

Titolo: *InterArtes*

ISSN 2785-3136

Periodicità: annuale

Anno di creazione: 2021

Editore: Dipartimento di Studi Umanistici – Università IULM - via Carlo Bo 1 - 20143 Milano

Direzione: Laura Brignoli - Silvia T. Zangrandi

Comitato di direzione

Gianni Canova, Mauro Ceruti, Paolo Proietti,
Giovanna Rocca, Vincenzo Trione

Comitato editoriale

Maria Cristina Assumma; Matteo Bittanti; Mara
Logaldo; Stefano Lombardi Vallauri; Marta
Muscarriello

Comitato scientifico

Daniele Agiman (Conservatorio Giuseppe Verdi Milano); Maurizio Ascari (Università di Bologna); Sergio Raúl Arroyo García (Già Direttore Generale del Instituto Nacional de Antropología e Historia); Claude Cazalé Bérard (Université Paris X); Gabor Dobo (Università di Budapest); Felice Gambin (Università di Verona); Maria Teresa Giaveri (Accademia delle Scienze di Torino); Maria Chiara Gnocchi (Università di Bologna); Augusto Guarino (Università L'Orientale di Napoli); Rizwan Kahn (AMU University, Aligarh); Anna Lazzarini (Università di Bergamo); Massimo Lucarelli (Université de Caen); Elisa María Martínez Garrido (Universidad Complutense de Madrid); Luiz Martínez-Falero (Universidad Complutense de Madrid); Donata Meneghelli (Università di Bologna); Giampiero Moretti (Università Orientale di Napoli); Raquel Navarro Castillo (Escuela Nacional de Antropología y Historia, Mexico); Francesco Pigozzo (Università e-campus); Richard Saint-Gelais (Université Laval, Canada); Massimo Scotti (Università di Verona); Chiara Simonigh (Università di Torino); Evangelina Stead (Université Versailles Saint Quentin); Andrea Valle (Università di Torino); Cristina Vignali (Université de Savoie-Mont Blanc); Frank Wagner (Université de Rennes 2); Anna Wegener (Università di Firenze); Haun Saussy (University of Chicago); Susanna Zinato (Università di Verona).

Segreteria di redazione

Caterina Bocchi

INTERARTES n.5

Letterati/e, letteratura e fumetti

dicembre 2024

Alberto Sebastiani – Introduzione

ARTICOLI

Donata Bulotta – Le rune germaniche e il loro simbolismo nelle vignette del fumetto *Beowulf. Leggenda cristiana dell'antica Danimarca* (1940-1941)

Virginia Benedetti – Nella biblioteca di Valentina. Crepax rilegge Italo Calvino

Gino Scatasta – Comics in Orwell, Orwell in comics

Daniele Barbieri – Ritorno a Dino Buzzati

Federica La Manna – Fisiognomica a fumetti: Töpffer, Goethe e *Le Docteur Festus*

Lorenzo Resio – «Qualcosa di fumettistico e definitivo»: Enrico Brizzi e i fumetti. Il caso *Bastogne*

Alberto Sebastiani – Da *Linus* a *Ti con zero*. *L'origine degli uccelli* di Italo Calvino tra fumetto e illustrazione

VARIA

Maria Chiara Gnocchi – Figuration, défiguration, cannibalisme. Conflits de culture dans *Le peintre dévorant la femme* de Kamel Daoud

Ritorno a Dino Buzzati

Daniele BARBIERI

Accademia di Belle Arti di Bologna

Abstract

Poem Strip (Poema a fumetti) is a tribute, made by an already recognized and historicized writer, to a medium that was at the time violently despised by official Italian culture. It is worth noting, nevertheless, how in this work the comics medium is used by Buzzati as a sort of metaphorical substitute for music, and for its power to induce passions.

Keywords:

Dino Buzzati, Comics, Graphic novel, Music, Pop.

È interessante leggere il resoconto che Umberto Eco fa, nell'introduzione all'edizione del 1977, delle reazioni della critica all'uscita di *Apocalittici e integrati* (1964). Oltre al generale sconcerto per questo approccio critico colto a generi considerati bassi e popolari, c'era chi (Pietro Citati) sollevava una questione massimamente scandalosa: l'approccio di Eco avrebbe finito per portare le canzonette e i fumetti a essere studiati all'università, e che questo fosse il massimo male possibile non era davvero possibile dubitare.

