanno i pittori pop anche se lì si tratta di suggestioni e spostamenti psicologici, mentre qui il lettore del dipinto legge frasi complete che gli spiegano, letterariamente, come stanno le cose».

⁶⁹ A. Laganà Gion, *Dino Buzzati. Un autore da rileggere*, cit.

⁷⁰ A. Sala, *Dino Buzzati pittore: la frontiera perenne*, cit., p. 306: «La sua pittura stava bruciando una parabola capovolta, inversa a quella della narrativa, verso una spoliatura, una tensione più spirituale, dopo l'attraversamento e gli accanimenti degli inferni privati, le confessioni, le ostentazioni, al lume frantumato della psicanalisi, sadomasochismi, autoflagellazione». Sala ritiene che Buzzati si sentisse sempre «sul filo di una perenne frontiera, con il rischio e la minaccia d'essere respinto fuori. Come un innamorato, nutriva timore di perderla, l'amata pittura».

⁷¹ N. Giannetto, *La parola scritta nei dipinti e nei disegni di Buzzati*, cit.

⁷² Y. Panafieu, *op. cit.*, in particolare il capitolo *Variazioni sul fantastico*, pp. 136-143; M.-H. Caspar, *Fantastique et mythe personnel dans l'oeuvre de Dino Buzzati*, Erasme, La Garenne-Colombes 1990; N. Giannetto, *Il sudario delle caligini. Significati e fortune dell'opera buzzatiana*, Olschki editore, Firenze 1996; S. Lazzarin, *Fantasmî antichi e moderni. Tecnologia e perturbante in Buzzati e nella letteratura fantastica otto-novecentesca*, Fabrizio Serra Editore, Pisa-Roma 2008; A. Scarsella, *Aspetti del "caso" Buzzati: Premesse storico-critiche e studio del fantastico in Italia (1988-2008)*, in P. Dalla Rosa e B.M. Da Rif (a cura di), *Un gigante trascurato?*, Fabrizio Serra editore, Pisa 2010, pp. 127-137; A.P. Zugni Tauro, *L'affabulazione fantastica ne "I miracoli di Val Morel"*, in N. Giannetto (a cura di), *Il pianeta Buzzati*, cit., pp. 341-373.

⁷³ Nell'antologia del fantastico dei cinque continenti redatta da Roger Caillois si ritrova un solo racconto di Buzzati, insieme a un altro di Papini, a rappresentare il genere in Italia: *Le cas de Aziz Maio*, in R. Caillois (a cura di), *Fantastique. Soixante récits du terreur*, Le Club français du livre, Paris 1958, pp. 353-361, e ora in *Anthologie du fantastique*, 2 voll., Gallimard, Paris 1966, vol. 1, pp. 193-207. Marcel Brion cita come rappresentante del fantastico italiano in pittura soltanto Buzzati, al quale dedica qualche pagina di commento all'opera *Una fine del mondo*, nel volume *L'art fantastique*, cit.

⁷⁴ Vigorelli utilizza questa espressione sia per la pittura che per la scrittura

di Buzzati: «La sua pittura non è laterale alla sua narrativa: ha una sua indipendenza, addirittura una sua autonomia persino rivendicatrice. Non è un compenso; spesso è un additivo. Tutto insomma concorre a fare di Buzzati un caso a parte in pittura, dopo esserlo in letteratura», cfr. G. Vigorelli, *La "fiction-painting" di Buzzati*, in AA.VV., *Dino Buzzati. Un caso a parte*, cit., p. 19.

⁷⁵ E. Radius, *op. cit.*, p. 56: «Egli si sentiva estraneo al Neoclassicismo, al Neoromanticismo, all'Astrattismo, al Neocubismo, al Surrealismo ufficiale; cioè al corso della pittura italiana di quegli anni. Un pesce fuor d'acqua; ma un pesce risoluto a fare grandi guizzi sul lido per risaltare in mare. Gli altri pittori si intendevano anche quando polemizzavano. Non intendevano soltanto lui; ed egli non intendeva loro. Il non essere considerato pittore dagli altri pittori del resto gli faceva gioco [...]. Che nessun'altra pittura si sia voluta accompagnare con la sua è stata la fortuna di Buzzati pittore».

⁷⁶ V. Polcini, *Buzzati e Rackham: una lettura intertestuale e intersemiotica di Barnabo delle montagne e Il segreto del bosco vecchio*, in «Studi buzzatiani», n. 13, 2008, pp. 27-47; A. Sebastiani, *op. cit.*; M.E. Zucco, *op. cit.*

⁷⁷ Radius cita tra le fonti del neofigurativismo in pittura gli inglesi Paul Nash, Henry Moore, ma anche Graham Sutherland, Luca Vernizzi, Francis Bacon, Dalí, Delvaux, Magritte, De Chirico, Carrà, Sironi, Casorati, Morandi, Leonor Fini, De Pisis, Savinio, Guttuso, e inoltre denuncia Arcimboldi come una falsa fonte e Salvatore Fiume come un pittore affine, cfr. E. Radius, *op. cit.*, pp. 18-104. Marco Perale sottolinea: «L'ormai chiarissima ed inesaurita curiosità iconografica di Buzzati, capace di metabolizzare le contaminazioni più ardite e lontane», cfr. M. Perale, *Buzzati e lo sciamano. Fonti iconografiche e tematiche del Colombre*, in «Studi buzzatiani», n. 9, 2004, pp. 35-46, qui p. 45. Zucco conduce uno studio sulle fonti alte e basse nella pittura di Buzzati, caratterizzata da una grande eterogeneità, tra le fonti alte indica Hokusai, Chagall, Dalí, Oldenburg, Munch, Klimt, Redon, Léger, Leonor Fini, Magritte, Bellmer, Man Ray, Guttuso, De Chirico, Warhol, Lichtenstein, Wesselmann, tra le fonti basse annovera le stampe popolari e la grafica di consumo, insieme alla fotografia e al cinema da *La battaglia di Algeri* di Pontecorvo a *Nosferatu* di Murnau e al fumetto per adulti di Irving Klaw, e accanto anche l'antesignano del fumetto, il telone dei cantastorie, e gli illustratori, Rackam e Martini innanzitutto. Delle svariate fonti Buzzati fa quasi sempre un uso parziale o di dettagli

e «quando cita un'immagine nel suo complesso e non un solo elemento ne isola la parte significativa e la semplifica stilizzando e omettendo molti particolari non determinanti per la riconoscibilità della fonte, e questo indipendentemente dalla tecnica usata», cfr. M.E. Zucco, *op. cit.*, p. 53.

⁷⁸ E. Pozzi, *op. cit.*, p. 109.

⁷⁹ E. Radius, *op. cit.*, p. 21.

⁸⁰ A. Donat-Cattin, *Il pittore*, cit., p. 78.

⁸¹ E. Carli, *Presentazione*, cit., p. 11.

⁸² P. Puppa, *Il teatro di Buzzati*, in N. Giannetto (a cura di), *Il Pianeta Buzzati*, cit., pp. 307-318.

⁸³ V. Crespi Morbio, *op. cit.*; L. Viganò (a cura di), *Album Buzzati*, cit.

Capitolo terzo

Una storia miracolosa

In base alla composizione delle due arti *I miracoli di Val Morel* potrebbero essere considerati una metanarrazione, dove un racconto a cornice include altri trentanove micro-racconti, illustrati dallo stesso autore¹, oppure potrebbero essere analizzati come un catalogo di opere pittoriche corredate da una corposa didascalia o ancora venire riletti come una moderna emblematica². Dal punto di vista delle ambientazioni sono stati apprezzati come un omaggio alla terra di origine dell'autore, una riscrittura antropologica, con immagini e parole, delle proprie tradizioni³. Considerati nella loro carica eversiva sono uno “scherzo”, come amava definirli il suo autore⁴, o in una lettura autobiografica il tentativo di mostrare, camuffandoli, i propri pensieri più intimi⁵ o di scongiurare la propria morte⁶. In vista di una teoria dell'iconotesto potrebbero essere l'esempio di una poetica compensativa⁷ oppure potrebbero assolvere alla funzione di *pastiche* del genere religioso dell'ex voto, denunciando

così in una nuova formula l'esigenza metariflessiva delle due arti.

In realtà si tratta di un'opera assai complessa anche dal punto di vista editoriale. È la riutilizzazione delle opere esposte in una personale del 1970 commissionata dall'amico gallerista Renato Cardazzo per allestire una mostra in una nuova sede espositiva, la Galleria del Naviglio a Venezia. E siccome il percorso espositivo si distribuiva sui diversi piani di una torre le pitture erano predisposte in una sequenza narrativa già dal committente. Inizialmente sono solo trentaquattro le tavole che Buzzati dipinge durante l'estate e che verranno esposte alla mostra, il cui catalogo riportava il titolo *Miracoli inediti di una santa*⁸. Le tavole di ex voto sono offerte a Santa Rita, evocando la ben nota tradizione religiosa delle immagini votive, come ringraziamento per aver risolto piccole o grandi difficoltà agli abitanti della Val Morel. Nelle tavole la rappresentazione dell'intervento della santa⁹, elemento costante dei dipinti votivi, avviene secondo due tipologie: Santa Rita in azione insieme agli altri protagonisti della scena oppure raffigurata in un riquadro che la distingue, per la natura e per il momento, dalla scena rappresentata. In entrambi i casi, con i tratti del disegno e il tipo d'azione, viene comunque raffigurata la differente natura, ultraterrena e miracolosa, accanto a quella mondana e comunque afflitta degli altri personaggi.

A un anno dall'esposizione viene pubblicata l'edizione in volume con il nuovo titolo *I miracoli di Val Morel*, formata da trentanove riproduzioni dei dipinti e altrettanti racconti alternati in una successione numerata. Ogni tavola viene

affiancata da una pagina in cui si trovano un numero, un titolo e una parte narrativa, micro-racconto o corposa didascalia, con funzioni di volta in volta diverse o molteplici all'interno dello stesso testo. La parte verbale può raccontare l'episodio cui assiste il protagonista della scena, l'antefatto o la conclusione; può descrivere l'immagine rappresentata o ancora integrare e ricostruire la leggenda che gravita intorno all'episodio più o meno noto agli abitanti della valle bellunese; può addirittura far rivivere le emozioni provate di fronte all'osservazione dell'ex voto, ma anche i dubbi e le incertezze provate dal narratore extradiegetico rispetto a quanto viene rappresentato e alle notizie delle narrazioni valligiane. E può assolvere anche più di una delle funzioni ora elencate, mescolando il discorso della fede a quello informativo, quello folcloristico a quello erotico¹⁰.

Oltre alle trentanove note informative Buzzati aggiunge un racconto a cornice, intitolato *Spiegazione*, che ricostruisce l'antefatto della creazione pittorica. Il nonno e il padre di un certo Toni Della Santa sono stati i custodi degli ex voto in onore di Santa Rita, raccolti nel santuario di Val Morel. Il padre di Dino Buzzati aveva conservato un quaderno pieno di annotazioni in un «linguaggio candido, sgrammaticato e intensamente dialettale»¹¹ su di una lunga serie di miracoli compiuti dalla santa fino al 1909 e testimoniati dalle tavole di ex voto raccolte nel santuario. Nel 1938, dopo il ritrovamento del quaderno, Buzzati va alla ricerca di informazioni sul santuario e un amico del padre, l'architetto Alberto Alpago-Novello, avanza l'ipotesi che si tratti solo di uno scherzo letterario.

Il parroco di Limana gli indica invece il luogo di un'edicola dove si fermano i pellegrini a pregare attribuendo «poteri straordinari a un'immagine di Santa Rita, da immemorabile tempo collocata in una di quelle minuscole cappelletto, aperte ai venti e alla pioggia»¹².

Quindi l'incontro con Toni Della Santa, il quale gli rivela che il quaderno e le tavole all'interno del santuario sono frutto della sua opera, un lavoro svolto per dare testimonianza dei poteri della santa: «Lassù arrivavano poveri e signori a chiedere le più incredibili grazie, a onorare la grande Santa Rita per grazie ricevute. Anche dall'estero, diceva, anche da lontani continenti. E portavano cuori, gambe, teste, braccia, ritratti d'argento (ne aveva una cassetta quasi colma) e a lui spiegavano il fatto, incaricandolo di dipingere un adeguato ex voto, modesta arte trasmessagli appunto dal nonno e dal padre. Il quaderno l'aveva scritto di sua iniziativa, essendo venuto a sapere che mio padre si interessava di cose "importanti" della Val Belluna. E, se io volevo, lui mi avrebbe riferito di altri miracoli avvenuti dopo il 1909, data a cui si fermava il resoconto scritto»¹³.

Quando, a distanza di alcuni anni dall'incontro con Della Santa, Buzzati torna nel 1946 a Val Morel con le nipoti alla ricerca del santuario non trova più nulla: «Il sentiero che conduceva al "santuario" non esisteva più. Lo cercai lungamente. Chiesi informazioni. Nessuno ne sapeva niente. Nessuno aveva mai sentito nominare un tabernacolo di Santa Rita. Nessuno aveva mai conosciuto Toni Della Santa. Mi parve di trovarmi nei panni di Rip Van Winkle. Tanti secoli erano passati da allora? Ero in preda a una droga? A un incantesimo? Eppure

portavo con me il quaderno, ormai ingiallito, e le note prese otto anni prima»¹⁴.

Ancora una volta le strategie del fantastico confondono i piani di realtà. Come è possibile che Buzzati conservi il quaderno con i disegni degli ex voto ricopiati per mano dello stesso autore se del santuario non c'è alcuna traccia ed esso sembra appartenere soltanto alla sfera del sogno? Dove ha incontrato Buzzati il suo benefattore e a quale livello di realtà appartiene?

Nella sua *Spiegazione* Buzzati presenta Toni Della Santa come un simpatico "vecchietto" di cinquantasette anni: «Era un uomo bizzarro, che evidentemente aveva perso qualche venerdì, ma che esprimeva una schiettezza, un'umiltà, una bontà straordinarie; anche una fantasia, quale è rara nella gente di nulla o minima cultura [...]. Mi stupiva la luce che veniva da quegli occhi. Era un santo egli stesso? Era – come in seguito me lo chiesi ripetutamente – una sorta di ispirato folletto, di gentile mago delle nostre montagne?»¹⁵.

Personaggio di congiunzione tra il mondo della fantasia e della realtà, che compare e scompare, rendendo fantastico il racconto e il ritrovamento delle tavole, Della Santa è una sorta di *alter ego* dell'autore. Buzzati a distanza di anni cercherà di ripetere con le nipoti ciò che Della Santa aveva fatto secondo la tradizione di famiglia: realizzare gli ex voto da dedicare alla santa.

Così come Della Santa mescola realtà e finzione anche il protagonista e narratore del racconto a cornice, oltre ad essere un personaggio di finzione, sembra confondersi con la vita reale dell'autore Buzzati. Le due nipoti, personaggi della

Spiegazione, sono quelle per le quali Buzzati ha già scritto *La famosa invasione degli orsi in Sicilia*, quindi lettrici disposte a credere alle favole, così come i luoghi dove viene ambientata l'azione si confondono con quelli reali della valle bellunese. Immaginazione e realtà sono perfettamente mescolate, come nel più classico dei racconti fantastici.

Ma i *Miracoli* hanno avuto anche una seconda vita. In seguito alla fortunata pubblicazione dell'opera le istituzioni locali hanno chiesto allo stesso Buzzati di dipingere una tavola dedicata alla santa da esporre in un santuario appositamente costruito¹⁶: «Il bello è che, siccome è la vita a imitare l'arte e non viceversa, dopo la mia mostra a Venezia, un professore di Belluno ha suggerito al parroco di Limana, di costruire in un posto come quello da me descritto una cappelletta dedicata a Santa Rita, dove è presumibile arriveranno le testimonianze di chissà quanti prodigi da lei compiuti. Se la facessero veramente, sarebbe per me, scrittore e pittore, la più grande delle soddisfazioni»¹⁷.

Dunque nella creazione dell'opera buzzatiana si procede nelle due direzioni, dalla realtà autobiografica alla finzione iconotestuale ma anche viceversa. La devozione espressa nelle tavole di ex voto ha trovato una realizzazione architettonica nel santuario dedicato a Santa Rita, posteriore alla pubblicazione dell'opera di Buzzati e ancora oggi meta di pellegrinaggi e visitatori curiosi¹⁸.

Come se non bastasse già questo complicato intreccio dei piani di realtà Buzzati fa intervenire, senza farne parola nella *Spiegazione*, la scrittura accanto alla pittura, componendo una magistrale opera doppia. E forse è proprio alla protezione del-

la Santa – nell'agiografia cristiana la santa delle imprese impossibili – che Buzzati assegna la chiave di lettura della collaborazione continua, infinita e sfibrante tra immagine e parola.

Dispositivi

I miracoli di Val Morel, «intesi come un singolare Decameron dei nostri tempi»¹⁹, possono essere considerati il collettore della cultura visuale di Buzzati.

Nei *Miracoli* vengono utilizzate le modalità dell'iconotesto *in praesentia* perché nell'impaginazione più semplice si trova un esempio di compresenza di immagini e parole, espressa all'interno dello stesso supporto mediale, che prevede però anche moltiplicazioni dei livelli di intrecci. Ma sono anche un esempio di iconotesti *in absentia* considerati i numerosi richiami delle altre opere doppie e delle altre tradizioni artistiche che vengono in questo modo accolte nel mondo dell'arte.

Ma la loro eccezionalità non risiede nel fatto che quest'opera raccoglie tutte le istanze precedenti semplicemente perché è l'ultima della serie. I *Miracoli* rappresentano il culmine dell'opera di Buzzati per una lunga serie di motivi.

Innanzitutto perché dal punto di vista della loro creazione artistica hanno attraversato successive fasi di elaborazione che li ha visti mutare molteplici forme espressive e contesti artistici. Nati su commissione di un amico gallerista i quadri sono stati dapprima esposti in una mostra, poi sono stati riprodotti in un catalogo e infine hanno costituito la parte figurativa

di un volume con una doppia impaginazione e un racconto-spiegazione come introduzione.

Considerati nell'ultima loro versione, dal punto di vista del supporto mediale si tratta di una semplice giustapposizione di immagini e parole in un volume cartaceo, ma in realtà l'intreccio verbale-visivo è presente anche nelle singole tavole, così come nei racconti, soprattutto in quello introduttivo.

La composizione di verbale e visivo mette in atto una complessa strategia di veridizione, giocata soprattutto nel paratesto e nelle frontiere tra i due linguaggi, che utilizza non solo il discorso narrativo ma quello informativo, religioso, popolare, erotico, folclorico.

Da queste premesse deriva la selezione del pubblico, ancora più ampio delle opere precedenti, perché varia da quello delle fiabe a quello religioso, da quello locale delle valli bellunesi a quello internazionale colto, da quello raffinato a quello popolare. Inoltre anche quest'opera come le precedenti ha un contenuto autobiografico che si rende evidente nei riferimenti a persone conosciute e familiari nel racconto introduttivo, nell'ambientazione geografica e nell'onomastica utilizzata nelle pitture, nelle note e nei titoli, e ovviamente nell'uso del discorso in prima persona, molto frequente nella narrativa fantastica di Buzzati.

Infine una forte dose d'ironia pervade tutta l'opera, tanto che si potrebbe parlare sia di parodia che di *pastiche* dei generi utilizzati nel caso dei *Miracoli*, tratto ancora più stridente se si considera il momento delicato della vita dell'autore, già al corrente della sua grave malattia.

È un'opera che considera essenziale e inevitabile esprimersi attraverso un doppio linguaggio artistico per manifestare il sen-

so della crisi che investe tutti i campi dell'arte. È l'occasione in cui proprio da un territorio a margine dell'arte, quello della pittura degli ex voto, e a margine della cultura ufficiale (basti pensare che il materiale dei *Miracoli* è la cultura popolare e non solo quella pop), Buzzati fa emergere attraverso l'ironia, strumento rivelatore per eccellenza, la crisi dell'arte e dunque le proprie riflessioni estetologiche. È un'opera metariflessiva che induce a interrogarsi su cosa è arte, chi sono gli artisti, a quali condizioni può darsi oggi l'arte. In particolare per la letteratura significa mettersi alla prova in ambiti disciplinari confinanti e innanzitutto confrontarsi con la letteratura fattuale, l'autobiografia e i testi non finzionali. Per la pittura si tratta di accogliere le istanze dei generi considerati minori o popolari e le loro riformulazioni e riutilizzazioni come materiali per le forme "alte".