Eco era all'epoca parte attiva di un piccolo gruppo di intellettuali che si incontrava alla libreria Milano Libri, presso Giovanni e Anna Maria Gandini, libreria che già si era attivata anche come casa editrice, proponendo la prima edizione italiana dei *Peanuts* (*Arriva Charlie Brown*, 1963, con introduzione del medesimo Eco) e che, di lì a poco, avrebbe dato vita al mensile *Linus*, la prima rivista ad accostarsi al fumetto sistematicamente e con un approccio dichiaratamente intellettuale¹.

Di questo gruppo non faceva parte Dino Buzzati, che pure viveva a Milano, probabilmente anche per una differenza di età e formazione. Resta comunque un fatto noto come pure Buzzati si distinguesse nel panorama dell'epoca per non disprezzare affatto i fumetti, al punto di lasciarsi pubblicamente fotografare alla scrivania nel proprio studio, nel quale campeggiava alle sue spalle una locandina di *Diabolik*; per

¹ Il precedente, molto più parziale, de *Il Politecnico* (1946-47), veniva omaggiato ospitando Elio Vittorini (che lo aveva diretto) e Oreste Del Buono (che ci scriveva) ad aprire, insieme con Eco, il primo numero. Sulle origini di *Linus*, vedi anche Interdonato (2015).

non dire delle sue pagine di prefazione (1968) a un volumetto Mondadori su Paperon de Paperoni.

Oltre a essere il riconosciuto novelliere e romanziere che era, Buzzati disegnava e dipingeva. Un dilettante forse di non grandi capacità tecniche, ma capace di infondere nelle proprie immagini la stessa fascinazione che emerge dalle sue storie. Probabilmente, se Buzzati avesse cercato di proporsi prima di tutto come pittore, l'ambiente delle arti figurative non gli avrebbe prestato grande attenzione, interessato, in quel periodo, a discorsi molto diversi e lontani da quelli messi in campo da lui. C'era troppo racconto nei dipinti di Buzzati, insomma, per prenderli seriamente in considerazione, e troppo poca concettualità (*op* o *pop* che fosse). Ogni dipinto costruisce infatti un'atmosfera non così diversa da quella di tanti suoi racconti; non di rado un dipinto si propone come immagine di un racconto effettivo, una specie di illustrazione.

E vere e proprie illustrazioni sono quelle de *La famosa invasione degli orsi in Sicilia*, pubblicato inizialmente a puntate sul *Corriere dei piccoli*, dal 1945. Viceversa, le immagini de *I miracoli della val Morel* (1971), costruiscono un *picture book*, nel quale la componente visiva interagisce alla pari con quella verbale, e il racconto emerge dalla loro giustapposizione, secondo una logica diversa ma non lontana da quella del fumetto.

Tra l'una e l'altra opera si pone infatti l'esperienza determinante di *Poema a fumetti*, che sarà oggetto di queste pagine. Realizzata tra il 1965 e il '68, dedicata implicitamente alla moglie Almerina Antoniazzi, è poi lei a convincere l'editore Mondadori a pubblicarla nel 1969. Doveva chiamarsi, nell'intenzione dell'autore, *La dolce morte* o *La cara morte*, e fu l'editore a proporre il titolo con cui alla fine uscì.

A quanto racconta la moglie, Buzzati ci aveva lavorato a lungo, e in segreto, se si eccettua una lettera del 1965 a Vittorio Sereni, in cui raccontava quello che al momento era ancora un progetto. Buzzati temeva, evidentemente, gli strali della critica, i quali infatti all'uscita dell'opera non mancarono – ma non bastarono a impedire un sostanziale successo di pubblico. Non è difficile capire quanto Buzzati dovesse essere consapevole dei rischi che si assumeva con un'operazione del genere, un'operazione chiaramente provocatoria per quegli anni, sia per il fatto di essere a fumetti sia per la quantità di riferimenti erotici presenti.

Ma se la presenza dei riferimenti erotici si spiega abbastanza bene nei termini stessi della storia raccontata, non è forse ugualmente chiaro perché Buzzati abbia scelto

la forma fumetto per realizzarla. *Poema a fumetti* racconta la storia di Orfi, cantautore di successo, che discende agli inferi per riportare in vita Eura, la sua fidanzata improvvisamente scomparsa. Agli inferi Orfi è dotato di un grande potere. L'inferno, infatti, è esattamente come il nostro mondo, ma poiché non c'è la morte a spingere i suoi abitanti a vivere finché sono in tempo, essi sono dominati da una sostanziale abulia, dalla quale sembra che solo le canzoni di Orfi possano per qualche attimo sottrarli. È proprio questo ad aprirgli tutte le porte, e a permettergli di arrivare sino a Eura, negandosi a tutte le profferte sessuali che gli vengono nel frattempo avanzate. Ma anche Eura è dominata dalla medesima abulia di tutti gli altri, e alla fine non tornerà con lui, benché sia felice di rivederlo.