Per comprendere appieno la forza eversiva dei *Miracoli*, un'opera difficilmente analizzabile soltanto con gli strumenti della critica letteraria o della critica d'arte, si dimostra allora efficace l'approccio della cultura visuale che è in grado di estendere il proprio dominio oltre i confini ristretti delle discipline tradizionali, sia sul piano degli oggetti sia dei metodi di studio. Non va dunque intesa come una fase moderna degli studi non solo storici dell'arte o delle scienze della comunicazione e dei media, ma un modo di intendere la visione che è sicuramente artistica o tecnologica ma anche letteraria, medica, commerciale o religiosa e che struttura la composizione dei relativi testi.

Lo studio della cultura visuale si concentra sul "regime scopico"²⁰ e in particolare sulle relazioni che intercorrono tra gli elementi che lo compongono, e cioè gli sguardi, le immagini

e i dispositivi adottati nella produzione di un'opera. Ognuno di questi elementi è il portato di modalità interpretative che hanno segnato il Novecento. Secondo Cometa si farà riferimento a: «un'antropologia dell'immagine così come ci viene consegnata dalla lunga tradizione della *Kulturwissenschaft*, che da Warburg giunge fino a Belting, interessata alle sopravvivenze, alle risemantizzazioni e alla riattivazioni semantiche delle immagini e dei loro elementi costitutivi (*Pathosformeln*, temi e motivi); a un'archeologia dei dispositivi della visione – una questione che non riguarda solo le scienze della comunicazione ma comporta, a sua volta, uno studio delle modificazioni antropologiche prodotte dai media –; e infine a una fenomenologia dello sguardo con tutte le sue implicazioni, dalla sessualità alla politica, dalle pratiche di controllo all'economia»²¹. Se un'eccessiva testualizzazione nel Novecento aveva escluso le immagini dal dominio della letteratura o le aveva subordinate ad una posizione secondaria e ancillare, i recenti studi di cultura visuale ristabiliscono una «logica delle immagini» con valenza gnoseologica, che trascende il linguaggio, riportando «la relazione tra testualità e visualità, ben oltre la tradizione lessinghiana, ripresa e reinterpretata dalla semiotica» costringendoci «ad affrontare nuovamente la questione dei limiti tra l'indicibile e l'invisibile in quanto stimoli reciproci della conoscenza»²².

La critica buzzatiana nel caso dei *Miracoli* si è interessata al tipo di immagini attraverso lo studio delle fonti; e si è in parte, e non sempre consapevolmente, occupata dello studio dello sguardo, analizzando l'eroticismo e dunque la sessualità, giusto nell'opera che dovrebbe essere religiosa per antonomasia

sia²³; ai dispositivi, strumenti e media, si è dedicata invece soltanto parzialmente. Per dispositivi qui non s'intende in un senso ristretto la pubblicazione a stampa o la riproduzione delle pitture scelte da Buzzati per quest'opera, cioè i supporti che materialmente rendono visibili le immagini, ma quelle modificazioni del testo letterario e pittorico che i media utilizzati hanno prodotto nelle immagini. È chiaro che il dispositivo non sarà dunque soltanto letterario o soltanto figurativo ma anche e soprattutto culturale in senso lato, intendendo con questo termine la possibilità di ricreare una rete di relazioni tra testi, pratiche sociali e istituzioni che l'opera mette in atto.

Il “dispositivo” foucaultiano²⁴, nato nell'ambito dell'analisi del discorso e utilizzato per estendere la sfera del linguaggio alle pratiche sociali e alle istituzioni, viene riutilizzato dalla cultura visuale anche nella definizione del regime scopico. La novità del dispositivo aveva già costretto gli studiosi di letteratura ad aprirsi al modello culturalista e ad affrontare gli effetti della produzione, circolazione e ricezione del testo nel contesto delle pratiche e delle istituzioni che lo legittimano. Se al termine testo si sostituiscono quelli di testo visivo e testo verbale, secondo quanto suggerito dalla semiotica, l'operazione assume la sua attuale dimensione. La cultura visuale contemporanea ha così rilanciato lo studio del dispositivo, e in particolare gli aspetti delle omologie tra tecnologie e testo, per affrontare la questione della relazione tra linguaggio visivo e linguaggio verbale a un livello profondo.

Nello studio dei dispositivi esiste inoltre un versante tematico, uno poetologico, ma anche uno antropologico. All'aspetto tematologico si ascrivono i media utilizzati e riportati

come argomento dell'opera, all'aspetto poetologico va ricondotto lo studio delle omologie tra discorso pittorico e letterario, e a quello antropologico lo studio delle modificazioni prodotte nella visione dell'uomo e del suo corpo.

Nel caso dei *Miracoli* l'aspetto tematologico per esempio può venire espresso dai tipi di discorso e dunque dagli sguardi previsti nelle note o nei micro-racconti che accompagnano le immagini. Confrontare leggende, dicerie, cronache locali, cronaca dei quotidiani, informazioni pseudo scientifiche, credenze religiose e confessioni personali consente di mettere in campo sguardi differenti che hanno prodotto e che leggono l'opera. Gli sguardi si disegnano ovviamente in base alle possibilità discorsive autorizzate e vietate, alle disposizioni topologiche dei disegni all'interno della tavola, alle caratterizzazioni per il riconoscimento dei personaggi o alle istituzioni che intervengono nella strutturazione dei discorsi, come quella religiosa rigidamente regolata o come quelle fluttuanti dell'opinione pubblica o delle credenze popolari.

L'aspetto poetologico legato alle omologie si può riscontrare invece nelle relazioni tra le modalità di significazione del linguaggio letterario e pittorico. In parte è uno studio già affrontato, quando si è inteso confrontare lo studio della pittura buzzatiana con quello letterario, ma in questa nuova prospettiva si parte dall'equivalenza delle due arti e non si stabilisce a priori o in base a questioni meramente cronologiche alcuna subordinazione o primarietà. Nel caso dei *Miracoli* cosa è stato possibile dire nella letteratura con il linguaggio della pittura e viceversa? La pittura narrativa di Buzzati risponde facilmente a questo interrogativo, tenuto conto che già il progetto dell'o-

pera in questione era narrativo, le tavole dovevano riempire uno spazio e soprattutto accompagnare il fruitore attraverso le sale espositive fino ad arrivare all'ultimo piano della torre. Quindi si tratta di un racconto che prevede delle pause, ben trentaquattro davanti a ciascun dipinto, ma anche che non permette al lettore di abbandonare il percorso e lo fa proseguire sino alla fine. È anche una scrittura fantastica che dunque ama giocare con le immagini e la visibilità, quest'ultima considerata il cardine della narrazione fantastica, come la critica letteraria ha dimostrato in alcuni studi magistrali²⁵.

Sul versante antropologico si pensi invece alle metafore tecnologiche che operano in profondità e nei tempi lunghi a formare una visione dell'uomo e del suo corpo e della vita in comunità. Sono dispositivi legati per esempio a una pratica pubblica o privata delle immagini. Nel caso dei *Miracoli* la condivisione delle immagini votive vorrebbe che le si collezionasse all'interno di un luogo pubblico, un santuario frequentato dai fedeli, mentre al contrario le immagini erotiche che pure costituiscono gran parte delle tavole prevederebbero un uso privato delle immagini. Altro esempio i continui incorniciamenti, che si combinano in giochi a incastro: il racconto introduttivo, le impaginazioni e i cartigli interni alle immagini forniscono di volta in volta un'inquadratura specifica che colloca il discorso in generi specifici e per esempio autorizza discorsi erotici all'interno di quelli religiosi, deformati da una certa ironia.

La lettura dei dispositivi iconotestuali nei *Miracoli* qui proposta non li considera dunque soltanto degli strumenti attraverso i quali si rende possibile lo sguardo e si realizzano

le immagini ma un nevralgico elemento della cultura visuale di Buzzati, attraverso il quale media codificati – l'ex voto, la cornice, l'illustrazione, il fumetto erotico e il fotoromanzo, l'emblema, la parodia – s'intrecciano per dare vita a nuove visioni. Proverò a definirli preliminarmente.

L'ex voto è la forma religiosa, antropologica e artistica che viene richiamata in prima istanza. Una forma di comunicazione, a metà strada tra rappresentazione, fede e credenza popolare, basata sulla preghiera e su uno scambio, quasi una primitiva forma di economia della religione molto diffusa e soprattutto praticata principalmente in ambienti popolari. La pratica votiva raffigura una realtà quotidiana che oltrepassa però i confini del verosimile e che al contempo è fortemente credibile.

Il dispositivo della cornice, il più classico degli strumenti della pittura, utilizzato anche dalla teoria della letteratura in senso figurato a indicare nelle raccolte di racconti un'introduzione spesso metarappresentativa, viene utilizzato nella sua doppia veste pittorico-letteraria, producendo una serie di *mise en abîme*. In particolare si riscontra nella forma del cartiglio, della didascalia, del filatterio, che utilizzano questo sistema di comunicazione in contesti religiosi e artistici per far parlare le immagini in modo autorevole, riportando fedelmente il discorso della verità.

L'esposizione nella mostra è stata la prima forma mediale, prevalentemente pittorica, di questo complesso sistema iconotestuale, cui è seguito il catalogo con le riproduzioni delle opere e il racconto introduttivo. Per terminare con il volume indipendente, prevalentemente letterario, dove le riproduzioni

delle opere possono essere interpretate come illustrazioni, con un effetto di subordinazione invertita rispetto alla creazione originaria. La relazione di subordinazione della letteratura alla pittura funziona se siamo stati spettatori della prima forma pubblica dei dipinti, mentre il rapporto si inverte se siamo i lettori in forma privata delle immagini insieme al più corposo testo verbale che le comprende e le interpreta.

I dispositivi fumetto e fotoromanzo vengono richiamati non soltanto per le strategie comunicative che selezionano pubblico e modalità di fruizione a cui si è già accennato, quanto per il tipo di immagini che si ritrovano nei *Miracoli*, dove fotografie, pitture e disegni venivano trasformate o riutilizzate alla maniera della *pop art*²⁶.

L'emblema è una costruzione complessa di tre elementi, *inscriptio, pictura, suscriptio*, che viene qui riprodotta tra titolo, tavola e micro-racconto, attuando una specifica disposizione grafica, dotata di un certo ritmo per favorire la riflessione metadiscorsiva tra le arti.

Il dispositivo parodico va inteso come la possibilità di utilizzare lo strumento dell'ironia per veicolare significati secondi e occasioni di riflessioni metadiscorsive ma anche come indice di una matura consapevolezza del sistema di comunicazione tanto da proporre nuovi soggetti di fruizione con identità composite. In questo senso riassume su di sé tutti gli altri dispositivi.

Per motivi di economia del testo la successiva lettura si concentrerà sul primo e sull'ultimo dispositivo, considerato che le analisi della dimensione dell'ex voto e dell'ironia sono i due aspetti cruciali dell'opera dove si ritrova condensata la sua originale strategia dai molteplici livelli.

Ex voto

Dall'analisi della pratica dell'ex voto compiuta da autorevoli studiosi secondo prospettive differenti, religiosa, antropologica e artistica, si possono trarre gli elementi indispensabili per comprendere quali sono le frontiere del discorso votivo, i discorsi e i soggetti che vengono legittimati e inoltre quali soggetti vengono ritagliati da questa pratica. Soltanto dopo avere individuato le caratteristiche di base di questo dispositivo si potrà analizzare consapevolmente come Buzzati ne abbia operato una modificazione ironica.

Secondo l'interpretazione di Giovanni Pozzi l'ex voto può essere: un oggetto; un'immagine che ritrae la concessione di una grazia e che andrà offerta a Dio; e una pratica religiosa di chi promette o fa voto di realizzare l'immagine e poi porta a compimento la sua promessa²⁷. L'ex voto, che per metonimia ha finito per indicare l'oggetto, anima un "culto votivo" che testimonia, nella quotidianità religiosa di una comunità, la fede in Dio e nella sua potenza salvifica. Infatti si muove da un moto interiore proveniente «dall'idea di un Dio capace di esaudire intervenendo direttamente o indirettamente (dove i concetti di Provvidenza e intercessione); la natura di quell'atto può essere graduata a seconda dell'obbligo che si assume verso colui che elargisce la grazia (voto o preghiera di domanda), l'interpretazione dell'esito sarà commisurata all'entità del dono (miracolo o grazia)»²⁸. Inutile dire che sebbene inizialmente sia un atto individuale e privato, soprattutto nelle tappe successive allo scioglimento del voto, ha la necessità di essere reso pubblico e condiviso con la comunità di fedeli.

Elementi attivi di questa pratica sono: la Provvidenza, l'intercessione, il voto, la preghiera e il miracolo.

Per sua propria natura il dipinto votivo deve rappresentare non un oggetto simbolo, come una parte anatomica, né un simbolo oggettivo, come un fiore o un cuore, ma la narrazione dell'intero svolgersi di un'azione. Un'immagine narrativa dunque, capace di far rientrare in una tavoletta dipinta, di fattura artigianale più che artistica, personaggi terreni e ultraterreni e le rispettive azioni e passioni nei loro aspetti incoativi e terminativi, al di qua e al di là del momento raffigurato. Inoltre la presenza e la potenza del soggetto ultraterreno è totalmente legata al giudizio del personaggio terreno, alla sua fede e al suo sapere religioso che conferisce il valore di miracolo o di grazia ricevuta all'azione svolta. Ai giorni nostri, commenta Pozzi, le richieste di grazia per la guarigione dalla malattia invocata e attesa si sono molto ridotte di numero proporzionalmente ai progressi della medicina e invece sopravvivono in gran numero i miracoli operati da Dio nei casi di incidenti, causati dalla guerra o dai trasporti.

Senza il concetto di Provvidenza non potrebbe esserci ex voto. Dio è provvidenza in quanto è onnisciente e sommo bene e l'uomo, differentemente da quanto avviene nel paganesimo, può invocare la provvidenza divina perché intervenga in suo favore, sicuro della sua benevolenza. Centrali nel culto votivo cattolico diventano soprattutto i motivi del ringraziamento, inteso come riconoscimento della potenza e bontà divina, e la condivisione pubblica della grazia ricevuta.

Le richieste di grazia possono essere estese anche ai santi e alla Madonna in virtù della loro possibilità di

intercessione presso Dio, grazie alla comunione e alla vicinanza con l'Altissimo.

In merito alle caratteristiche proprie del contratto tra soggetti vanno distinti, secondo Pozzi, due tipi di voto: quelli che consistono nella sola offerta di ringraziamento e quelli con una promessa vincolante e condizionata alla richiesta. Nel primo caso si è liberi di offrire un oggetto dopo avere ricevuto l'intervento divino, mentre nel secondo caso si promette l'offerta di un dono in misura corrispondente alla grazia richiesta, quasi come se fosse un baratto o un contratto giuridico vero e proprio, e dove non è assente neanche la dimensione sociale che si esprime nella verbalizzazione pubblica della promessa. Questa seconda versione del voto si basa su una mentalità esattamente opposta alla gratuità della bontà divina, ma non per questo è osteggiata dalla Chiesa.

A ben guardare la pratica votiva ha un aspetto fondamentale nella preghiera, che viene considerata la pratica cardine della comunità religiosa. Nelle tavole votive è sempre rappresentato un atto di preghiera, come presupposto indispensabile, come momento pregnante raffigurato o come testimonianza della sua efficacia, ma anche nella funzione di coinvolgimento dei fedeli nella glorificazione di Dio, quando dopo la sua realizzazione l'ex voto verrà situato nel santuario insieme alle altre immagini votive.

Nell'accertamento del miracolo compiuto da Dio, Pozzi individua quattro elementi: la convinzione che vi sia un ordine naturale degli eventi, l'intervento speciale e gratuito di Dio, il valore di segno della volontà divina da decifrare, la reazione di stupore o meraviglia che può destare tra gli astanti. Il

miracolo ha avuto diverse fortune nel campo della letteratura grazie alla presenza del tema in diversi generi, dalle cronache alle agiografie agli *exempla* o addirittura alla nascita di testi devozionali miracolistici. Stessa massiccia presenza nel campo iconografico dove la principale questione è la rappresentazione dell'ultraterreno accanto al terreno, dell'invisibile insieme al visibile.

È questa la specificità della pittura votiva, dove accanto alla sciagura o alla disgrazia rappresentata, calamità naturali, incidenti o infermità, deve essere sempre raffigurato l'intervento divino e la preghiera come momento della richiesta esaudita. Grazie al miracolo anche chi non ha nome e non ha voce può rientrare in una storia della salvezza, testimoniata in singoli episodi che verranno raccolti ed esposti insieme a molti altri nel santuario dedicato.

Il problema della rappresentazione della divinità non è legato soltanto a quello delle immagini religiose in sé; in particolare la pittura votiva trae i suoi motivi iconografici dalla scenografia della grazia, dove la divinità viene rappresentata. Si tratta generalmente di una collocazione in un livello superiore e prevalentemente alla sinistra, all'interno di una scena che preferisce un'articolazione in diagonale e dove l'orante viene rappresentato in atteggiamenti e disposizioni tipiche dell'invocante nella scena inferiore. I motivi iconografici delle rappresentazioni della divinità circondata da nubi provengono dalle rappresentazioni sacre, quelle estatiche del santo o quelle dei miracoli dell'infermo sanato da quelle agiografiche, produzioni che servivano a fornire prove nel corso dei processi di canonizzazione. E se tuttavia in questi casi la scena

si riferisce al santo, nel caso dell'ex voto si sposta sul grazia-
to, la cui condizione è prova della munificenza di Dio, della
provvidenza e della comunione dei santi. Non si tratta dunque
soltanto di un'immagine di culto, seppure di una rappresen-
tazione del privato in ambito spirituale e in un piccolo formato,
né soltanto di un'immagine taumaturgica e neppure di un'im-
magine visionaria, perché non c'è ritratta una scena di con-
templazione ma di richiesta e di preghiera, si tratta invece di
un'immagine di testimonianza della grazia.

Mentre gli studiosi d'iconografia si sono soffermati sull'epi-
sodio dipinto, per la sua varietà e coloritura quotidiana, Pozzi
ha sottolineato come l'importanza ultima sia da attribuire alla
rappresentazione di Dio, elemento costante e ripetitivo del di-
pinto votivo. Si tratta sempre di un'immagine offerta in cambio
di un atto benevolo e gratuito che viene presentata come un
atto di umiltà rispetto al destinatario. Tanto è vero che anche
l'oggetto promesso, realizzato e offerto è un oggetto povero,
piccolo, di scarso valore artistico. Offerto da un soggetto in una
condizione inferiore e rivolto verso un'entità superiore, l'ex voto
va invece interpretato secondo Pozzi nella direzione che va dal
cielo verso la terra, dal divino verso l'umano per intenderne il
senso complessivo e profondo.

L'ex voto ha una vita anche dopo lo scioglimento del voto,
vive di vita propria anche per gli altri fedeli che pregano nel
santuario dove viene collocato e raccolto insieme agli altri de-
dicati a uno stesso santo o provenienti da una precisa regione.
Da oggetto personale e privato diventa pubblico e condiviso,
fattore unificante della chiesa orante che annuncia in ogni
modo la gloria divina.

Nella pittura votiva di Buzzati non sono presenti tutti gli
elementi individuati da Pozzi e soprattutto non hanno più le
stesse funzioni registrate nel cattolicesimo. L'elemento che
viene clamorosamente a mancare facendo crollare tutto il siste-
ma religioso del dispositivo ex voto è la rappresentazione del-
la preghiera, momento fondativo dell'oggetto, dell'immagine
e della pratica votiva.

In nessuna delle trentanove tavole dei *Miracoli* viene mai
rappresentata una figura intenta a pregare, così come nelle
note informative il rivolgersi alla santa, nei pochi casi in cui
è menzionato, si esprime nei termini di una richiesta di aiuto,
un'invocazione²⁹. Mancando questo anello fondamentale della
catena uomo-santa-dio si perde ogni elemento di religiosità che
lega la comunità dei fedeli. La fede dell'orante dovrebbe essere
testimoniata dal dipinto, ma senza la raffigurazione dell'atto di
preghiera, nei due momenti di invocazione e ringraziamento,
si elimina l'elemento di coesione della Chiesa e del rapporto
intimo con la divinità. Nei *Miracoli* l'arte viene offerta diret-
tamente in cambio del miracolo senza il passaggio intermedio
della preghiera che dovrebbe costituire l'essenza religiosa dello
scambio. La pittura votiva di Buzzati è una forma di ringra-
ziamento, a miracolo avvenuto, poiché la santa interviene a
volte senza neanche essere invocata.

Basta poco infatti perché Santa Rita, come intermediaria
dell'Altissimo, intervenga e regali la sua grazia. Questo com-
portamento la identifica come essere che appartiene sicu-
ramente a un mondo ultraterreno. Del resto la pittura buz-
zatiana la raffigura in quasi metà delle immagini dentro una
“nuvoletta” o in un semplice riquadro che la distingue molto

spesso dalla scena rappresentata, come nella più tradizionale iconografia cattolica. Nell'altra metà delle tavole invece Santa Rita entra direttamente nella scena e interviene alla stregua degli altri personaggi coinvolti³⁰. Sia quando entra in azione sia quando ne è tenuta fuori, Santa Rita non ha mai una posizione precisa all'interno della topologia dell'immagine, viene collocata diversamente secondo l'economia della pittura. Vestita come una religiosa e rappresentata con i tratti del volto di una qualunque donna, Santa Rita interagisce o ha interagito con le vittime. Soltanto in due occasioni non è rappresentata nella scena: si tratta dei casi in cui l'evento è un tentativo, oltre che una tentazione, e dove non è detto che l'azione tentatrice sia portata a compimento³¹.

In tutte le altre situazioni la santa interviene per salvare le vittime dalle loro paure, anche quelle personificate o provate "in quel preciso momento". Non si tratta dunque, come ci aveva spiegato Pozzi, di richieste di guarigione da gravi malattie o di salvezza da calamità naturali, incidenti stradali, marittimi o aerei; Buzzati rappresenta l'uomo in preda alle sue angosce primordiali e alle avversità della vita moderna, spesso immaginarie.

Le vittime che chiedono aiuto a Santa Rita vogliono essere difese dalle personificazioni delle proprie paure: mostri marini (colombre, serpentoni dei mari), mostri aerei (balena volante, vecchio della montagna, ronzioni, pettirosso gigante, bisce volanti), bestie giganti (gatto mammone, diavolo porcospino, vespilloni, formicone), demoni, vampiri; o guarite dalle paure: angosce notturne, mostro senza volto, infelicità e angosce letterarie, incontro con l'uomo nero; o ancora salvate da cala-

mità o da incidenti quotidiani: dischi volanti, marziani, processo dei rinoceronti, alcolismo, tentato rapimento, labirinto, crollo della torre, adulterio, eruzione di gatti vulcanici, invasione di formiche mentali, caduta dalla casa Usher, disastro ferroviario, attentato del robot, inseguimento del lupo e dell'orso, schiavitù. Non si registrano più casi di malattie se non quelle psicologiche o immaginarie e anche gli incidenti hanno sempre un'origine interiore o fantastica.

A prendere il posto più importante nelle rappresentazioni votive è dunque la proiezione del male in tutte le sue forme, bestiali, immaginarie o inconscie³². Si tratta quasi sempre di donne che vengono minacciate da demoni³³, violentate da esseri metà macchina e metà bestie³⁴ o anche da figure sadiche e violente di cui difficilmente si riconoscono i volti³⁵, tranne nel caso del tentato rapimento³⁶. Altre volte sono proprio le donne ad essere la personificazione del male e gli uomini sono le vittime³⁷. Buzzati illustra l'intero campionario delle disgrazie e del peccato in cui uomini e donne sono caduti, condizione dalla quale soltanto un miracolo ormai può salvarli.

L'ordine naturale degli eventi, la quotidianità che Pozzi richiamava per far risaltare l'onnipotenza della grazia divina diventa in Buzzati una condizione molto terrena e molto umana, ma dove basta un minimo cenno della santa e tutto si risolve per il meglio. Il male che nell'iconografia cristiana è limitato a eventi naturali o artificiali che colpiscono l'uomo, qui molto spesso viene raffigurato da esseri immaginari se non completamente irreali, che possono spiegarsi soltanto con una metafora della rappresentazione delle paure più angoscianti dell'uomo moderno. All'interno di questo inventario

la sessualità figura come il più frequente dei mali di oggi e le tentazioni del demonio prendono le forme più impensate³⁸. Su queste rappresentazioni Buzzati insiste, perché sa che sono quelle più diffuse e dunque maggiormente condivisibili e che determinano le più frequenti situazioni di fragilità umana.

L'intervento gratuito della divinità e la decifrazione del segno della volontà divina sono invece due elementi ricorrenti negli ex voto buzzatiani per la maestosità del gesto che qui ha la possibilità di essere rappresentato nell'atto stesso del suo svolgersi con un effetto spettacolare, altrove impossibile. La personificazione della santa permette di vederla in azione quando ferma il crollo di una torre, caccia con una scopa il vecchio della montagna, estrae con dei fili i demoni dal corpo di una donna, indica l'uscita dal labirinto, protegge con la propria veste un intero paese dall'alluvione, per fare solo alcuni esempi. Sembra quasi l'intervento di un supereroe dei fumetti con poteri straordinari che agisce per ristabilire l'ordine, piuttosto che una figura religiosa mossa dall'invocazione dei fedeli. L'accento posto dal titolo dell'opera sul miracolo piuttosto che sulla natura religiosa della pittura votiva sottolinea l'aspetto più esaltante e appariscente dell'intervento della divinità. I superpoteri della santa la caratterizzano e la distinguono dai personaggi terreni così come il riquadro o la nuvoletta la pongono su un altro piano e un altro momento rispetto alla scena rappresentata.

Sicuramente sono immagini di testimonianza della grazia ricevuta, tanto più provvidenziale quanto maggiore è l'ingerenza del male che colpisce l'uomo. Le conclusioni di Pozzi miravano alla rappresentazione del divino come primo obiettivo della pittura votiva, traendola dal momento della preghiera come testi-

monianza della grazia divina. La rilevanza data al divino non si stabilisce dunque in base alla relazione con il fedele, orante e umile, che non corrisponde a nessuna disposizione personale in Buzzati né ad alcun personaggio rappresentato, ma con il male che impietosamente corrompe l'uomo e del quale invece, dalla cronaca nera agli amori infelici e alla malattia, l'autore aveva fatto esperienza e nutrito la sua narrazione. È un male che proviene dall'esterno ma anche dal profondo dell'animo, contro il quale l'uomo non è capace di combattere da solo e chiede pertanto un intervento miracoloso in misura della gravità del danno subito. La grandezza dell'intervento è centrata sulla spettacolarizzazione dell'evento accaduto e risolto.

L'accento non viene posto sulla preghiera, momento che salda l'individuo alla comunità e mette in contatto con Dio, ma sull'enormità del male e sull'amplificazione dell'intercessione miracolosa. Così come nella testimonianza della preghiera, la pittura votiva dovrebbe essere tanto più umile e povera quanto più potente è l'Altissimo, così nella rappresentazione spesso gigantesca del male la pittura di Buzzati disegna un uomo completamente inerme di fronte alla constatazione della potenza dell'azione del demonio in tutte le sue sembianze.

Inoltre se la pittura votiva è fundamentalmente narrativa perché deve inglobare in un'unica scena tutti i momenti della pratica religiosa, allo stesso modo la pittura di Buzzati contiene al suo interno la scena principale, l'antefatto e la conseguenza del miracolo. In altre parole Buzzati ha scelto un dispositivo che per sua stessa natura deve rappresentare una sequenza narrativa, la malattia, la preghiera, l'intervento e il ringraziamento in un'unica scena, e deve anche riassumere una pratica religiosa ed

essere un oggetto. Non soltanto per ragioni estetologiche ma per rispondere a una pratica sociale condivisa la rappresentazione dei *Miracoli* è dunque narrativa.

Anche se la maggioranza delle immagini rappresenta una sola scena nel suo momento culminante, dove il soggetto è in preda alla paura o alla salvezza, alcune tavole scelgono una modalità di rappresentazione in sequenze narrative, quasi come nelle vignette di un fumetto³⁹, secondo una modalità già sperimentata nella pittura di Buzzati, oltre che ovviamente in *Poema a fumetti*.

Una prova ulteriore della narratività della pittura è data dal fatto che si rivolge alla scrittura, espressione naturale del racconto, per essere completata. Ciò avviene sia nel caso delle iscrizioni, presenti in tutte le tavole tranne in quella di *Cappuccetto Rosso*⁴⁰, sia in quello della nota informativa o micro-racconto, ridotta al minimo soltanto in quella dell'*Uomo in fuga*⁴¹.

Negli studi di Pozzi sulla pittura votiva non s'insiste molto sull'apparato verbale, né sulla relazione tra visivo e verbale che invece nella pittura votiva di Buzzati ha un grande peso. La parte verbale è talmente importante da orientare in alcuni casi l'interpretazione dell'opera verso il genere del libro illustrato. In ogni caso la descrizione della parte verbale non può prescindere dalla considerazione sui generi di discorso cui appartengono le brevi note che accompagnano le riproduzioni delle pitture. L'assenza di religiosità delle tavole e delle iscrizioni, esemplificata dall'assenza del momento della preghiera, viene integrata dalla presenza di altri discorsi, della cronaca, della storia, della tradizione orale, della letteratura che regolano il livello di veridicità.

Se le parole che si ritrovano dentro l'immagine stabiliscono un minimo indispensabile di informazione per nominare i soggetti intervenuti nella scena e indicare il luogo e il tempo della stessa, nella nota della pagina vicina si tenta una ricostruzione delle fonti autorevoli che potrebbero supportare l'immagine, costituire l'antefatto, arricchire la scena di dettagli o spiegarla, insomma dare credibilità a ciò che l'immagine racconta autonomamente. All'assenza della fede si sostituisce un sostegno del discorso veridico che viene supportato dalla nota nella pagina a fianco dell'immagine.

La ricerca delle fonti autorevoli che possono garantire l'effettiva realtà degli eventi rappresentati avviene in svariati campi: il sentito dire, i testi scolastici, la cronaca, la letteratura alta (Melville, D'Annunzio, Poe, Klossowski gli autori citati o rievocati), gli enigmi, le opinioni differenti, la tradizione orale, i memoriali, le lettere conservate negli archivi, i racconti dei familiari, i diari e le cronache del tempo, il quaderno e anche i dipinti di Toni Della Santa, l'esperienza personale, le leggende, le canzoni popolari, i racconti orali, la storia. Tutto contribuisce a dare stabilità al racconto della pittura e alla verità dell'immagine.

L'inserimento della nota, nella pagina a fianco dell'immagine, è una novità rispetto alla tradizione dell'ex voto, dove la scrittura veniva posta semmai all'interno della tela o della tavola e il supporto mediale era dunque unico. Avendo assunto la forma di un libro, la raccolta di ex voto di Buzzati utilizza la doppia pagina per esprimere contenuti differenti. Da un lato, nella pagina destra, si trovano le parole scritte dentro le immagini secondo la tradizione della pittura votiva, in appositi riquadri o sparse sulla tela. Dall'altro lato, nella pagina sinistra,

si reperiscono le informazioni utili per integrare la scena o per spiegarla e dunque per estenderla oltre le sue normali frontiere. Le trentanove doppie pagine somigliano molto da vicino alla disposizione tipica dell'emblema dove tre elementi, *inscriptio*, *pictura*, *suscriptio*, sono strettamente legati esprimendo in forme espressive diverse lo stesso concetto e solo dalla relazione reciproca si comprende pienamente il senso. Nel caso dei *Miracoli* il titolo, la nota informativa e la riproduzione della pittura richiamano la disposizione emblematica e anche le sue profonde relazioni tra le parti.

Fin qui le osservazioni scaturite dalla lettura religiosa della pittura votiva di Buzzati, secondo lo schema di Pozzi. Se invece la confrontiamo con le letture artistiche del fenomeno, gli spunti per le riflessioni si muovono in direzione della collaborazione tra le arti e ancora di più verso il ruolo dell'arte nella vita dell'uomo. Le analisi dell'ex voto di David Freedberg⁴², Georges Didi-Huberman⁴³ e di Alessandro Dal Lago e Serena Giordano⁴⁴ ci indirizzano verso forme d'arte analoghe e verso contesti e pratiche artistiche che vi si sovrappongono.

Nell'analisi di Freedberg il nucleo centrale è costituito dall'efficacia dell'immagine, considerata essenzialmente come oggetto, quasi una reliquia, in quanto è rappresentazione del miracolato e dunque di per sé miracolosa.

Gli ex voto, come i pellegrinaggi e i santuari, hanno la funzione di dimostrare gratitudine per preghiere che hanno ottenuto risposta o per grazie ricevute. Ma hanno anche la funzione di sancire la potenza miracolosa dell'evento accaduto che viene assicurato per esempio nelle duplicazioni delle immagini. Accanto alla produzione semplice e rozza delle immagini votive

Freedberg ne rintraccia la tradizione alta, ricordando tra gli altri l'ex voto di Philippe de Champaigne del 1662⁴⁵, la *Vergine del Rosario* di Van Dyck del 1628, la *Madonna della vittoria* di Andrea Mantegna del 1496. Inoltre ciò spiegherebbe perché le immagini artistiche sono preferite alle semplici preghiere: dare testimonianza duratura, se non eterna, della grazia ricevuta. Ovviamente questa interpretazione lascerebbe uno spazio aperto per l'opera di Buzzati che rappresenta dal punto di vista artistico una variante ironica o dissacrante della tradizione classica della pittura votiva.

Ma l'elemento forse più interessante dell'analisi di Freedberg nell'ottica di un'interpretazione dei *Miracoli* è sicuramente quello del ruolo della parola accanto all'immagine. Nella pittura votiva alcune volte è presente un'iscrizione che, secondo Freedberg, ricorda la circostanza e completa il ringraziamento. Gli elementi che egli individua nell'ex voto sono: un essere divino; la persona che si rivolge alla divinità e ai suoi intermediari; l'evento, condizione e causa del contatto con l'ultraterreno; l'iscrizione che registra condizioni, eventi e speranze. Per consacrare queste immagini si deve passare attraverso tre fasi: la *praesentatio*, ovvero l'annuncio della grazia ricevuta che viene iscritto nell'immagine (per esempio: P.G.R.); la *promulgatio*, cioè la sua comunicazione pubblica e dunque anche il suo abbellimento, la messa in cornice, la collocazione nel santuario; e infine la *dedicatio*, in altre parole la conferma dell'efficacia dell'immagine.

Le iscrizioni nelle tavole di Buzzati hanno la funzione di completamento dell'immagine, soprattutto di chiarimento rispetto alle circostanze nelle quali sono avvenuti gli episodi, e in

alcuni casi individuano anche l'unico momento di contatto con il divino, ovvero la richiesta di aiuto, senza fornire peraltro alcuna specificazione delle modalità del richiamo. Ma soprattutto le iscrizioni hanno la funzione di ancorare alla realtà le immagini. È qui che si ritrovano i nomi propri dei personaggi e il nome della santa, data e luogo dell'episodio, dunque la *praesentatio* e anche la *dedicatio* ricordate da Freedberg. Nelle note della pagina a fianco dell'immagine si ritrovano invece informazioni relative ai dati che precedono l'evento rappresentato, alle circostanze esteriori o interiori che hanno mosso il protagonista umano della scena a cadere nel peccato o a provare quella determinata angoscia. Quindi si tratta di motivazioni psicologiche ma anche di interpretazioni della pittura in sé, attribuite allo spettatore ideale o a un certo tipo particolare. In ogni caso è sempre riportata in prima persona l'opinione dell'autore che interviene anche per specificare l'origine delle fonti che hanno permesso l'individuazione e la collocazione spazio-temporale dei fatti raccontati.

La precisione dei dettagli che si deduce dalle iscrizioni e dalle note informative è rivelatrice anche del grado di somiglianza, che per Freedberg è la prova della potenziale efficacia di un'immagine. In tutti gli ex voto, bassi o alti, dipinti o calchi in cera, egli sottolinea «l'impulso ad assicurare l'accuratezza della rappresentazione»⁴⁶ affinché il somigliante venga assimilato al vivente.

In Buzzati, per contrasto, anche la divinità viene antropomorfizzata e resa simile al vivente, per renderla umana e per conferirle un aspetto di vicinanza all'uomo. Inoltre nel caso di Buzzati la precisione geografica e la meticolosità mostrata per le vicende degli abitanti della regione sono tutti segnali di un'a-

derenza al territorio che rende più realistica la rappresentazione e quindi ne amplifica l'eco. Una sorta di vicinanza che diventa però universale, se si pensa che a essere raffigurata non è solo la popolazione locale e conosciuta nel dettaglio più minuzioso, ma anche la declinazione del male *tout court*. Quindi i nomi sono assolutamente aderenti alla popolazione delle valli e riconoscibili dagli abitanti del luogo, e la scrittura sembra seguire una dimensione territoriale molto ristretta, ma allo stesso tempo il tema trattato fa ricadere i personaggi e le situazioni in una visione eterna e universale della lotta tra bene e male.

Nell'analisi di Didi-Huberman invece le immagini votive sono di natura, forma e materiale molto diversi tra loro e sono considerate uno dei casi tipici di oggetto culturale a metà tra territori disciplinari diversissimi. I casi estremi di questo *continuum* di varietà sono, da un lato, le masse informi di cera o altro materiale prezioso che veniva offerto in cambio della guarigione, dove era impossibile stabilire una somiglianza con forme umane e la corrispondenza ponderale con l'organo malato e, dall'altro, le immagini votive, tentativo di somiglianza con la situazione critica senza entrare però nello specifico della rappresentazione della parte malata. Lo studio di Didi-Huberman insiste sui calchi in cera, dove l'organo malato è quasi ricalcato sul corpo e rappresentato nelle sue dimensioni reali, quasi come se fosse «un frammento circoscritto secondo le delimitazioni del sintomo stesso»⁴⁷ o un'impronta umana. E soprattutto è fatto di una materia che è la plasticità per eccellenza, la cera, capace di modellarsi e di rimodellarsi all'infinito, di ritornare a riapparire come «una sorta di fantasma»⁴⁸.

Secondo Didi-Huberman ogni ex voto è dotato di un

«aspetto simbolico o contrattuale» nella relazione con l'Altro, nello scambio tra preghiere e guarigione, e di un «aspetto immediato e reale»⁴⁹ della situazione votiva, tra sintomo e miracolo. L'ex voto rappresenta dunque al contempo il sintomo e la preghiera di un sofferente.

Ma è innanzitutto un organo malato, che permette anche di rappresentare l'orante attraverso l'organo per il quale s'invoca la guarigione. Ed è per questo che, sebbene figurativamente non sia sempre possibile né necessario osservare una somiglianza con l'autore, non vi è alcun dubbio che questo sia attribuibile a un determinato corpo malato che, in quella data situazione, è la rappresentazione più fedele possibile di quell'uomo in quel preciso momento, ancor più del suo normale ritratto. L'ex voto risulta essere al contempo un atto di ostentazione narcisistica e di umiltà ascetica.

In questo senso la pittura di Buzzati – che è già copia di una copia, in questo caso delle tavole di Della Santa, il quale a sua volta le aveva realizzate a partire da ex voto organici offerti dai devoti alla santa – indica la rappresentazione di un soggetto colto nel momento della sua maggiore sofferenza, espressione di paure esterne o interne, angosce e presenza del male in tutte le sue varianti. Una simile interpretazione autoriale degli ex voto legittima dunque una rilettura autobiografica e personale dei *Miracoli*, che diventerebbero l'espressione della parte malata dell'autore la quale si esprime attraverso trentanove motivi diversi, in modo esplicito e in maniera camuffata allo stesso tempo.

Il narcisismo e l'umiltà si trovano ben amalgamati nella pittura votiva di Buzzati che informa di sé ogni pagina della sua opera nei due aspetti diametralmente opposti, massima esposi-

zione e nascondimento delle parti più intime e più nascoste, cioè le paure e i desideri inconfessabili.