Un primo elemento che ricaviamo dall'osservazione della storia è che *Poema a fumetti* è effettivamente un poema, o perlomeno condivide il materiale mitologico con i poemi dell'antichità. Orfi, poi, è un cantautore, ovvero un poeta/musicista, e sono molte le pagine dedicate a illustrare proprio le sue canzoni, prima intese a introdurre il personaggio e il tema dell'amore, poi quando le canta alle anime depassionate.

Anche se contiene molti versi, *Poema a fumetti* non è comunque scritto in versi. Eppure una certa strutturazione indipendente dalle necessità narrative è presente qui non meno che in poesia. Nella prosa narrativa, arte in cui Buzzati era indubbiamente maestro, tutti i livelli di strutturazione possono essere ricondotti alla resa del racconto, vuoi diegeticamente (narrare in senso stretto) vuoi mimeticamente (dialoghi e altro che imita la realtà raccontata). Non accade lo stesso in poesia, dove l'organizzazione del verso (con le sue componenti prosodiche e fonetiche) e delle organizzazioni sopravversali (strofe, lasse, con i loro ritorni prosodici e fonetici), non è ugualmente riducibile al racconto, aggiungendo comunque elementi di senso che in prosa non ci sono. E non accade lo stesso nemmeno nella narrazione per immagini di *Poema a fumetti*, dove, per esempio, la scansione medesima delle pagine è funzionale a imporre un ritmo, e le immagini si rinviano tra loro anche in maniera indipendente dal loro ruolo narrativo.

Buzzati non era un fumettista, e si vede! Sostanzialmente, il suo lavoro manca di professionalità. Il suo stile grafico non assomiglia a nessuno di quelli che si vedono sui giornali di quegli anni. Varie soluzioni sono evidentemente ingenuie, come la scelta del lettering fatto con il normografo. Ed è inconsueta per quegli anni persino la scelta di una modalità narrativa in cui la voce narrante non smette mai di avere un ruolo decisivo.

Gli appassionati di fumetti storcono un po' il naso: *Poema a fumetti* può apparire come un'intrusione, un'invasione di campo. E davvero per certi versi lo è. Buzzati, a sessant'anni, non intende certo cambiar mestiere. Piuttosto, vuole fare un omaggio: a partire dalla sua passione per le immagini che raccontano, costruire un racconto per immagini. Poiché è un romanziere e novelliere, concepisce il proprio lavoro per un formato editoriale che gli è familiare, quello del libro – un formato, per il fumetto, sostanzialmente sconosciuto in Italia, ma abbastanza familiare in Francia, benché con caratteristiche grafiche specifiche, a differenziare gli *albi a fumetti* dai romanzi tout court. L'editore, poi, indovina il titolo giusto: intitolare l'opera "Poema a fumetti" significa mettere il fumetto nel titolo stesso, proprio mentre il formato di pubblicazione e il nome dell'autore comunicano che si tratta di un romanzo. Un'operazione un po' paradossale e decisamente provocatoria, che mescola alta e bassa cultura. Non lo fa, tuttavia, con le modalità sostanzialmente concettuali con cui Roy Lichtenstein ingrandiva su tela dettagli di vignette: non c'è nessun omaggio nell'operazione della pop art. E, come si sarebbe visto qualche anno dopo, Lichtenstein poteva utilizzare allo stesso modo dettagli di fumetti, di quadri di Mondrian o di De Chirico, di *mobile* alla Calder, o addirittura di strascichi di colore da pennellata: tutti oggetti di mercato, di comunicazione di massa, né più né meno delle lattine Campbell o dei ritratti di Mao o di Marilyn su cui insisteva il collega Andy Warhol.

L'adesione di Buzzati al fumetto, al contrario, non è fredda né intellettualmente distaccata, ma quella di un appassionato che ritiene che il mezzo abbia grandi potenzialità espressive, e cerca di dimostrarlo, forte della propria fama e dei propri strumenti. Non gli interessa rifondare il fumetto: è ben consapevole, infatti, di stare facendo qualcosa che sostanzialmente non è in dialogo con quello che fanno i contemporanei – e *Poema a fumetti* non farà scuola. Sa benissimo però che un libro a fumetti, per quanto anomalo, prodotto dal maggiore romanziere italiano vivente, lascerà il segno nella cultura del paese: produrrà polemiche e, se l'operazione funziona, sarà ricordato a prescindere dalla sua diversità dai fumetti mainstream, contribuendo al riscatto culturale che il fumetto si merita, cosa di cui Buzzati è evidentemente convinto.