Una diversa rilettura artistica e sociologica dell'ex voto è proposta da Alessandro Dal Lago e Serena Giordano, i quali lo ritengono, insieme alla *street art* e all'arte ingenua, una modalità per riscrivere i confini dell'estetico⁵⁰. Quanto conta la pratica del *reincorniciamento* per le convenzioni dell'arte contemporanea⁵¹? Non è l'oggetto a dover essere considerato artistico, né l'artista, ma deve avvenire un riconoscimento del valore artistico, secondo una disposizione molto simile all'ipotesi dei regimi costitutivo e condizionale proposta da Genette per la letteratura⁵². È insomma una questione di esercizio del potere e di condizione di legittimità, nel senso che alcuni oggetti e alcuni artisti possono essere riconosciuti come artistici da una determinata cultura o in un particolare momento. Il confine tra l'arte e il mondo è mobile: «Se nel caso del ready made la trasformazione avviene grazie all'*aura* che l'oggetto acquista nel nuovo contesto, negli ex voto avviene in virtù della *grazia* che l'oggetto incarna al momento in cui è ribattezzato come opera di devozione»⁵³. Gli ex voto sono diffusi in tutto il territorio cattolico e in tutti i tempi. Sono testimonianza della fede del credente ed espressione durevole di sentimenti collettivi profondi, documentano in maniera permanente i rapporti con il divino e sono espressioni e testimonianza della grazia. Pertanto la pratica degli ex voto è influenzata dalle concezioni estetiche del tempo come tutte le pratiche artistiche coeve.

Esistono diversi tipi di ex voto: quelli poliviscerali delle origini del cristianesimo e poi riassunti nel simbolo del cuore d'argento che rappresenta in astratto la devozione; quelli dipinti dove

viene rappresentata la scena del miracolo; le vere e proprie opere d'arte fatte da artisti riconosciuti; le trasformazioni di materiali figurativi, come nei collage o nei *ready made* contemporanei o dell'arte concettuale.

Secondo i due autori a occuparsi di ex voto sono stati però principalmente gli antropologi e gli studiosi di tradizioni popolari che hanno trascurato l'aspetto artistico a vantaggio della documentazione dei modi di vivere e di credere. Anche quando se ne occupa lo studio artistico, in genere è per escluderli dal campo dell'arte, anche dalle arti minori, perché fautori di un'idea del brutto e del volgare.

Ci sono molti pregiudizi che tradizionalmente vietano l'inclusione degli ex voto nel campo dell'arte. Tra questi la considerazione di essere manifestazioni della cultura popolare, esempi di volgarità organica, stereotipi culturali incapaci di innovare. Al contrario, secondo Dal Lago e Giordano, gli ex voto se integrati nel territorio artistico possono essere fortemente innovatori e anticipatori di novità e di nuove tecniche artistiche. In essi il confine del dicibile e dell'indicibile, elemento chiave dell'estetica odierna, è centrale. Così come pure la possibilità di non rappresentare ma di essere presente è tipica delle più nuove forme di arte e anche degli ex voto nella loro dimensione oggettuale.

Non va dimenticato infine il carattere pubblico e l'interattività comune ai fenomeni artistici contemporanei. L'ex voto è il frutto di un percorso concettuale, per esempio quando sono collettivi sono *work in progress*, modificati e arricchiti dalla comunità che interviene trasformandone *ad hoc* anche gli spazi espositivi. L'ex voto individuale invece esprime uno stato comune e diffuso: la spersonalizzazione dell'individuo nella sofferenza.

Nel dolore si perde la propria individualità, si diventa un oggetto, un organo sotto le mani del chirurgo, oppure al contrario si esemplifica la condizione di universale sofferenza dell'uomo.

Come casi specifici di situazioni miste tra pratica artistica e non artistica i due autori citano i quadri di Frida Khalo, ispirati ai *retablo* messicani o in alcuni casi addirittura fatti propri dall'artista con la sola aggiunta della firma; gli pseudo ex voto di Buzzati considerati dall'autore soltanto «repertorio inconsapevole al quale si può attingere impunemente»⁵⁴ e, nella migliore delle ipotesi, meri esercizi di stile o simulazioni; per finire con il caso più interessante di Yves Klein, ovvero quando un artista decide di fare un ex voto autentico.

Negando all'ex voto una legittima vocazione estetica e relegandolo al solo territorio della credenza popolare, arcaica e volgare e dunque minore, l'estetica dunque garantisce per sé il dominio assoluto nel territorio artistico per il controllo dell'aura. Parallelamente si potrebbe sostenere che la pittura votiva è tenuta al margine della vita religiosa, perché con il proprio ex voto ogni credente dichiara per sé e per la comunità dei fedeli un miracolo, escludendo in tal modo la Chiesa dal potere legittimante.

La competizione tra arte e religione per la costituzione del campo di legittimità della pittura votiva trova come una delle naturali conseguenze il progetto dei *Miracoli*. Nel Novecento un materiale popolare e legato alla credenza religiosa viene portato alla ribalta dell'attenzione artistica e rivalutato nella tradizione alta dell'arte, come era già considerata la pittura di Buzzati. E inoltre la sua forma ibrida viene amplificata in quanto viene moltiplicata in tutti i livelli possibili tra territori confinanti o in

conflitto: scrittura e pittura, realtà e fantasia, locale e universale, religione ed erotismo⁵⁵.

Buzzati sfrutta le potenzialità espressive artistiche dell'ex voto restituendogli per un verso una dignità che solo un grande pittore poteva dare a un genere minore, ma nello stesso tempo lo utilizza come indicatore dei punti di criticità o di novità nel campo artistico e, aspetto ancora più importante, ne fa il promotore del livello metadiscorsivo dell'arte e della scrittura.

Recuperando la pittura votiva tra i generi minori dell'arte Buzzati ha preferito legarsi, più che alla religione, alla sua terra natale, fortemente cattolica, e anche alla sua cultura montana. Le immagini votive erano forse l'unica forma d'arte che incontrava nelle passeggiate in montagna, una forma d'arte popolare ma non per questo meno rappresentativa. Spostando completamente il focus della pittura votiva dalla religione, non professata, alla credenza popolare, alle leggende, alla tradizione orale, Buzzati rintraccia il *trait d'union* tra racconto dell'evento pittorico e scrittura letteraria, ricostruisce cioè tutta quella complessa stratigrafia di discorsi che costituiscono le varianti del rapporto tra le due arti. Individua cioè tutte le forme intermedie che stanno tra la rappresentazione artistica e quella letteraria, secondo una gradualità che sviluppa in modo complementare le dosi di informazione e rappresentazione.

Inoltre questo gli permette di esplicitare un punto nevralgico della crisi dell'arte e della letteratura dell'epoca, ormai contaminate da forme non esclusivamente artistiche o letterarie, come la pittura pop, il fumetto o il fotoromanzo, che determinano sia le novità assolute nei due campi che le debolezze, le eventuali degenerazioni delle due arti.

Per fare questo Buzzati mette in atto una strategia così complessa di combinazione tra i due linguaggi che non solo sperimenta direttamente le collaborazioni possibili (da un lato iscrizioni, titoli, didascalie, note, racconto a cornice e dall'altro fumetti, strisce, illustrazioni, pittura metafisica) ma soprattutto ne rende visibile il carattere ulteriore di interrogazione sulle due arti.

Si arriva dunque nei *Miracoli* a una metariflessione sulle capacità rappresentative dell'arte e della letteratura e della loro relativa articolazione in generi. Ciò spiegherebbe la difficoltà di legare quest'opera a un singolo genere letterario o artistico o a una tradizione o a un modello, mostrandone dunque l'originalità e l'eccezionalità.

Non si può parlare di un libro illustrato, di un catalogo di una mostra, di una moderna emblematica, né di una semplice collezione di ex voto considerando il ruolo centrale svolto dalla scrittura. Ciò che a prima vista sembrerebbe determinare la sua forma, un catalogo di opere pittoriche con alcuni commenti alle opere dello stesso pittore, si trasforma in una formula dissacrante per la forma artistica ma anche per quella religiosa, per la collezione di racconti come per la narrazione autobiografica. Bisogna scegliere attraverso quale cornice leggere l'opera, se quella della problematizzazione artistica, letteraria o religiosa.

Queste riflessioni che derivano dalle intuizioni di Dal Lago e Giordano sulla pittura votiva al margine del campo artistico mal si accordano con il giudizio poco simpatetico espresso sulla pittura votiva buzzatiana, dichiarata una pseudo pittura votiva che ha utilizzato gli esempi precedenti soltanto come un archivio di forme da usare con impudenza. In realtà, anche

riletta secondo questa modalità, l'operazione di Buzzati rivela tutta la sua potenzialità se se ne inverte il senso attraverso un'operazione di polarizzazione, come ci insegna la critica warburghiana dell'arte o la devalorizzazione ipertestuale di Genette. Un'inversione di valorizzazione è addirittura necessaria alla permanenza delle forme artistiche. In quale altra forma, se non in quella ironica e metadiscorsiva proposta da Buzzati, avremmo altrimenti riconosciuto dignità artistica alla pittura votiva? O, detto altrimenti, può la pittura votiva dal territorio marginale dell'arte rappresentare le criticità dell'artistico oggi? E parallelamente come può la letteratura finzionale non tener conto di quella fattuale?

E infine, un ultimo corollario, assolutamente non secondario, deriva dallo studio di Dal Lago e Giordano. L'accostamento casuale tra gli esempi di ex voto di Buzzati e Klein permette di approfondire ulteriormente la dinamica della creazione buzzatiana. Lo studio della composizione dei *Miracoli* rivela legami stretti tra i due autori per via di una conoscenza diretta e di un'amicizia suggellata da esperienze artistiche condivise e, si può aggiungere, anche da una comune devozione⁵⁶.

Buzzati è stato il primo ad acquistare e a realizzare in pieno l'esperienza sensibile dell'immateriale. Dopo aver recensito, come sua prima cronaca d'arte, l'esposizione di Klein a Milano e dopo aver conosciuto l'artista ha subito il fascino della dissacrazione kleiniana. Nel 1962 ha acquistato dall'artista la quinta delle "zone di sensibilità pittorica immateriale" con diciannove grammi in lamina in oro che sono stati sparsi sulla Senna. Inoltre, una volta consegnata da Klein, la ricevuta del pagamento è stata bruciata, come segnato sul contratto di acquisto dell'opera.

Nonostante sia stato il quinto acquirente Buzzati è stato il primo ad adempiere in pieno al contratto.

Inoltre una passione comune legava i due artisti, la devozione a Santa Rita. Per Klein è esemplarmente dimostrata dall'ex voto conservato a Cascia, nel monastero dedicato alla santa, e che consiste in una scatola di plexiglass trasparente con i pigmenti dei colori blu K., rosa e oro⁵⁷ e un cartiglio arrotolato al suo interno dove l'artista ha scritto una preghiera di ringraziamento e una dedica della propria attività pittorica alla santa⁵⁸. Questo ex voto testimonia la grande fede e la devozione religiosa che l'artista francese ha dimostrato nei riguardi della santa italiana⁵⁹. Anche Buzzati decide di dedicare l'ultima delle sue opere alla santa, cui non aveva mai dimostrato una devozione o una fede particolare. È appunto la protettrice dei casi impossibili. A Santa Rita rivolge in forma di ringraziamento la sua opera più complessa, quella dove senza sosta si contendono il campo la parola e l'immagine e dove la sua doppia anima trova una compiuta risoluzione.

Parodia e *pastiche*

Sostenere, come è stato fatto finora, che i *Miracoli* abbiano utilizzato come modello la pittura votiva, il fumetto, l'illustrazione, il catalogo d'arte o anche la più complessa strategia emblematica, o che da queste forme artistiche e da queste pratiche sociali abbiano tratto alcuni elementi, motivi o modalità di composizione, significa avallare l'ipotesi che

si tratta di un'operazione *ipertestuale* di trasformazione o di imitazione di opere preesistenti⁶⁰.

Alcuni studi hanno dimostrato la provenienza di elementi dei *Miracoli* da opere di artisti contemporanei o la ripresa dello stile di un artista statunitense piuttosto che francese per ciascuna delle trentanove tavole, altri studi hanno ritrovato in Lichtenstein piuttosto che in Man Ray i motivi ispiratori per alcune di esse, per fare solo alcuni esempi⁶¹.

Tuttavia, più che di una trasformazione di un singolo testo, di una modifica puntuale di singoli elementi, i *Miracoli* andrebbero considerati un caso di imitazione di generi e condensazione di stili e modi provenienti da contesti differenti. Come ci ricorda Genette, «per trasformare un testo può bastare un gesto semplice e meccanico», invece «per imitarlo bisogna necessariamente acquisirne una padronanza almeno parziale: la padronanza di quei tratti che si è scelto di imitare»⁶².

L'analisi del dispositivo *ex voto* ha dimostrato come Buzzati abbia trasformato la pittura votiva di ambito religioso in un'occasione artistica che mette in risalto la contaminazione dei generi, spostando il focus dell'attenzione dalla pratica religiosa alla commistione di un'arte popolare e locale con ascendenze contemporanee e internazionali. Facendo ciò non ha soltanto assunto nella propria pittura alcuni motivi, fatti oggetto di studio dagli analisti delle fonti, ma ha anche trasformato una modalità di visione che include al suo interno un pubblico ampio che nel divertimento della dissacrazione della pittura religiosa riscopre le proprie paure o l'amore per la terra natale.

Influenzati probabilmente dalla genetica dell'opera⁶³, che ha visto prima una fase pittorica e successivamente quella iconotestuale, da catalogo d'arte a libro illustrato, gli studiosi hanno riconosciuto molto spesso una funzione ancillare della scrittura rispetto alla pittura, e si sono poco concentrati sulla parte narrativa dei *Miracoli*: *Spiegazione*, titoli, note, iscrizioni. In alcuni casi hanno approfondito singoli elementi, il paratesto o la tematica della bestialità, l'onomastica o le iscrizioni ma non hanno dato una spiegazione complessiva della struttura dell'opera e delle complesse relazioni tra le due arti.

Soltanto con una visione iconotestuale dell'oggetto, doppiamente artistico, e con il riconoscimento della vocazione spiccatamente ipertestuale si possono apprezzare le ingenti ricadute metatestuali dei *Miracoli* e si può valutare l'originalità dell'opera all'interno della produzione di Buzzati e nel contesto culturale dell'epoca. Se l'analisi del dispositivo *ex voto* ha consentito di apprezzare la creatività della scelta buzzatiana rispetto al supporto mediale, che ha determinato sguardi e immagini specifiche nelle diverse fasi della creazione artistica, resta ora da valutare la carica ironica che deriva dalla trasformazione dei testi e dall'imitazione di generi sia artistici che letterari. Ma soprattutto bisogna spiegare perché i due elementi, iconotestualità e ipertestualità, sono collegati, cioè perché Buzzati sceglie di giocare con l'ironia delle trasformazioni, dirette e indirette, e con le pratiche iconotestuali per tematizzare le criticità della pratica artistica contemporanea. In prima battuta si potrebbe dire che non avrebbe potuto fare altrimenti, ma ciò sarà più chiaro in seguito.

Lo studio delle trasformazioni dei *Miracoli* va fatto non tanto per utilizzare terminologie complesse e astrusi tecnicismi quanto per seguire una direzione di studio che già Genette indicava come la più corretta per gli studi letterari e che concentrandosi sull'ipertestualità fa esperienza di quella «incessante circolazione di testi, senza la quale non varrebbe la pena di dedicare neanche un'ora di tempo alla letteratura»⁶⁴.

Lo studio che Genette ha svolto nel campo della «letteratura al secondo grado» ha permesso di fare chiarezza in tutta una serie di relazioni che costituiscono la cosiddetta «trascendenza testuale di un testo», ovvero il campo della *transtestualità*. All'interno di questo ambito Genette distingue le questioni riguardanti l'*intertestualità*, la *paratestualità*, la *metatestualità*, l'*architestualità* e l'*ipertestualità*⁶⁵.

In particolare, rispetto a quest'ultimo aspetto Genette focalizza le relazioni di trasformazione di un testo e di imitazione di un genere, che possono essere declinati nei regimi ludico, satirico e serio⁶⁶. Inoltre ha riconosciuto una continuità tra i tre regimi che produrrebbe anche posizioni intermedie quali l'ironico, l'umoristico e il polemico⁶⁷.

SCHEMA GENERALE DELLE PRATICHE IPErTESTUALI			
RELAZIONE	REGIME		
	LUDICO	SATIRICO	SERIO
TRASFORMAZIONE Testo	PARODIA	TRAVESTIMENTO	TRASPOSIZIONE
IMITAZIONE Genere	PASTICHE	CARICATURA	FORGERIE

Una visione d'insieme, tanto generale e approfondita da rispondere a quella che Genette definisce la «virtù euristica della casella vuota», ha consentito di rielaborare le trasformazioni e gli effetti che ne derivano, ma soprattutto ha permesso di lanciare uno sguardo oltre il territorio della letteratura. Tracciando i confini del proprio campo d'indagine il critico ha individuato anche gli sviluppi futuri della ricerca, invitando gli studiosi a «svolgere una serie di ricerche specifiche riguardanti ciascun tipo d'arte, in cui eventuali parallelismi o convergenze non dovrebbero in nessun caso essere postulati a priori, ma solo osservati in un secondo momento»⁶⁸. Infatti Genette mette in guardia da facili applicazioni della terminologia adottata, incentivando peraltro la ricerca secondo la specificità dei rispettivi campi artistici. Propone così una continuazione del proprio discorso critico, rilanciandolo nel campo dell'arte figurativa e della musica, e fornendo alcuni esempi e alcune peculiarità artistiche che dovrebbero suggerire ai critici soluzioni mirate⁶⁹.

La modificazione delle categorie genettiane al campo del pittorico, nelle intenzioni di Louvel, si muove in questa direzione, anche se più che alla specificità del campo artistico la studiosa fa attenzione alla totalità dello strumentario. In particolare la sua adeguazione delle categorie transtestuali si applica alla pittura che è già in relazione con la scrittura e non al solo campo dell'arte figurativa, distanziandosi pertanto dal lavoro genettiano di ambito prettamente letterario. Il pittorico (*pictoriality* o *pictural*) è una categoria intertestuale dove l'arte è già all'interno di un testo letterario. Quindi in realtà non si tratta della sostituzione di un campo estetico con un

altro, la pittura al posto della letteratura, ma di una particolare forma di commistione dei due, visto che il pittorico include già la relazione iconotestuale *in absentia*, cioè l'arte richiamata esplicitamente o implicitamente nel testo letterario.

Un analogo studio andrebbe indubbiamente fatto allora anche per gli iconotesti *in praesentia*, e i *Miracoli* in questa prospettiva sono un'occasione privilegiata. Nella direzione di un approfondimento del lavoro critico parallelo proposto da Genette, della ipertestualità per la parte pittorica e per la parte narrativa, si può ipotizzare un analogo per le forme miste e le opere doppie e si possono adeguare le categorie genettiane alla relazione parola e immagine dei *Miracoli*, sicuri di trovare nelle possibilità metatesuali e negli effetti ipertestuali la chiave di lettura dell'opera.

Infatti ciò che appare molto utile alla luce della lettura dei *Miracoli* è la considerazione che la metatestualità e l'ipertestualità, considerate come due possibilità transtestuali, possano esprimere la necessità di un'azione composita, mescolando la scrittura e la pittura, l'arte alta e bassa, la letteratura fattuale e finzionale, la scrittura critica e quella narrativa, la descrizione e il commento.

Come in altri esempi genettiani, mirati a dimostrare che le categorie possono essere utilizzate singolarmente o accoppiate o ancora incrociate tra loro⁷⁰, il caso dei *Miracoli* dimostra come l'imitazione di altri generi e modi possa fare cambiare regime al testo passando dal ludico al serio, trasformando il commento in una forma di finzione e in un gioco tra le parti, intendendo con questo la relazione *compensativa* tra letteratura e pittura. In altri termini l'imitazione dei generi pittorici

e letterari che Buzzati utilizza nei *Miracoli* come nelle altre opere doppie si giustifica con la necessità di utilizzare un testo come commento dell'altro e di trovare una riflessione sulle sorti di un'arte in quella vicina.

L'approfondimento della ricerca teorica letteraria dell'ipertestualità nella direzione degli iconotesti *in praesentia* diventa necessaria quando si giustappongono due media diversi come nel caso delle opere doppie di Buzzati, dove l'intertestualità è la forma più evidente, ma dove pratiche di *transmotivazione* e *transvalorizzazione*⁷¹ attraversano i due media, compensando, amplificando, continuando, specificando la doppia significazione.

Se per Genette le funzioni della trasposizione, all'interno del regime serio, sono d'ordine pratico o socio-culturale e d'ordine estetico, i *Miracoli* assolvono a entrambe⁷². Dal punto di vista pratico permettono con la nota un riassunto descrittivo delle immagini, quindi consentono uno scambio orizzontale tra linguaggi. Mentre dal punto di vista estetico permettono una creazione doppia in entrambi i talenti di Buzzati che rielabora non soltanto le proprie esperienze artistiche precedenti ma anche tutto quanto ha osservato e appreso dalla gente della sua terra, dando vita a un'opera originalissima.

In particolare oltre a consentire un uso completo delle relazioni tra testi, i *Miracoli* permettono per loro stessa natura di interrogarsi sulle forme artistiche non letterarie e anche su quelle composite. Ciò che fa la differenza rispetto alle categorie e agli esempi genettiani è che i testi messi in relazione appartengono, molto spesso, ad ambiti artistici differenti. Le opere doppie infatti offrono prospettive nuove alla

transtestualità. I *Miracoli* per esempio estendono la portata dell'intertestualità, perché la compresenza di due testi avviene tra forme artistiche differenti; la paratestualità dove ritrovare spiegazioni o chiarimenti della loro doppia natura potrebbe essere ampliata all'intero iconotesto; l'architestualità è problematizzata dalla loro stessa forma; la metatestualità è nella relazione di compensazione che lega l'una all'altra e che fa dell'una il commento complementare dell'altra; infine l'ipertestualità va riconosciuta sia all'interno delle rispettive arti sia in quelle composite.

Inoltre è proprio dalla composizione tra due testi di arti diverse che nascono molte trasformazioni o imitazioni di genere, catalogo, illustrazione, fumetto; e quindi l'ipertestualità, riletta come l'arte al secondo grado va moltiplicata esponenzialmente nel caso dei *Miracoli*, in quanto si produce un'imitazione in due campi artistici differenti di un testo già doppio. L'effetto ironico, in alcuni casi umoristico o polemico, che ne deriva si basa non solo sulla trasformazione (parodia o trasposizione) di singoli testi specifici di singole arti ma sull'effetto combinato che scaturisce dalla composizione delle imitazioni artistiche e letterarie.

Come è stato dimostrato, l'imitazione della pittura votiva, comprendendo con questa ogni negazione e sottolineatura apportata, potrebbe essere considerata la più evidente. Sin dal titolo, *I miracoli di Val Morel*, non v'è dubbio che si tratti di un'imitazione di un genere religioso, cioè i repertori o i libri devozionali dove sia in forma narrativa che figurativa venivano descritti e/o illustrati i miracoli dei santi o della Madonna. Chiaramente la pittura votiva è già una trasformazione della

letteratura religiosa, in quanto non solo utilizza la rappresentazione visiva del miracolo ma anche le parole per ringraziare la divinità e dare prova dello scioglimento del voto.

Per rimanere al titolo, quelli buzzatiani sono miracoli raggruppati però in base alla loro localizzazione geografica e non sotto il nome di una santa, cosa che si comprenderà successivamente nella lettura. Forse la prima titolazione, *Miracoli inediti di una santa*, lasciava trasparire un tono ludico che il titolo definitivo manterrà in una forma più celata. I miracoli attribuiti genericamente a una santa qualunque erano inoltre poco conosciuti, non ancora pubblicati, quasi che si trattasse di uno scoop giornalistico o di una rivelazione confidenziale. Mentre nel secondo titolo la trasformazione collega il dono miracoloso a una valle invece che a un'entità divina o sacra, come nel primo. Sono sì dei miracoli, quindi per se stessi non appartengono a questo mondo, ma per qualche aspetto rimangono molto legati alla terra natale dell'autore.

I titoli interni dei trentanove capitoli invece non provengono certamente dalla pittura votiva, semmai dall'emblematica, caratterizzata da una terna di elementi⁷³. Come negli emblemi in cui si ripete in modo tautologico la stessa significazione nelle tre forme di comunicazione, nei *Miracoli* i titoli interni assumono la funzione di nominazione dei personaggi, fornendo quasi un elenco delle forze del male che intervengono nell'immagine e nella nota: il colombre, la balena volante, i dischi volanti, il gatto mammone, il diavolo porcospino, il labirinto, i rinoceronti, il serpente dei mari, il vecchio della montagna, il sorriso fatale, i gatti vulcanici, i ronfioni, le formiche mentali, il pettirosso gigante, il formicone, schiavo d'amore, l'uomo nero,

il robot, il diavoli incarnati, il caprone satanico, il tentatore, i vespilloni, l'orso inseguitore, i lupi, i Mori, il vampiro, la nube di bisce, la bottiglia, i marziani. Si tratta dunque di soggetti che agiscono nella scena rappresentata e per i quali è stato necessario richiedere l'intervento della santa. Pochi soggetti nominati nei titoli, per esempio *La casellante e Cappuccetto rosso*, intervengono attivamente e positivamente nella scena e mettono l'accento sul personaggio buono che va salvato, ma sono delle eccezioni. Nei rimanenti casi si tratta invece di una sintesi della scena avvenuta, quasi un titolo giornalistico: *Fattacci al collegio*, *Una ragazza rapita*, *Attacco al vescovo*, *Caduta dalla Casa Usher*, *Serata asolana*.

Le cosiddette note che costituiscono la principale parte narrativa dell'opera sono un collage di elementi eterogenei e di trasformazioni con funzione metaletteraria, al quale vanno aggiunti un commento della parte figurativa e una riflessione sulla dimensione iconotestuale. Si tratta generalmente di poche righe difficilmente etichettabili sotto un unico genere: né racconto, né didascalia, né testo informativo, né documento, né commento o descrizione dell'immagine. Non hanno la concisione dei titoli, né quella delle iscrizioni o cartigli o filatteri che si ritrovano in tutte le tavole e che oltre alla data e al luogo riassumono il punto di vista di chi ha offerto l'ex voto riportando la sigla "P.C.R."⁷⁴.

Nel testo verbale i riferimenti alla letteratura cosiddetta alta sono limitati a pochi casi in cui Buzzati opera una deformazione verso la dimensione fattuale della narrazione, quasi come se volesse devalorizzare la portata letteraria del riferimento colto. E così nel caso di Melville la trasformazione

di Moby Dick in *Colombre* comporta un addomesticamento dell'animale, rappresentazione del male per eccellenza e «orribile incarnazione dell'inferno»⁷⁵, diventato quasi innocuo. Non va dimenticato che si tratta della ripresa di un titolo di un racconto e di una raccolta di Buzzati del 1966. La trasformazione diventa una riduzione delle misure del labirinto rappresentato nel capitolo omonimo, «un rifacimento in piccolo»⁷⁶ rispetto a quello più famoso de *Il fuoco* di D'Annunzio. O, nel caso del *Crollo della casa Usher* di Poe, simbolo della decadenza e anche di una certa ambientazione lugubre, ora trasformato in un tentativo di suicidio di una ragazza, una *Caduta dalla casa Usher*, avvenuta invece nei pressi di Livorno secondo le cronache riportate da Buzzati e che commentano l'immagine come una «volgarizzazione del celebre racconto fantastico»⁷⁷. Pierre Klossowski, nella realtà scrittore, pittore e amico di Buzzati, nella finzione lontanissimo parente della signorina Roberta Klossowsky, dopo aver subito una lieve modifica ortografica è pronto a testimoniare della strana vicenda accaduta alla nipote, che «brillava nella società di Varsavia alla fine del secolo scorso, come una delle più seducenti "jeunes filles en fleur"»⁷⁸, salvo poi essere violentata da uno strano animale.

Se a queste citazioni esplicite, seppur trasformate, si aggiungono quelle nascoste si completa il canone letterario dei *Miracoli*. Per esempio come non pensare che dietro lo pseudonimo di Francesco Maria Cremerius, un abate che scrive un trattato sul decorso naturale per spiegare gli «enigmi di cui nessuno verrà mai a capo»⁷⁹ come la reale esistenza della Balena volante che autorevoli studiosi mettono in dubbio perché «attribuiscono all'autosuggestione e alla superstizione»⁸⁰,

non si celi Johannes Cremerius, psicoanalista e letterato che alla fine degli anni Sessanta pubblica una serie di biografie psicoanalitiche⁸¹, oppure come non cedere alla tentazione che dietro la signorina De Scuderi «di nobile famiglia di Orbetello»⁸² si nasconda Mademoiselle de Scudéry, raffinata scrittrice francese alla quale E.T.A. Hoffmann dedicò un famoso racconto fantastico?

Non si tratta dunque della ricostruzione di vere e proprie fonti che secondo la più tradizionale critica letteraria potrebbero avere ispirato lo scrittore bellunese, ma di trasformazioni di personaggi e di autori nei termini di riduzioni, cancellazioni, volgarizzazioni, devalorizzazioni, *trasformazioni pragmatiche*⁸³ che adeguano il testo alla realtà locale del contesto e ad un pubblico popolare, il quale potrebbe anche non riconoscere gli ipotesti di origine divertendosi ugualmente⁸⁴.

Si tratta di citazioni più o meno esplicite di opere letterarie, autori e personaggi che permettono la ricostruzione di un canone buzzatiano e mentre indicano le direzioni di lettura segnano anche le loro nuove valorizzazioni, popolari, addomestiche, ridotte, familiari, intime. E queste trasformazioni producono naturalmente un effetto a volte derisorio e umoristico.

Nelle note inoltre è sempre presente un richiamo alla dimensione privata di Buzzati, alla sua vita personale e alla sua esperienza, che apporta una lieve coloritura autobiografica, così com'era del resto già avvenuto nella *Spiegazione*. Lì il ricorso all'ambientazione, dalle valli e dai sentieri delle passeggiate buzzatiane alla biblioteca paterna, e la presenza nel racconto delle nipoti reali o del professor Alpagò-Novello rappresentano i dati più espliciti di una narrazione realistica ma

anche personale e costituiscono le tangenze tra il racconto fantastico e una prova di *autofiction*. L'invenzione di un Toni Della Santa e di un santuario, dove erano stati raccolti gli ex voto dedicati a Santa Rita, forniscono la necessaria dose d'immaginario, così come le riproduzioni del quadernetto ritrovato nella biblioteca paterna, all'origine di tutta l'operazione dei *Miracoli*, attestano una modalità letteraria canonica. Ovviamente si tratta di un *escamotage*, che imita il manoscritto ritrovato del romanzo storico, ma che viene trasformato anch'esso, questa volta però in un album di schizzi ritrovati, cambiando completamente espressione artistica⁸⁵. Sulla linea di Genette il quaderno ritrovato potrebbe essere considerato il corrispettivo pittorico di uno pseudo ipotesto o ipotesto fittizio, perché modificato in un insieme di immagini, forse mai esistite ma delle quali l'autore ci fornisce testimonianza e che hanno prodotto direttamente le trentanove tavole e indirettamente la parte narrativa dell'opera⁸⁶. Un elemento pittorico che, trasformato, produce un effetto iconotestuale.

Una deriva pseudo fattuale, verso una narrazione debolmente autobiografica che si mescola agli altri generi letterari non finzionali presenti, si registra anche nelle note, dove la presenza dell'autore è sancita dalla prima persona grammaticale dell'enunciazione ma anche dai riferimenti interni all'opera di Buzzati o dalle sue osservazioni di fronte ai fatti raccontati o alle immagini descritte. L'effetto di fattualità che le note ricostruiscono si muove tra storia locale e diario, tra autobiografia e scrittura giornalistica⁸⁷. Non si tratta soltanto di un effetto di reale necessario alla narrazione fantastica e prodotto dai dettagli o dall'interiorità psicologica dei personaggi, "io"

compreso. Si tratta invece di una vera e propria mescolanza dei registri del discorso pubblico e privato, che si colora dei sentimenti dell'autore, osservatore dei dipinti e abitante delle valli, e si incrocia con la cultura e l'esperienza dello scrittore e pittore Buzzati.

L'ancoraggio non finzionale abbassa il livello della narrazione verso forme più prosaiche che sono principalmente trascrizioni della tradizione orale e popolare delle valli bellunesi. Nei testi che imitano le dicerie, le leggende, la vulgata popolare, al limite anche la cronaca locale o le informazioni dell'archivio comunale, Buzzati racconta come si sono svolti gli episodi, fornisce le prove e le testimonianze dei fatti oppure racconta le fasi della creazione del dipinto, spostandosi indistintamente tra la realtà e l'inverosimile, il paradossale e la fedeltà della rappresentazione, l'esperienza personale e il resoconto documentabile.

Rilette secondo il loro valore informativo, queste note vanno intese, per un verso, come ricerca verosimile delle fonti d'archivio che possono assicurare un valore di verità all'immagine, perché variano il gradiente di fattualità degli altri generi presenti⁸⁸. Altrimenti interpretate le note possono valere da riduzione dell'opera pittorica, producendo un *effetto di riassunto*⁸⁹ e un caso di autocondensazione⁹⁰. Buzzati utilizza tutti i tipi possibili di riassunto: sia extraletterario, quando usa lo stile dei documenti d'archivio facendo resoconti minimi dei fatti e delle scene rappresentate, sia metaletterario⁹¹, nei casi in cui riassume, deformati, altri racconti letterari o, con un'estensione del termine, altre prove pittoriche. Senza dubbio il tono del riassunto metaletterario è il più pregnante, consi-

derato che è quello critico per eccellenza e dunque autorevolmente riconosciuto⁹². Non va dimenticato infatti che, tanto per il versante letterario quanto per quello figurativo, Buzzati può contare su un'esperienza di cronaca d'arte e di critica letteraria, svolta nei decenni per il «Corriere della Sera». Ancora un altro tratto della sua vita, ancora una volta doppio. Buzzati utilizza dunque nei *Miracoli* tutti i suoi talenti, artistici e letterari, critici e autoriali.

I “riassunti” del resto erano già apparsi nella produzione artistica dell'autore se si pensa alle didascalie narrative o micro-racconti che hanno sempre accompagnato i suoi quadri. Questa volta si tratta dunque di un'autocitazione e dell'ulteriore deformazione di una pratica ben collaudata. Se nelle prove precedenti infatti la scrittura aveva adottato un registro narrativo d'invenzione, producendo quasi un'eco o un'amplificazione del quadro, nei *Miracoli* si tratta di una prova narrativa e critica allo stesso tempo, che commenta un'opera letteraria e artistica, ma anche extrartistica ed extraletteraria.

Secondo Genette se l'ipertesto deriva sempre da una finzione o dal racconto di un evento reale e al contempo può essere considerato una forma di «critica in azione»⁹³, il metatesto è invece non finzionale per definizione. Ma nel caso dei *Miracoli* salta anche questa frontiera.

Le note sono dunque ipertesti letterari quando deformano racconti preesistenti di alto valore o popolari, ma lo sono altrettanto quando scadono nella prosa non finzionale, comprendendo in questo anche tutte le sfumature pseudo autobiografiche o giornalistiche; sono ipertesti extraletterari, quando somigliano a resoconti amministrativi o d'archivio; potrebbero

essere considerate metatesti artistici quando hanno la funzione di commentare il quadro posto a fianco, o metatesti extrartistici quando riprendono immagini popolari o materiali che non fanno parte della tradizione artistica, come fumetti e fotoromanzo, e sono anche metatesti iconotestuali, quando commentano oggettivamente e soggettivamente gli episodi reali, i racconti che ne vengono fatti e anche le immagini che li rappresentano o che deformano gli altri iconotesti buzzatiani.

A questa già complessa strategia ipertestuale e metatestuale andrebbe aggiunta un'ulteriore variante, quella descrittiva. Se si considera la descrizione delle immagini una forma di narrazione di eventi, come una serie di percorsi che il narratore può compiere in essa con lo sguardo o come una concatenazione di episodi in successione o ancora il racconto della fabbricazione dell'artefatto artistico⁹⁴, anche l'ecfrasi può essere considerata un'amplificazione dell'ipertestualità e, a sua volta, un'occasione di commento pittorico e dunque metartistica.

Buzzati apre dunque una strada nuova alla critica letteraria e pittorica, attraverso le forme finzionali oltre che non finzionali e attraverso le forme tradizionalmente poco narrative come la descrizione e la narrazione autobiografica. Come il dispositivo *ex voto* aveva dimostrato che la pratica di reincorniciamento determinava una critica dell'arte *tout court*, così nella parte narrativa Buzzati ha spostato l'attenzione ai confini della letteratura nella direzione della critica e della non finzione.

Allo stesso modo l'imitazione dei propri iconotesti precedenti segna una tappa matura e consapevole della forma artistica adottata.

Nell'arco della sua vita Buzzati è riuscito a frequentare i territori dell'arte e della letteratura e a spostarsi con naturalezza dall'uno all'altro. Con altrettanta spontaneità è passato da scrittore a giornalista di terza pagina e a critico letterario, e da pittore è diventato esperto di cronaca d'arte. E all'interno della scrittura ha sfumato lo stile fantastico con la cronaca nera, la sua proverbiale riservatezza con una spregiudicatezza che bruciava le tappe⁹⁵. Queste esperienze e queste talentuosità, queste curiosità e questi stili compaiono a pieno titolo nei *Miracoli* e producono effetti ironici, umoristici e parodici che provengono dalla condensazione di deformazioni diverse che collidono e provocano in alcuni casi delle dissonanze⁹⁶.

Soltanto attraverso la leggerezza dell'ironia, che diventa satira e ancora polemica in base al grado di riconoscimento esperito dal fruitore, Buzzati avrebbe potuto tenere insieme una strategia così complessa e stratificata che autocondensa la propria carriera e mira a denunciare le criticità delle due arti e, capovolgendo la visione, a trovare un "sentiero di destini incrociati" a partire dalla crisi.

Genette ci ha insegnato che «lo studio dell'ipertesto ci invita a una lettura relazionale il cui sapore perverso quanto si vuole, viene condensato piuttosto chiaramente in questo aggettivo inedito coniato tempo fa da Philippe Lejeune: lettura *palincestuosa*. O per passare da una perversità a un'altra se si amano veramente i testi si avrà pure il desiderio, ogni tanto, di amarne (almeno) due alla volta»⁹⁷. I *Miracoli* ci hanno insegnato che nel caso di Buzzati la perversità va moltiplicata anche per le due arti e per i relativi sottogeneri. Come non rintracciare nella necessità formale dell'iconotesto la "doppia

protezione che ci scherma dall'orlo dell'abisso della significazione"? Come non credere che il linguaggio doppio sia la sola via d'uscita al "silenzio della mistica"? Come non collocare allora l'incestuosità dell'operazione buzzatiana sotto la dis-sacrante protezione della santa protettrice dei casi impossibili⁹⁸? Soltanto l'azione miracolosa di Santa Rita può riuscire nell'impresa di tenere insieme questioni così dissonanti, destini incrociati e combinazioni perverse.

¹ Sull'importanza del paratesto cfr. M.-H. Caspar, *A propos du paratexte buzzatien*, in «Studi buzzatiani», n. 5, 2000, p. 27: «Si tratta di un testo o più esattamente di testi composti come micro-racconti ma la loro unità, la loro coerenza non si manifesta subito. E per questo il paratesto assume un ruolo essenziale».

² L'assimilazione alla forma dell'emblema non è condivisa da Zugni Tauro che per rinsaldare la logica interna nella successione delle tavole e soprattutto lo stretto legame tra i due elementi espressivi delle immagini e delle didascalie scrive: «Le spiegazioni "a margine" di Buzzati non stanno all'immagine come il motto sta all'emblema, ma giocano una moderna e originale eco che non si può smontare», cfr. A.P. Zugni Tauro, *op. cit.*, p. 342.

³ P. Dalla Rosa, *Geografia e onomastica de "I Miracoli di Valmorel"*, in *Dove qualcosa sfugge: lingue e luoghi di Buzzati*, «Quaderni del centro Buzzati», n. 3, 2004, pp. 101-111. Zugni Tauro afferma che «il "rapporto edipico" con San Pellegrino sta alla base del suo originalissimo tono, delle sue atmosfere, della sua scrittura e pittura, piuttosto che il "realismo magico" novecentesco italiano, al quale l'opera di Buzzati può essere giustapposta ma non organicamente connessa», cfr. A.P. Zugni Tauro, *op. cit.*, p. 344.

⁴ E. Pozzi, *op. cit.*, p. 108: «No, non c'era nessuna intenzione di imitare i classici ex voto: la mia intenzione è stata quella di farne di completamente ex novo, raccontando in ciascuno una storia, perlopiù di carattere fantastico e anche, diciamo la verità inverosimile. Quindi [...] non è il caso di prenderli sul serio questi ex voto, dal punto di vista cronistico!».

⁵ M.-H. Caspar, *Les Miracles de Val Morel. Un bestiaire fantastique?*, in «Cahiers Dino Buzzati», n.3, 1979, p. 172: «Allora se si considerano i *Miracoli* come la ricomparsa anarchica dei fantasmi e delle ossessioni dell'io inconscio, si comprende meglio l'uso sistematico della tecnica del *brouillage* in Buzzati. L'oscurità del testo, la sua ambiguità, la sua difficoltà a essere decifrato non sono altro che la mimetizzazione, il camuffamento dei pensieri più intimi e ossessionanti dell'autore». Cfr. anche M.-H. Caspar, *A propos du paratexte buzzatien*, cit., p. 45: «Si tratta dunque, in qualche modo, di un libro-testamento che contiene numerose ossessioni di Buzzati, i suoi fantasmi inconsci e una tecnica di scrittura affinata con il tempo».

⁶ L. Viganò, *Postfazione. Dino Buzzati e il miracolo della vita*, in D. Buzzati, *I miracoli di Val Morel*, Mondadori, Milano 2012, pp. 93-110.

⁷ Da intendersi non soltanto in modo sincronico ma anche diacronico. Come sostiene per esempio Crotti la pittura in Buzzati ha recuperato «quello scarto fantastico e quella limpida fantasia che caratterizza la prima produzione narrativa; è quello che accade ne *I miracoli di Val Morel*, una delle opere migliori dell'ultimo Buzzati proprio perché sembra accostare una componente coloristica smagliante e netta, di toni fiabeschi e surreali, un senso del fantastico che nella narrativa si era andato via via esaurendo», cfr. I. Crotti, *op. cit.*, p. 105.

⁸ Alla serie di trentaquattro tavole de *I miracoli inediti di una santa* (Edizioni del Naviglio, Milano 1970) se ne aggiunsero altre cinque (*Il Colombre, Il Gatto Mammone, Il pettirosso gigante, I marziani, Caduta dalla casa Usher*) e la *Spiegazione* introduttiva per la pubblicazione dal titolo *I miracoli di Val Morel*, Garzanti, Milano 1971. Il testo venne ripubblicato con il titolo *Per grazia ricevuta*, Grandi Edizioni Italiane, Milano 1983, quasi dieci anni dopo la morte di Buzzati. Alle trentanove tavole andrebbe idealmente aggiunta anche quella dipinta nell'estate 1971 per il dottor Giovanni Angelini che ha avuto in cura l'autore negli ultimi mesi. Cfr. C. Mares, *op. cit.*, pp. 131-132.

⁹ Soltanto in due delle trentanove tavole, nella n. 6 dal titolo *Una ragazza rapita* e nella n. 30 *Il tentatore*, Santa Rita non viene rappresentata.

¹⁰ Sull'erotismo delle immagini buzzatiane Radius commenta così: «Quasi un'educazione sessuale per adulti iniziata dallo scabroso per giungere al naturale. È certo che l'erotismo di Buzzati è coinciso con l'ondata di erotismo e pornografia che si è abbattuta sul mondo già detto tranquillamente civile. Non ha contribuito ad anticiparla: l'ha seguita», cfr. E. Radius, *op. cit.*, p. 98.

¹¹ D. Buzzati, *I miracoli di Val Morel*, cit., p. 7.

¹² Ivi, p. 9.

¹³ Ivi, pp. 10-11.

¹⁴ Ivi, pp. 11-12.

¹⁵ Ivi, p. 11.

¹⁶ Come testimonia Nicoletta Comar i notabili locali «pregarono Buzzati di realizzare un quadro che sarebbe stato poi esposto in una edicola

appositamente realizzata. Nacque così il Capitello di Val Morel, inaugurato il 3 settembre 1973 e tuttora in loco [...] all'interno del capitello si trova oggi una copia dell'opera, mentre l'originale è conservato nel Municipio di Limana. Proprio per iniziativa di questo comune, nell'intento di far conoscere i luoghi che hanno ispirato l'artista, nel 2002 è stato creato il "Sentiero Buzzati" che parte dal Santuario di Madonna Parè e arriva al piccolo paese di Valmorel», cfr. N. Comar, *I miracoli di Valmorel: le scatole della realtà*, in Id., *Dino Buzzati. Catalogo dell'opera pittorica*, cit., pp. 32-35.

¹⁷ M. Ferrari (a cura di), *Buzzati racconta. Storie diseguate e dipinte*, Electa, Milano 2006, p. 85.

¹⁸ Per il santuario Buzzati realizza un'ultima tavola, che attualmente è conservata al municipio di Limana e in copia nell'edicola votiva, e dove campeggia al centro il ritratto di Santa Rita contornato da quattro miracoli: alcuni naufraghi salvati da una nave che sta per inabissarsi, un treno fermato proprio sul ciglio di un precipizio, uomini salvati da una casa ormai avvolta dalle fiamme, nere sagome di banditi bloccati durante una rapina automobilistica.

¹⁹ N. Giannetto, *La parola scritta nei dipinti e nei disegni di Buzzati*, cit., p. 25.

²⁰ L'espressione "regime scopico" è stata coniata da Christian Metz per l'analisi dello sguardo voyeristico al cinema, poi ripresa in un'accezione più ampia da Martin Jay (*Scopic Regimes of Modernity*, in E. Foster (a cura di), *Vision and visibility*, The New Press, New York 1988, pp. 3-23) e adottata da molti teorici della *Visual Culture* contemporanea. Per regime scopico si intende accanto allo studio fisiologico del funzionamento della visione, una riflessione sulla molteplicità dei fattori culturali, sociali e tecnologici che strutturano il processo della visione attraverso l'analisi fenomenologica della coscienza dell'immagine, la descrizione della stratificazione del fenomeno visivo, le forme di rappresentazione, le reti di credenze e pratiche interpretative socialmente condivise, intrecciate con la sfera del piacere e del desiderio.

²¹ M. Cometa, *Letteratura e dispositivi della visione nell'era prefotografica*, in V. Cammarata (a cura di), *La finestra del testo. Letteratura e dispositivi della visione tra Settecento e Novecento*, Meltemi, Roma 2008, pp. 9-76, qui p. 12.

²² Ivi, p. 14.

²³ Come scrive Montanelli nella prefazione ai *Miracoli*: «Di serietà ce n'è da far concorrenza al sesso, e Dio sa se ce ne vuole», cfr. I. Montanelli, *Prefazione*, in D. Buzzati, *I miracoli di Val Morel*, cit., p. 5. Cfr. anche L. Bellaspiga, *Dio che non esisti ti prego: Dino Buzzati, la fatica di credere*, Ancora, Milano 2006.

²⁴ Con il termine dispositivo intendiamo qui alla maniera di Foucault una rete eterogenea di elementi linguistici, discorsivi, istituzionali, giuridici, architettonici che mettono insieme rapporti di formazione del soggetto all'incrocio tra sapere e potere. La prima formulazione foucaultiana del dispositivo si legge in *Surveiller et punir*, Gallimard, Paris 1975; trad. it. di A. Tarchetti, *Sorvegliare e punire*, Einaudi, Torino 1976. In un recente studio Agamben commenta: «Per questo i dispositivi devono sempre implicare un processo di soggettivazione, devono cioè produrre il loro soggetto», cfr. G. Agamben, *Che cos'è un dispositivo?*, Nottetempo, Roma 2006.

²⁵ Ciò è avvenuto a partire dallo studio di Max Milner sulla fantasmagoria, *La fantasmagorie. Essai sur l'optique fantastique*, PUF, Paris 1982; e da quello di Philippe Hamon sulle esposizioni, *Expositions. Littérature et architecture au XIX^{ème} siècle*, José Corti, Paris 1989. Per una ricostruzione cfr. M. Cometa, *Letteratura e dispositivi della visione*, cit.

²⁶ «Buzzati vede dunque nella pop art sia la nobilitazione del fumetto, da lui apprezzato da sempre, sia la possibilità di rappresentare un ideale di donna che trasgredisce le buone regole della società, cogliendovi allo stesso tempo l'autorizzazione ad attingere al repertorio iconografico altrui senza commettere peccato. Tipico del Buzzati degli anni Sessanta è infatti il ricorso ad un bagaglio figurativo proveniente dalle fonti più disparate: dipinti propri o altrui, fotografie, cartelloni pubblicitari, stampe popolari, cinema», cfr. E. Sacconago, *op. cit.*, pp. 44-45. Cfr. R. Roda, *Nel labirinto di "Poema a fumetti": un gioco interattivo ante-litteram*, in M. Ferrari (a cura di), *Buzzati 1969: il laboratorio di Poema a fumetti*, cit., pp. 29-36; A. Del Puppo, *Buzzati 1969: il "Poema" e la pittura*, in M. Ferrari (a cura di), *Buzzati 1969: il laboratorio di Poema a fumetti*, cit., pp. 19-28.

²⁷ A. Gaggioni, G. Pozzi (a cura di), *L'ex-voto dipinto nel Ticino*, Edizioni dello Stato del Cantone Ticino, Bellinzona 1999.

²⁸ Ivi, p. 27.

²⁹ Soltanto nell'iscrizione del caso 6, *Una ragazza rapita*, si legge: «Canal Rosa rapita da due anime dannate la sorella Dolores vide e pregò». L'invocazione è espressa nell'iscrizione dei seguenti casi: 15 «un altro pensò qui ci vorrebbe Santa Rita, e cortesemente la invocò», 18 «allora Listilina invocò la santa dell'impossibile», 19 «finché una sera chiesi aiuto alla santa», 31 «De Scuderi Leontina infestata dai vespilloni fece voto».

³⁰ Sono i casi contrassegnati dai numeri: 2, 3, 5, 8, 9, 11, 12, 13, 14, 17, 19, 21, 27, 28, 32, 34, 37, 38, 39.

³¹ Sono i casi 6 e 30.

³² Cfr. M.-H. Caspar, *Les Miracles de Val Morel. Un bestiaire fantastique?*, cit., pp. 171-172: «Presentando alcune costellazioni figurative molto varie che gravitano attorno ai due poli dell'animalità e della sessualità perversa, ai quali è legato, Buzzati presenta una visione piuttosto manicheista del mondo» e inoltre: «I *Miracoli* sono l'altra faccia della realtà, quella dove il mostro agisce in noi, dall'interno. Perché tutti noi siamo dei mostri e l'animalità mostruosa è la vera natura dell'uomo. È per liberarsi dai suoi fantasmi regressivi che Buzzati ha scritto e soprattutto dipinto i *Miracoli?*».

³³ Sono i casi 28, 29, 30.

³⁴ Sono i casi 22, 31, 36.

³⁵ Cfr. tavola numero 35.

³⁶ Cfr. tavola numero 6.

³⁷ Cfr. tavola numero 16, 23.

³⁸ Le rappresentazioni esplicite sono quelle dei casi: 6, 16, 22, 23, 26, 28, 29, 30, 35.

³⁹ Sono i casi 15, 19, 32. I casi 9 e 23 non hanno le delimitazioni di strisce o vignette ma suddividono la scena in porzioni di spazio.

⁴⁰ Si tratta del numero 27.

⁴¹ Si tratta del numero 9.

⁴² D. Freedberg, *The Power of the Images. Studies in the History and the Theory of Response*, The University of Chicago Press, Chicago 1989; trad. it. di G. Perini, *Il potere delle immagini. Il mondo delle figure: reazioni e emozioni del pubblico*, Einaudi, Torino 2009.

⁴³ G. Didi-Huberman, *Ex voto. Image, organe, temps*, Bayard, Paris 2006; trad. it. di R. Prezzo, *Ex voto*, Raffaello Cortina editore, Milano 2007.

⁴⁴A. Dal Lago A., S. Giordano, *op. cit.*, p. 27.

⁴⁵All'analisi dell'ex voto di Philippe de Champaigne Louis Marin ha dedicato numerosi scritti. Si veda, tra gli altri, L. Marin, *Écriture/Peinture: l'ex voto de Champaigne*, in *Vers une esthétique sans entraves*, UGE, Paris 1945, pp. 409-429.

⁴⁶D. Freedberg, *op. cit.*, p. 241.

⁴⁷G. Didi-Huberman, *op. cit.*, p. 83.

⁴⁸Ivi, p. 99.

⁴⁹Ivi, p. 95.

⁵⁰A. Dal Lago, S. Giordano, *op. cit.*

⁵¹Cfr. V.I. Stoichita, *L'instauration du tableau*, Méridieus Klincksieck, Paris 1993; trad. it. di B. Sforza, *L'invenzione del quadro*, Il Saggiatore, Milano 1998.

⁵²Cfr. G. Genette, *Introduction à l'architexte*, Seuil, Paris 1979; trad. it. di A. Marchi, *Introduzione all'architesto*, Pratiche, Parma 1981; Id., *Fiction et diction*, Seuil, Paris 1991; trad. it. di F. Atzeni, *Finzione e dizione*, Pratiche editrice, Parma 1994.

⁵³A. Dal Lago, S. Giordano, *op. cit.*, p. 27.

⁵⁴Ivi, p. 62.

⁵⁵«Le figure femminili nonostante siano immagini destinate a un luogo sacro, sono spesso rappresentate nude o discinte e questo dato sottolinea il carattere fittizio dell'ex voto», cfr. M.E. Zucco, *op. cit.*, p. 58.

⁵⁶«Klein e Buzzati, ciascuno a livelli diversi, mettono in evidenza la necessità di andare al di là di ciò che si percepisce. Essi condividono lo stesso desiderio di svelare i molteplici legami che legano il mondo sensibile con il non visibile o l'invisibile, di uscire dal solo registro retinico. Attraverso le loro opere desiderano fissare una realtà che si sottrae a una visione diretta, ma che tuttavia è presente in una sensazione magica. Fede e credenza non procedono altrimenti», cfr. M. Badet, *op. cit.*, p. 53.

⁵⁷Nel cartiglio di Klein si legge: «Il blu, l'oro, il rosa, l'immateriale. Il vuoto, l'architettura dell'aria, l'urbanistica dell'aria, la climatizzazione dei grandi spazi geografici per un ritorno alla vita umana nella natura, allo stato edenico della leggenda. I tre lingotti d'oro sono il prodotto della vendita delle prime quattro zone di sensibilità pittorico immateriale. A Dio padre onni-

potente, in nome del Figlio, Gesù Cristo, in nome dello Spirito Santo e della Santa Vergine Maria. Per Santa Rita da Cascia, sotto la sua custodia e protezione, con la mia infinita riconoscenza. Grazie. Y. K.». Ad Assisi Klein era rimasto impressionato dagli affreschi monocromi, uniformi e blu, attribuiti a Giotto.

⁵⁸Yves Klein scrive così nel cartiglio: «Santa Rita da Cascia, santa dei casi impossibili e disperati, grazie per tutto l'aiuto, potente, decisivo e meraviglioso, che mi hai concesso fino a ora – Grazie infinitamente. Anche se non ne sono personalmente degno; concedimi ancora e sempre il tuo aiuto nella mia arte e proteggimi sempre tutto ciò che ho creato perché sia, mio malgrado, di grande bellezza».

⁵⁹Queste le parole della richiesta d'intercessione: «Santa Rita da Cascia ti chiedo di intercedere presso Dio, padre onnipotente affinché mi conceda sempre, in nome del Figlio Gesù Cristo e in nome dello Spirito Santo e della Santa Vergine Maria, la grazia di animare le mie opere e che esse divengano ogni giorno più belle, e poi anche la grazia di scoprire sempre nell'arte, continuamente e regolarmente, sempre nuove cose ogni volta più belle, anche se ahimè non sono sempre degno di essere uno strumento utile per costruire e creare la Grande Bellezza. Che ogni cosa che venga da me sia bella. Così sia. Y. K.».

⁶⁰G. Genette, *Palimpsestes*, cit., pp. 91-92: «È quindi impossibile, perché troppo facile e quindi insignificante, imitare direttamente un testo. Lo si può fare solo indirettamente, praticandone l'idioletto in un altro testo, idioletto che a sua volta può essere ricavato se non trattando il testo di partenza come un modello, cioè come un genere. Ecco perché esistono soltanto *pastiche* di genere, e perché imitare una singola opera, un autore particolare, una scuola, un'epoca, un genere sono tutte operazioni strutturalmente identiche. Ed ecco perché la parodia e il travestimento, che saltano in tutti i casi questa tappa, non possono assolutamente essere definiti delle imitazioni, ma delle trasformazioni circoscritte o sistematiche, imposte a dei testi. Una parodia o un travestimento prendono sempre di mira un testo (o più testi) singolarmente, mai un genere».

⁶¹Cfr. M.E. Zucco, *op. cit.*; A. Del Puppo, *Buzzati 1969: il "Poema" e la pittura*, cit.; A.P. Zugni Tauro, *op. cit.*; E. Sacconago, *op. cit.*; A. Laganà Gion, *Dino Buzzati. Un autore da rileggere*, cit.

⁶²G. Genette, *Palimpsestes*, cit., p. 9.

⁶³ Ivi, p. 462: «La relazione genetica si riduce sempre a una pratica di auto-trasformazione, tramite amplificazione, riduzione o sostituzione. Per quanto inesauribile sia il suo campo di studi e per quanto complesse siano le sue operazioni, essa è effettivamente un caso particolare (un altro oceano nel nostro piccolo mare) dell'ipertestualità che abbiamo qui definito: ogni stato redazionale rappresenta un ipertesto rispetto alla versione precedente e un ipotesto rispetto a quella che seguirà. Dal primo abbozzo all'ultima correzione, la genesi di un testo è una questione di auto-ipertestualità».

⁶⁴ Ivi, p. 469.

⁶⁵ Mi riferisco al già citato volume *Palimpsesti* in cui Genette definisce i campi dell'intertestualità come una relazione di copresenza di due o più testi, dove la presenza effettiva di un testo in un altro (citazione, plagio, allusione); la paratestualità come la dimensione pragmatica del testo (titolo, sottotitoli, prefazioni, avvertenze, premesse, epigrafi, illustrazioni, fascette); la metatestualità è la relazione di commento, con o senza citazione, del testo di cui si parla, in altri termini è il caso principe della critica; l'architestualità intesa come definizione del genere, intesa come relazione muta che il testo non è tenuto a dichiarare; e l'ipertestualità per regolare ogni relazione che unisca un ipotesto, testo anteriore, a un ipertesto, senza relazione di commento. Qualche anno dopo Genette pubblica un secondo volume dedicato al tema della paratestualità, *Seuils*, Seuil, Paris 1987; trad. it. di C.M. Cederna, *Soglie*, Einaudi, Torino 1989.

⁶⁶ G. Genette, *Palimpsestes*, cit., p. 92: «Il *pastiche* è l'imitazione in regime ludico, la cui funzione dominante è il divertimento; la caricatura è l'imitazione in regime satirico, e ha come funzione dominante la derisione; la *forgerie* è l'imitazione in regime serio, e la sua funzione principale è la continuazione o l'ampliamento di una realizzazione letteraria preesistente».

⁶⁷ Il regime ironico si trova tra il ludico e il satirico, l'umoristico tra il ludico e il serio, il polemico tra il serio e il satirico.

⁶⁸ G. Genette, *Palimpsestes*, cit., p. 461.

⁶⁹ Tra le pratiche iperestetiche Genette individua il caso della copia in pittura, intesa come l'imitazione diretta di un'opera, che richiede un'abilità tecnica, utilissima per la formazione dei pittori ma che non ha corrispettivi nelle altre arti: «l'imitazione diretta in letteratura e in musica e

contrariamente a quanto avviene nelle arti plastiche, è un'operazione priva di qualsiasi valore. In questi casi riprodurre non significa nulla, mentre imitare presuppone un'operazione più complessa al termine della quale non si avrà più una semplice riproduzione bensì una produzione nuova: quella di un altro testo nello stesso stile, di un altro messaggio nello stesso codice», cfr. ivi, p. 91.

⁷⁰ Un caso simile è quello di Borges, così descritto da Genette: «Borges chiaramente fonda così o consolida un genere, ipertestuale sotto molti aspetti: lo pseudo-metatesto, o critica immaginaria, in cui si realizza (fra le altre pratiche) la riduzione fittizia, il *pastiche* di genere (critica letteraria) e l'apocrifo mediato. Nella *Bibliothèque d'un amateur*, opera che si presenta come una raccolta di saggi su "racconti che non sono stati ancora scritti", Jean Benoit Puech complica ulteriormente il gioco con una rete di echi e implicazioni che collegano un articolo all'altro, finendo con l'imporre una mitologia personale e suggerendo una sorta di autobiografia malcelata. Naturalmente ogni maschera è anche uno specchio», cfr. ivi, pp. 307-308.

⁷¹ Con il termine di "transmotivazione" Genette intende la sostituzione di un motivo con un altro, per esempio Oscar Wilde in *Salomé* ha sostituito il motivo politico della versione biblica con uno passionale; e con il termine "transvalorizzazione" la totale inversione di un sistema di valori. Inoltre qualunque operazione d'ordine assiologico, per esempio se riferita ad un personaggio, significa attribuirgli un ruolo più importante e/o simpatico rispetto ai valori dell'ipotesto. Cfr. G. Genette, *Palimpsestes*, cit., pp. 386 e ss. e pp. 407 e ss. Nei *Miracoli* esempi eclatanti di transmotivazione e di transvalorizzazione sono rispettivamente il motivo erotico adottato in un genere religioso e il ruolo dell'orante cancellato e sostituito da figure del male sulla scena rappresentata.

⁷² Ivi, p. 465: «Vorrei soltanto suggerire all'interno del regime serio una possibile divisione tra due tipi di funzioni. La prima è d'ordine pratico o se preferiamo socio-culturale, ed è predominante nelle pratiche quali il riassunto descrittivo, la traduzione, la prosaiccizzazione; è forte nel *digest*, nelle diverse forme di transmodalizzazione quali l'adattamento teatrale o cinematografico e nella maggior parte dei seguiti e delle continuazioni [...] l'altra funzione del regime serio è più nobilmente estetica: è la funzione

propriamente creativa, per cui uno scrittore si basa su una o più opere anteriori allo scopo di elaborare quella in cui investirà il suo pensiero e la sua sensibilità di artista».

⁷³ C. Pozzi, *Sull'orlo del visibile parlare*, Adelphi, Milano 1993, p. 351: «Impresa e emblema sono comunicazioni miste, in quanto né il disegno da solo, né le parole da sole trasmettono l'intero messaggio. Ciò comporta che il significato del messaggio sia dato da una relazione fra ciò che vien detto e ciò che viene disegnato. Alla base dei due mezzi sta tuttavia un atteggiamento mentale opposto. L'emblema con la sua tripartizione, ripete in diverse forme la stessa comunicazione, e quindi si basa sulla tautologia. L'impresa formulando un messaggio soltanto nella congiunzione dei due componenti, si basa sulla reticenza, sulla disgiunzione di un senso intero in due spezzoni comunicativi di natura diversa. La relazione fra le parti non è dunque solo di natura enunciativa ma anche sintattica; nell'emblema vige la coordinazione, nell'impresa la subordinazione».

⁷⁴ Le iscrizioni dei *Miracoli* quasi sempre dichiarano il nome del devoto che ringrazia la santa e che non sempre è presente sulla scena e dunque aprono le frontiere dell'immagine a elementi extrartistici, permettendo di ricostruire il contesto. Secondo le situazioni comunicative ricostruite da Pozzi si potrebbe dire che si ritrovano sia situazioni di preghiera, con un discorso tra un personaggio e uno interno al quadro, o una situazione didascalica tra due personaggi esterni e dunque in terza persona. La comprensione delle scritte nei quadri determina il valore di subordinazione delle due arti per chiarire: «a quale dei due compete di chiarire il messaggio dell'altro. Se è vero che le scritte hanno un compito didascalico per rapporto alla verità totale dell'esenzione che l'iconografia vuol rappresentare, è vero però che le scritte da sole, anche perché si tratta in genere di testi ritagliati, non hanno senso o non hanno quel senso senza l'accompagnamento della figura. Si avvera così un movimento di ritorno. La lettura delle singole immagini diventa condizione per la comprensione del messaggio verbale; la lettura visiva è l'interpretante del fatto verbale. È il contrario di quanto capita nella categoria opposta delle figure incluse nel testo, dove sempre il testo spiega il disegno: ciò è evidente nel libro illustrato», cfr. C. Pozzi, *Sull'orlo del visibile parlare*, cit., pp. 439-464.

⁷⁵ D. Buzzati, *I miracoli di Val Morel*, cit., p. 14.

⁷⁶ Ivi, p. 28.

⁷⁷ Ivi, p. 54.

⁷⁸ Ivi, p. 56.

⁷⁹ Ivi, p. 16.

⁸⁰ *Ibidem*.

⁸¹ J. Cremerius, *Neurose und Genialität*, Fisher, Frankfurt a.M. 1971; trad. it. di U. e M. Devena, *Nevrosi e genialità. Biografie psicoanalitiche*, Bollati Boringhieri, Torino 1975. Emilio Radius dà un'interpretazione semi-psicoanalitica della pittura buzzatiana: «La psicoanalisi addomestica i terrori. Così la pittura di Buzzati, con apparato molto minore, senza elucubrazioni. La psicoanalisi libera tutt'al più dai terrori: la pittura di Buzzati sostituisce ai terrori una specie di gioia [...] forse ancora più che la sua narrativa, la sua pittura ha efficacia terapeutica e morale. Essa insegna ad andare a cavalluccio dei mostri. È una piccola Apocalissi illustrata per i semplici. Fiaba raccontata rassicurando con gli occhi gli ascoltatori nei momenti spaventosi», cfr. E. Radius, *op. cit.*, p. 104.

⁸² D. Buzzati, *I miracoli di Val Morel*, cit., p. 74.

⁸³ Con il termine “trasformazione pragmatica” Genette intende una modificazione del corso stesso dell'azione e del supporto strumentale, cfr. G. Genette, *Palimpsestes*, cit., pp. 373 e ss.

⁸⁴ Secondo Genette gli effetti umoristici possono anche essere inconsapevoli se non si conosce l'ipotesto. Gli inserimenti a collage di vari testi senza segnalarne la presenza al lettore sono indice di amplificazione o di devalorizzazione, cfr. ivi, pp. 427 e ss.

⁸⁵ Ivi, pp. 449-452: «Esistono tuttavia delle opere di cui conosciamo o sospettiamo la natura ipertestuale, ma il cui ipotesto, temporaneamente o meno, non ci è disponibile [...]. È un'asserzione forse eccessiva, ma è piuttosto improbabile che *l'Illiade*, la *Chanson de Roland* o il *Chevalier à la charrette* non abbiano avuto qualche modello antecedente. In questi casi siamo molto verosimilmente in presenza di ipertesti a ipotesto sconosciuto, oppure la cui ipertestualità è quasi certa ma rimane indescrivibile e quindi indefinibile». È il caso di un ipotesto fittizio, o pseudo ipotesto: «quale Borges quale Calvino ci darà finalmente la prima *chanson de*

geste, la fonte sconosciuta dell'Iliade, il manoscritto autografo dei *Mémoires d'outretombe?*».

⁸⁶ Va ricordato che nella *Spiegazione* non vi è alcun riferimento esplicito alle note, come se si dovesse giustificare soltanto la produzione pittorica e non quella narrativa.

⁸⁷ Nell'analisi di Genette «l'ipertestualità è una pratica transgenerica, che comprende alcuni generi detti minori come la parodia, il travestimento, il *pastiche*, il *digest*, etc. e attraversa tutti gli altri», soprattutto il modo drammatico più che il narrativo è molto poco presente nei generi storici «si applica meno volentieri nei generi più strettamente legati a una referenzialità sociale o personale: la Storia (anche se gli storici trasformano molti documenti), la Memoria, l'autobiografia, il diario, il romanzo realista, la poesia lirica», cfr. G. Genette, *Palimpsestes*, cit., pp. 465-466. Il caso Buzzati, attraversando anche i generi non finzionali, propone un'ulteriore deformazione ipertestuale.

⁸⁸ «Le didascalie a loro volta non fanno altro che negare la veridicità del dipinto a cui sono allegate, cercando di attenersi il più possibile ad una normativa plausibile e logica, relativizzando il contenuto del quadro; rappresentano quindi un altro momento razionalizzante. Le tavole di ex voto d'altro canto, sono presentate come esempi fantasiosi ed assurdi di una tradizione culturale di scarsa credibilità in cui elementi fiabesco-surreali legati a una liturgia popolare e primitiva sembrano accostarsi a credenze magico-demoniache della campagna veneta; il fatto è che invece, le due componenti razionali (spiegazione e didascalie) filtrano in trasparenza, nella loro puntualità documentaria, un falso istituzionalizzato, un arbitrio logico, mentre le tavole rimangono, comunque dati di fatto innegabili [...]. Tra didascalie e immagini, inoltre si verifica una fantomatica partita a tennis, in cui ciò che ci si rimanda di continuo è il senso dialettico del vero e del falso: elegante trasposizione di una stilizzata problematica in cui gli opposti non più scontrandosi frontalmente, come nel primo Buzzati, convivono ambigualmente come termini irrisolti di una *querelle* esistenziale», cfr. I. Crotti, *op. cit.*, pp. 105-106.

⁸⁹ Secondo quest'ultima interpretazione Buzzati opera un'ennesima variante ipertestuale, producendo il cosiddetto effetto di riassunto secondo

il quale, come Borges nell'analisi di Genette, «anche nei brani non nascosti dietro recensioni fittizie, più che narrare egli stesso una storia descrive, con le riserve e il distacco ironico di un critico disincantato, un racconto preesistente», cfr. G. Genette, *Palimpsestes*, cit., p. 306.

⁹⁰ Ivi, pp. 295-296: «L'interprete (anche involontario) può inoltre essere l'autore stesso, qualora produca un'(auto)condensazione della propria opera. Non credo che si tratti di casi rarissimi e li ritroviamo talvolta in embrione della corrispondenza di numerosi romanzi».

⁹¹ Ivi, p. 290: «Le principali funzioni sono beninteso d'ordine didattico: extraletterario e metaletterario. Tralasciamo gli investimenti extraletterari quali gli estratti amministrativi e gli altri tipi di resoconti sintetici, benché anche questo genere possa comportare una sua estetica propria e i suoi capolavori. Qualifico come metaletterari i riassunti d'opere di letteratura, che il discorso letterario consuma e produce in grande quantità. Dal punto di vista funzionale questo tipo di riassunto è uno strumento della pratica metaletteraria e/o un elemento del suo discorso».

⁹² Ivi, p. 291: il tipo di investimento metaletterario è «il più implicato, e preso in un discorso a cui fornisce solo un utile strumento preliminare o abilmente dissimulato – è il discorso “critico” in generale e in tutte le sue forme: dalla più pedante (quella universitaria: molte tesi di dottorato non sono che una serie di riassunti “sapientemente” cuciti uno dopo l'altro, e questo stesso libro...) alla più popolare: la recensione giornalistica».

⁹³ Ivi, p. 467: «La metatestualità, che in linea di principio non è mai dell'ordine della finzione narrativa o drammatica mentre l'ipertesto lo è quasi sempre, finzione derivata da un'altra finzione o dal racconto di un evento reale. Del resto è un dato di fatto e non di diritto: l'ipertesto può non appartenere al campo della finzione [...] mentre il metatesto è non finzionale per definizione. D'altra parte, l'abbiamo potuto osservare costantemente, l'ipertesto ha sempre più o meno valore di metatesto: il *pastiche* o la caricatura sono sempre una “critica in azione” [...] l'ipertesto è quindi, in termini aristotelici, più potente del metatesto: di comportamento più libero, lo supera senza reciprocità».

⁹⁴ M. Cometa, *La scrittura delle immagini*, cit., pp. 11-166.

⁹⁵ Genette sostiene una posizione simile, forse con un cammino

inverso, nei riguardi di Borges: «l'idea semplice e banale secondo la quale Borges sarebbe passato dalla critica alla finzione – attraversando la fase rassicurante di una finzione travestita da critica – è quindi un'idea sostanzialmente esatta e la spiegazione (di uno psicologismo non meno banale) della “timidezza” viene proposta da Borges stesso [...] nel presentare le proprie opere come riassunti di opere altrui vi è tanto orgoglio quanta umiltà», cfr. G. Genette, *Palimpsestes*, cit., p. 305. Sulla ritrosia di Buzzati cfr. C. Mares, *op. cit.*, p. 136: «Parlare di sé per Buzzati era difficile, perché lui non parlava mai di se stesso e, se lo faceva, era solo per prendersi in giro, per scherzare. E lo si vede in molte risposte che ha dato a Panafieu, il quale ha preso invece seriamente tutto quello che Dino gli raccontava. Ma d'altra parte come poteva fare diversamente? Non si può conoscere una persona dopo tre giorni e riconoscere dove parla seriamente e dove no. Dino su questo sapeva essere un maestro».

⁹⁶ G. Genette, *Palimpsestes*, cit., p. 468: «L'arte di fare il nuovo con il vecchio ha il vantaggio di creare oggetti complessi e più avvincenti dei prodotti “fatti apposta”: una funzione nuova si sovrappone e s'intreccia a una struttura vecchia e la dissonanza tra questi due elementi in compresenza rende stimolante l'insieme».

⁹⁷ Ivi, p. 469.

⁹⁸ «Si tratta di miracoli davvero impossibili, nella loro irriverente paradossalità», cfr. N. Giannetto, *L'icona parlante: intercambiabilità e complementarietà di parola e immagine nel Buzzati pittore e scrittore*, cit., p. 601.

Bibliografia

OPERE DI DINO BUZZATI

Bàrnabo delle montagne, Treves, Milano 1933.

Il segreto del bosco vecchio, Treves, Milano 1935.

Il deserto dei tartari, Rizzoli, Milano 1940.

La famosa invasione degli orsi in Sicilia, Rizzoli, Milano 1945.

Il libro delle pipe, con E. Ramazzotti, Antonioli, Milano 1945.

Paura alla Scala, Mondadori, Milano 1949.

In quel preciso momento, Pozza, Venezia 1950.

Il crollo della Baliverna, Mondadori, Milano 1957.

Esperimento di magia, Rebellato, Padova 1958.

Sessanta racconti, Mondadori, Milano 1958.

Il lasciapassare, in *Le storie dipinte*, Officina d'arte grafica Lucini, Milano 1958.

Egregio signore, siamo spiacenti di..., con illustrazioni di Siné, Elmo, Milano 1960.

Il grande ritratto, Mondadori, Milano 1960.

Un amore, Mondadori, Milano 1963.

Il colombre e altri cinquanta racconti, Mondadori, Milano 1966.

Un equivoco, in *Dino Buzzati pittore*, a cura di B. Alfieri, Alfieri, Venezia 1967.

Poema a fumetti, Mondadori, Milano 1969.

Imiracoli di Val Morel, Garzanti, Milano 1971.
Le notti difficili, Mondadori, Milano 1971.
Romanzi e racconti, a cura di G. Gramigna, Mondadori, Milano 1975.
Le poesie, Neri Pozza, Vicenza 1982.
Lettere a Brambilla, a cura di L. Simonelli, De Agostini, Novara 1985.
Le gambe di Saint Germain, con O. Patani, con undici acquedotti e un disegno di Dino Buzzati, Rusconi, Milano 1986.
Opere scelte, a cura di G. Carnazzi, Mondadori, Milano 1998.
La "nera", 2 voll., a cura di L. Viganò, Mondadori, Milano 2002.
Le cronache fantastiche, 2 voll., a cura di L. Viganò, Mondadori, Milano 2005.

TESTI DI CRITICA E TEORIA LETTERARIA

AA.VV., *Dino Buzzati. Un caso a parte*, Delta editori, Roma 1971.
 Agamben, G., *Che cos'è un dispositivo?*, Nottetempo, Roma 2006.
 Alfieri, B., (a cura di), *Dino Buzzati pittore*, Alfieri, Venezia 1971.
 Andreoli, V., *Prefazione*, in L. Bellaspiga, «Dio che non esisti ti prego». *Dino Buzzati, la fatica di credere*, Ancora, Milano 2006, pp. 7-15.
 Arslan Veronese, A., *Invito alla lettura di Buzzati*, Mursia, Milano 1974.
 Badet, M., *Quand Dino Buzzati chroniquait Yves Klein (1957-*

1962), in «Studi buzzatiani», n. 13, 2008, pp. 49-76.
 Baldi, A., *I perché di Buzzati: una corrispondenza con l'infanzia*, in «Studi buzzatiani», n. 11, 2006, pp. 13-30.
 Bellaspiga, L., «Dio che non esisti ti prego». *Dino Buzzati, la fatica di credere*, Ancora, Milano 2006.
 Bertoni, C., *Letteratura e giornalismo*, Carocci, Roma 2009.
 Besazza, E., Gallina M., *Alle origini della cronaca d'arte buzzatiana: bibliografia ragionata degli articoli 1949-1967*, in «Studi buzzatiani», n. 9, 2004, pp. 114-125.
 Boehm, G., *La svolta iconica*, Meltemi, Roma 2009.
 Brion, M., *L'art fantastique*, Albin Michel, Paris 1961.
 Brion, M., *Dino Buzzati ou la table de démultiplication*, in AA.VV., *Dino Buzzati. Un caso a parte*, Delta editori, Roma 1971, pp. 41-47.
 Cammarata, V., (a cura di), *La finestra del testo. Letteratura e dispositivi della visione tra Settecento e Novecento*, Meltemi, Roma 2008.
 Carli, E., *Presentazione*, in *Dino Buzzati*, Aldo Martello editore, Milano 1961, pp. 7-12.
 Caspar, M.-H., *Les Miracles de Val Morel. Un bestiaire fantastique?*, in «Cahiers Dino Buzzati», n. 3, 1979, pp. 139-172.
 Caspar, M.-H., *Fantastique et mythe personnel dans l'oeuvre de Dino Buzzati*, La Garenne-Colombes, Erasmé 1990.
 Caspar, M.-H., (a cura di), *Dino Buzzati. Immagini dal mondo*, in «Narrativa», n. 6, 1994.
 Caspar, M.-H., *L'Africa di Buzzati. Libia: 1933; Etiopia: 1939-1940*, in «Narrativa», 1997.
 Caspar, M.-H., *A propos du paratexte buzzatien*, in «Studi buzzatiani», n. 5, 2000, pp. 27-46.

- Cavadini, L., *Dino Buzzati. Parole e colori*, Cernobbio 2001.
- Cavallini, G., *Buzzati. Il limite dell'ombra*, Studium, Roma 1997.
- Coglitore, R., *I Miracoli di Buzzati tra scrittura e pittura*, in «Between», vol. 1, n. 1, 2011.
- Coglitore, R., (a cura di), *Cultura visuale. Paradigmi a confronto*, :duepunti edizioni, Palermo 2008.
- Comar, N., *Dino Buzzati. Catalogo dell'opera pittorica*, Edizioni della Laguna, Gorizia 2006.
- Cometa, M., *Letteratura e arti figurative: un catalogo*, in «Contemporanea», n. 3, 2005, pp. 15-29.
- Cometa, M., *Letteratura e dispositivi della visione nell'era pre-fotografica*, in V. Cammarata (a cura di), *La finestra del testo. Letteratura e dispositivi della visione tra Settecento e Novecento*, Meltemi, Roma 2008, pp. 9-76.
- Cometa, M., *Fototesti. Per una tipologia dell'iconotesto in letteratura*, in V. Del Marcio, I. Pezzini (a cura di), *La fotografia. Oggetto teorico e pratica sociale*, Edizioni Nuova Cultura, Roma 2011, pp. 63-101.
- Cometa, M., *La scrittura delle immagini*, Raffaello Cortina editore, Milano 2011.
- Comincini, G., *Buzzati ignoto: i primi racconti*, Abbiategrosso 2003.
- Crespi Morbio, V., *Buzzati alla Scala*, Allemandi, Torino 2006.
- Crotti, I., *Dino Buzzati*, "Il Castoro 129", La Nuova Italia, Milano 1977.
- Dal Lago, A., Giordano, S., *Fuori cornice. L'arte oltre l'arte*, Einaudi, Torino 2008.
- Dal Mas, S., Endrizzi, S., *La Spiegazione de I miracoli di Valmorel come racconto di un viaggio all'altro mondo*, in «Studi buzzatiani», n. 3, 1997, pp. 114-132.
- Dalla Rosa, P., *Geografia e onomastica de "I Miracoli di Valmorel"*, in *Dove qualcosa sfugge: lingue e luoghi di Buzzati*, «Quaderni del centro Buzzati», n. 3, 2004, pp. 101-111.
- Dalla Rosa, P., Da Rif, B.M., (a cura di), *Un gigante trascurato? 1988-2008: vent'anni di promozione di studi dell'Associazione Internazionale Dino Buzzati*, Fabrizio Serra editore, Pisa-Roma 2010.
- De Grada, R., (a cura di), *Buzzati pittore*, Giorgio Mondadori, Milano 1991.
- De Nale, A.R., Pilo, I., *Bibliografia buzzatiana 1999 (e integrazioni degli anni precedenti)*, in «Studi buzzatiani», n. 6, 2001, pp. 131-135.
- Del Puppo, A., *Buzzati 1969: il "Poema" e la pittura*, in M. Ferrari (a cura di), *Buzzati 1969: il laboratorio di Poema a fumetti*, Mazzotta, Milano 2002, pp. 19-28.
- Depaoli, M., *Lingua familiare. Parola e immagine nelle Lettere a Brambilla*, in *Dino Buzzati: la lingua, le lingue*, Atti del convegno internazionale, Feltre, Belluno 26-29 settembre 1991, pp. 65-79.
- Didi-Huberman, G., *Ex voto. Image, organe, temps*, Bayard, Paris 2006; trad. it. di R. Prezzo, *Ex voto*, Raffaello Cortina editore, Milano 2007.
- Donat-Cattin, A., *Il pittore*, in *Omaggio a Dino Buzzati. Scrittore Pittore Alpinista*, a cura del Circolo Stampa Cortina, Atti del convegno, Cortina d'Ampezzo 18-24 agosto 1975, pp. 73-79.
- Dümchen, S., Nerlich M., (a cura di), *Texte-image, Bild-Text*,

- Technische Universität Berlin, Berlin 1990.
- Fanelli, G., *Dino Buzzati. Bibliografia della critica: 1933-1989*, Quattroventi, Urbino 1990.
- Feltri, V., Rossi B., (a cura di), *Buzzati e il Corriere*, Editoriale del «Corriere della Sera», Milano 1986.
- Ferrari, M., (a cura di), *Buzzati 1969: il laboratorio di Poema a fumetti*, Mazzotta, Milano 2002.
- Ferrari, M., (a cura di), *Buzzati racconta. Storie disegnate e dipinte*, Electa, Milano 2006.
- Fontanella, A., (a cura di), *Dino Buzzati*, Olschki editore, Firenze 1982.
- Foucault, M., *Surveiller et punir*, Gallimard, Paris 1975; trad. it. di A. Tarchetti, *Sorvegliare e punire*, Einaudi, Torino 1976.
- Freedberg, D., *The Power of the Images. Studies in the History and the Theory of Response*, The University of Chicago Press, Chicago 1989; trad. it. di G. Perini, *Il potere delle immagini. Il mondo delle figure: reazioni e emozioni del pubblico*, Einaudi, Torino 2009.
- Gaggioni, A., Pozzi G., (a cura di), *L'ex voto dipinto nel Ticino*, Edizioni dello Stato del Canton Ticino, Bellinzona 1999.
- Genette, G., *Introduction à l'architexte*, Seuil, Paris 1979; trad. it. di A. Marchi, *Introduzione all'architetto*, Pratiche editrice, Parma 1981.
- Genette, G., *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Seuil, Paris 1982; trad. it. di R. Novità, *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, Einaudi, Torino 1997.
- Genette, G., *Seuils*, Seuil, Paris 1987; trad. it. di C.M. Cederna, *Soglie*, Einaudi, Torino 1989.
- Genette, G., *Fiction et diction*, Seuil, Paris 1991; trad. it. di F. Atzeni, *Funzione e dizione*, Pratiche editrice, Parma 1994.
- Gianfranceschi, F., *Dino Buzzati*, Borla, Torino 1967.
- Giannetto, N., (a cura di), *Il Pianeta Buzzati*, Mondadori, Milano 1992.
- Giannetto, N., (a cura di), *Dino Buzzati: la lingua, le lingue*, Mondadori, Milano 1994.
- Giannetto, N., *Il sudario delle caligini. Significati e fortune dell'opera buzzatiana*, Olschki editore, Firenze 1996.
- Giannetto, N., *L'icona parlante: intercambiabilità e complementarietà di parola e immagine nel Buzzati pittore e scrittore*, in M. Ciccuto, A. Zingone (a cura di), *Letteratura italiana del '900 e arte figurativa*, Mauro Baroni editore, Viareggio 1998, pp. 585-602.
- Giannetto, N., (a cura di), *Buzzati giornalista*, Mondadori, Milano 2000.
- Giannetto, N., *La parola scritta nei dipinti e nei disegni di Buzzati*, in L. Cavadini (a cura di), *Dino Buzzati. Parole e colori*, Cernobbio 2001, pp. 17-25.
- Giannetto, N., (a cura di), *Poema a fumetti di Dino Buzzati nella cultura degli anni '60 tra fumetto, fotografia e arti visive*, Mondadori, Milano 2005.
- Hamon, Ph., *Expositions. Littérature et architecture au XIX^{ème} siècle*, Corti, Paris 1989; trad. it. di M. Giuffredi, *Esposizioni. Letteratura e architettura nel XIX secolo*, Clueb, Bologna 1995.
- Jay, M., *Scopic Regimes of Modernity*, in E. Foster (a cura di), *Vision and visuality*, The New Press, New York 1988, pp. 3-23.

- Laganà Gion, A., *L'incidence des lieux sur la création littéraire et picturale*, in «Cahiers Dino Buzzati», n. 5, 1982, pp. 269-282.
- Laganà, Gion A., *Caratteri unitari nell'opera di Buzzati: i rapporti tra letteratura e pittura*, in A. Fontanella (a cura di), *Dino Buzzati*, Olschki editore, Firenze 1982, pp. 291-304.
- Laganà, Gion A., *Dino Buzzati. Un autore da rileggere*, Corbo e Fiore editori, Nuovi Sentieri Editore, Belluno 1983.
- Lazzarin, S., *Fantasmî antichi e moderni: tecnologia e perturbante in Buzzati e nella letteratura fantastica otto-novecentesca*, Fabrizio Serra editore, Pisa-Roma 2008.
- Le Noci, G., (a cura di), *Il Pianeta Buzzati*, Apollinaire, Milano 1974.
- Louvel, L., *L'oeil du texte. Texte et image dans la littérature de langue anglaise*, Presses Universitaires du Mirail, Toulouse 1998.
- Louvel, L., *Texte/Image. Images à lire, textes à voir*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes 2002.
- Louvel, L., *Le tiers pictural. Pour une critique intermédiaire*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes 2010.
- Louvel, L., *Poetics of the Iconotext*, Ashgate, Farnham 2011.
- Louvel, L., Scepi H., (a cura di), *Texte/Image. Nouveaux problèmes*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes 2005.
- Macchetto, A., *Buzzati critico d'arte del Corriere della sera: bibliografia (1967-1971)*, in «Studi buzzatiani», n. 6, 2001, pp. 138-165.
- Marabini, C., *Le croquemitaine imaginaire*, in «Cahiers Dino Buzzati», n. 6, 1985, pp. 181-190.
- Mares, C., *Conversazione con Almerina Buzzati*, in «Studi buzzatiani», n. 7, 2002, pp. 127-137.
- Marin, L., *Ecriture/Peinture: l'ex voto de Champagne, in Vers une esthetique sans entraves*, UGE, Paris 1975, pp. 409-429.
- Mattiato, E., *Ecrivains-journalistes sous le fascisme. Le cas de Dino Buzzati et du «Corriere della Sera»*, in «Narrativa», n. 18, 2000.
- Milner, M., *La fantasmagorie. Essai sur l'optique fantastique*, PUF, Paris 1982; trad. it. di G. Guglielmi, *La fantasmagoria. Saggio sull'ottica fantastica*, Il Mulino, Bologna 1989.
- Mitchell, J.W.T., *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*, The University of Chicago Press, Chicago 1994.
- Mitchell, J.W.T., *Pictorial turn. Saggi di cultura visuale*, a cura di M. Cometa, :duepunti edizioni, Palermo 2008.
- Montandon, A., (a cura di), *Iconotextes*, Ophrys, Paris 1990.
- Montandon, A., (a cura di), *Signe/Texte/Image*, Césura Lyon édition, Meyzieu 1990.
- Montenovesi, A., *Buzzati cronista d'arte*, in N. Giannetto (a cura di), *Il Pianeta Buzzati*, Mondadori, Milano 1992, pp. 375-383.
- Montier, J.P., Louvel, L., Méaux, D., Ortel, Ph., (a cura di), *Littérature et photographie*, Presses Universitaires Rennes, Rennes 2008.
- Morizot, J., *Interfaces: texte et image. Pour prendre du recul vis-à-vis de la sémiotique*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes 2004.
- Paini, A., *Le copertine dei libri buzzatiani per Mondadori: il*

- progressivo riconoscimento di un artista*, in «Studi buzzatiani», n. 12, 2007, pp. 87-101.
- Panafieu, Y., *Dino Buzzati. Un autoritratto: dialoghi con Yves Panafieu*, Mondadori, Milano 1973.
- Perale, M., *Buzzati e lo sciamano. Fonti iconografiche e tematiche del Colombre*, in «Studi buzzatiani», n. 9, 2004, pp. 35-46.
- Pilo, I., Ricci R., (a cura di), *I libri di Dino*, Agorà libreria editrice, Feltre 2004.
- Polcini, V., *Buzzati e Rackham: una lettura intertestuale e intersemiotica di Bàrnabo delle montagne e Il segreto del bosco vecchio*, in «Studi buzzatiani», n. 13, 2008, pp. 27-47.
- Pozzi, E., *Dino Buzzati a Radio Lugano: l'ultima intervista*, in «Studi buzzatiani», n. 7, 2002, pp. 101-111.
- Pozzi, G., *La parola dipinta*, Adelphi, Milano 1981.
- Pozzi, G., *Sull'orlo del visibile parlare*, Adelphi, Milano 1993.
- Radius, E., *Leggendo i suoi quadri*, in R. De Grada (a cura di), *Buzzati pittore*, Giorgio Mondadori, Milano 1991, pp. 18-104.
- Roda, R., *Nel labirinto di "Poema a fumetti": un gioco interattivo ante-litteram*, in M. Ferrari (a cura di), *Buzzati 1969: il laboratorio di Poema a fumetti*, Mazzotta, Milano 2002, pp. 29-36.
- Roda, R., *Dopo Buzzati: Artisti tra pittura e fumetto*, Editoriale Sometti, Mantova 2002.
- Roda, R., *Nel regno di Penthesilea. Un omaggio fotografico a Dino Buzzati*, Interbooks, Padova 1994.
- Sacconago, E., *Storia del Buzzati pittore*, in «Studi buzzatiani», n. 12, 2007, pp. 25-51.
- Sala, A., *Dino Buzzati pittore: la frontiera perenne*, in A. Fontanella (a cura di), *Dino Buzzati*, Olschki editore, Firenze 1982, pp. 305-311.
- Scarsella, A., *Aspetti del 'caso' Buzzati. Premesse storico-critiche e studio del fantastico in Italia (1988-2008)*, in P. Dalla Rosa, B.M. Da Rif (a cura di), *Un gigante trascurato?*, Fabrizio Serra editore, Pisa-Roma 2010, pp. 127-137.
- Schiavi, G., *L'anti-Corriere: un giornale tra la notte e il giorno*, in «Studi buzzatiani», n. 11, 2006, pp. 109-121.
- Schiavo, C., *Bibliografia delle opere di Dino Buzzati*, in «Bollettino 900», n. 2, dicembre 2001.
- Sebastiani, A., *Tra mass media cinema e musica: una topica della pop culture in Buzzati*, in «Studi buzzatiani», n. 13, 2008, pp. 11-26.
- Stoichita, V.I., *L'instauration du tableau*, Méridieus Klincksieck, Paris 1993; trad. it. di B. Sforza, *L'invenzione del quadro*, Il Saggiatore, Milano 1998.
- Toscano, C., *Guida alla lettura di Buzzati*, Mondadori, Milano 1987.
- Viganò, L., (a cura di), *Album Buzzati*, Mondadori, Milano 2006.
- Vigorelli, G., *La "fiction-painting" di Buzzati*, in AA.VV., *Dino Buzzati. Un caso a parte*, Delta editori, Roma 1971, pp.13-19.
- Vouilloux, B., *La peinture dans le texte. XVIII^{ème}-XX^{ème} siècle*, CNRS Editions, Paris 2005.
- Zucco, M.E., *Fonti iconografiche della pittura di Buzzati*, in «Studi buzzatiani», n. 2, 1997, pp. 34-71.

Zugni Tauro, A.P., *L'affabulazione fantastica ne «I miracoli di Val Morel»*, in N. Giannetto (a cura di), *Il Pianeta Buzzati*, Mondadori, Milano 1992, pp. 341-373.

Indice dei nomi

- Agamben, G., 146n
Alciato, 17
Alfieri, B., 68, 76n, 83n
Alighieri, D., 49
Alpago-Novello, A., 89, 136
Antoniazzi Buzzati, A., 12, 71, 78n, 81n, 82n
Apple, B., 20n
Arcimboldi, G., 85n
Arslan Veronese, A., 82n
Atzeni, F., 148n
- Bach, J.B., 77n
Bacon, F., 85n
Badet, M., 20n, 148n
Baj, E., 78n
Baldi, A., 20n
Barbiellini Amidei, G., 83n
Barthes, R., 31
- Bellaspiga, L., 146n
Bellmer, H., 85n
Belting, H., 96
Besazza, E., 83n
Blake, W., 18, 28
Bocca, G., 20n
Boehm, G., 32, 42n
Bontecou, L., 20n
Borges, J.L., 151n, 153n, 155n, 156n
Bosch, H., 52, 53, 78n
Brambilla, A., 43
Brecht, B., 41n
Brion, M., 68, 69, 76n, 83n, 84n
Busch, W., 63
- Caillois, R., 69, 84n
Calle, S., 17
Calvino, I., 153n

- Cammarata, V., 145n
 Camus, A., 41n
 Cardazzo, R., 88
 Carli, E., 57, 68, 73, 79n, 83n, 86n
 Carrà, C., 85n
 Carrieri, R., 76n
 Casorati, F., 85n
 Caspar, M.H., 84n, 143n, 147n
 Cavadini, L., 19n, 83n
 Cederna, C.M., 150n
 Chagall, M., 85n
 Ciccutto, M., 76n
 Cinotti, M., 78n
 Collodi, C., 50, 77n
 Colonna, F., 18
 Comar, N., 19n, 144n, 145n
 Cometa, M., 19n, 34-37, 42n, 96, 145n, 146n, 155n
 Cremerius, J., 136, 153n
 Crespi Morbio, V., 83n, 86n
 Crotti, I., 80n, 82n, 144n, 154n

 D'Annunzio, G., 113, 135
 Da Rif, B.M., 84n
 Dal Lago, A., 21n, 114, 119, 120, 123, 124, 148n
 Dalí, S., 63, 85n
 Dalla Rosa, P., 84n, 143n
 De Champagne, Ph., 115, 148n
 De Chirico, G., 70, 85n
 De Grada, R., 19n, 20n, 83n,
 De Pisis, F., 85n

 De Scudéry, M., 136
 Del Marcio, V., 42n
 Del Puppo, A., 82n, 146n, 149n
 Deleuze, G., 33
 Delvaux, P., 85n
 Depaoli, M., 76n
 Derrida, J., 33
 Devena, M., 153n
 Devena, U., 153n
 Di Schiena, L., 19n
 Didi-Huberman, G., 114, 117, 147n, 148n
 Disney, W., 51, 78n
 Donat-Cattin, A., 72, 80n, 82n, 86n
 Dorè, G., 49
 Dumchen, S., 41n

 Fellini, F., 63
 Ferrari, M., 80n-82n, 145n, 146n
 Fini, L., 85n
 Fiume, S., 85n
 Fontanella, A., 21n
 Foster, E., 145n
 Foucault, M., 146n
 Freedberg, D., 114-116, 147n, 148n
 Friedrich, C.D., 63

 Caggioni, A., 146n
 Gallina, M., 83n
 Genette, C., 31, 42n, 119, 124, 126, 128-131, 137, 139, 141, 148n-151n, 153n-156n
 Gianfranceschi, F., 71, 82n
 Giannetto, N., 19n, 20n, 45, 76n, 78n-80n, 82n-84n, 86n, 145n, 156n
 Giordano, S., 21n, 114, 119, 120, 123, 124, 148n
 Giussani, A., 56
 Giussani, L., 56
 Gombrich, E., 31
 Grass, G., 17
 Grimaldi, F., 77n
 Guttuso, R., 85n

 Hamon, Ph., 146n
 Hoffmann, E.T.A., 136
 Hokusai, K., 85n

 Jakobson, R., 31
 Jay, M., 145n

 Kafka, F., 70
 Khalo, F., 121
 Kienholz, E., 20n
 Klaw, I., 85n
 Klein, Y., 16, 121, 124, 125, 148n, 149n
 Klimt, G., 85n
 Klossowski, P., 113, 135

 Laganà Gion, A., 68, 82n, 84n, 149n
 Lazzarin, S., 84n
 Le Noci, G., 79n, 82n
 Léger, F., 85n
 Lejeune, Ph., 141
 Leonardo, 30
 Lessing, G.E., 31
 Lichtenstein, R., 20n, 70, 85n, 126
 Longoni, A., 50, 77n
 Louvel, L., 29-31, 41n, 42n, 129

 Macchetto, A., 83n
 Magritte, R., 18, 85n
 Man Ray, 85n, 126
 Mantegna, A., 115
 Marchi, A., 148n
 Marchi, R., 71
 Mares, C., 19n, 82n, 144n, 156n
 Marin, L., 148n
 Martini, A., 43, 85n
 Méaux, D., 41n
 Melville, H., 113, 134
 Mertens, P., 41n
 Metz, C., 145n
 Milner, M., 146n
 Mitchell, W.J.T., 31-34, 37, 42n
 Mondadori, A., 81n
 Montandon, A., 28, 29, 41n
 Montanelli, I., 71, 146n
 Montenovesi, A., 20n
 Montier, J.-P., 41n
 Moore, H., 85n

- Morandi, G., 85n
 Morizot, J., 25, 41n
 Munari, B., 47
 Munch, E., 85n
 Murnau, F.W., 85n
- Nash, P., 85n
 Nerlich, M., 27-29, 41n
 Novità, R., 42n
- Oldenburg, C., 20n, 70, 85n
 Omero, 50
 Oriani, M., 76n
 Ortel, Ph., 41n
- Paimi, A., 21n
 Panafieu, Y., 77n, 78n, 81n, 84n,
 156n
 Papini, G., 84n
 Patani, O., 54, 78n
 Perale, M., 85n
 Perini, G., 147n
 Pezzi, M., 19n
 Pezzini, L., 42n
 Picasso, P., 47, 76n
 Pigna, A., 19n
 Poe, E.A., 44, 55, 113, 135
 Polcini, V., 85n
 Pontecorvo, G., 85n
 Pozzi, E., 20n, 83n, 86n, 143n
 Pozzi, G., 26, 34, 36-42n, 102-104,
- 106-110, 112, 114, 146n,
 152n
 Prezzo, R., 147n
 Puech, J.B., 151n
 Puppa, P., 86n
- Rackam, A., 43, 85n
 Radius, E., 19n, 71, 72, 76n-81n,
 85n, 86n, 144n, 153n
 Ramazzotti, E., 61, 80n
 Ramos, M., 20n
 Ravegnani, A., 76n
 Rice Burroughs, E., 51, 77n
 Roda, R., 146n
 Rodari, G., 15
 Rosenquist, J., 20n
 Rossi, B., 83n
- Sacconago, E., 20n, 78n, 83n,
 146n, 149n
 Sala, A., 21n, 69, 84n
 Savinio, A., 85n
 Scarsella, A., 84n
 Scepi, H., 41n
 Schiavi, G., 20n
 Sebald, W.G., 16, 17, 21n
 Sebastiani, A., 20n, 85n
 Segal, G., 20n
 Sforza, B., 148n
 Simonelli, L., 76n
 Siné, 48, 77n
 Sinnassamy, E., 41n
- Sironi, M., 85n
 Stoichita, V.I., 148n
 Sutherland, G., 85n
- Tabucchi, A., 17
 Tabusso, F., 50
 Talens, J., 41n
 Tamburi, O., 48, 49, 77n
 Tarchetti, A., 146n
 Tolstoj, L.N., 55
 Toscano, C., 82n
- Van Dyck, A., 115
 Vaquero Turcios, J., 49, 77n
 Vernizzi, L., 85n
 Vigorelli, G., 79n, 84n, 85n
 Vittorini, E., 17
 Vouilloux, B., 23, 24, 41n
- Warburg, A., 96
 Warhol, A., 16, 20n, 85n
 Wesselmann, T., 85n
 Wilde, O., 151n
- Zingone, A., 76n
 Zucco, M.E., 79n, 81n, 85n, 86n,
 148n, 149n
 Zugni Tauro, A.P., 84n, 143n, 149n

Finito di stampare nel mese di novembre 2012
presso la Tipografia Priulla srl
per conto delle edizioni di passaggio