Al centro dell'opera sta l'opposizione tra passione e morte, come nel mito greco di riferimento. E proprio come nel mito, la passione non è solo quella amorosa, ma anche quella sollecitata dalla musica. Nel mito, Orfeo convince Ade a dargli una chance cantando per lui, e poi brucia la possibilità che gli è stata data per un eccesso di

passione, non riuscendo a resistere al desiderio di voltarsi a guardare l'amata prima di averla condotta fuori dall'averno. Nel *Poema* di Buzzati, Orfi sembra non dover convincere nessuno, perché la sua musica gli spiana tutte le strade senza sforzo; ma la passione indotta su chi popola l'aldilà è effimera, senza durature conseguenze, e non basta ad annullare la fondamentale depassionalizzazione che la morte ha procurato a tutti, Eura compresa. Orfi fallisce non perché abbia commesso errori, ma perché la morte non può essere sconfitta, nemmeno dalla passione: aveva già perso in partenza, ma questo non rende la sua passione meno vera, e la sua musica meno efficace. Non a caso il luogo in cui Eura viene trovata è la stazione dei treni che non partono: chi abita quei treni non ha dimenticato che sono fatti per partire, per seguire la propria passione, ma ha perso qualsiasi interesse che non sia quello, labile e fugace, del momento. Per questo stesso motivo Eura, benché contenta di vedere Orfi, non sarà in grado di seguirlo, di trasformare la passione del presente in progetto, in sviluppo della passione.

Coerentemente con il proprio argomento, *Poema a fumetti* sembra costruito come una ballata, ovvero come una canzone che racconti una storia; oppure, se preferiamo, anche un po' come un melodramma, ovvero una struttura musicale più ampia e complessa di una canzone, che però ancora racconta una storia. Un melodramma in quattro atti, ovvero quattro capitoli:

- "Il segreto di via Saterna": il primo atto è un prologo, in cui ci vengono presentati i luoghi (una villa misteriosa nel cuore di Milano), il protagonista (il cantautore di successo Orfi), la notizia della morte della sua amata e la scoperta di un accesso al mondo dei morti. Nei termini della semiotica generativa², ci incontriamo un Soggetto manipolato dalla passione amorosa, che si dà come Programma Narrativo il recupero della fidanzata sottrattagli da un infido Antisoggetto, la morte, compiendo anche una prima Acquisizione di Competenza, la scoperta di come accedere all'Inferno e il successivo ingresso.

- "Spiegazione dell'aldilà": nel secondo, più breve, atto, il Soggetto acquisisce gran parte della competenza cognitiva di cui ha bisogno: il diavolo custode, la Giacca, in funzione di Aiutante, gli spiega come stanno le cose, e lo mette anche al corrente del suo potere di risvegliare la passione, che è proprio ciò che manca alle anime, per mezzo delle sue canzoni.

² Facciamo riferimento alla nozione di programma narrativo, o schema narrativo canonico (cfr. per esempio Marschiani-Zinna, 1991), che riconosce quattro fasi in una narrazione standard: manipolazione, acquisizione di competenza, performance e sanzione.

- “Le canzoni di Orfi”: il terzo è l’atto più lungo e articolato, interamente dedicato alle canzoni che Orfi canta alla Giacca e al pubblico delle anime, conquistando definitivamente l’accesso all’Inferno e l’aiuto a ritrovare Eura.
- “Eura ritrovata”: nel quarto atto il Soggetto viene finalmente a sapere dove si trova il suo Oggetto e lo raggiunge, ma la Performance fallisce, e non per errore suo, ma perché la sua Competenza non è sufficiente a suscitare una passione sufficiente affinché Eura abbandoni la morte. Del resto, la sostanziale coincidenza tra le figure dell’Antisoggetto e degli Aiutanti avrebbe dovuto metterci sul chivalà già da un pezzo, e anche il modo in cui il tema della morte compare nelle medesime canzoni di Orfi (in quanto testo all’interno del testo, dunque, enunciazioni enunciate). Per questo, la sanzione del fallimento di Orfi, nelle ultime pagine non è né positiva né negativa: una non-sanzione, sostanzialmente, nella quale le cose del mondo e del mito continuano ad andare per la propria strada, seguendo le proprie passioni indifferenti alle nostre.

Del melodramma ritroviamo anche la classica contrapposizione tra recitativo e aria, dove le arie sono evidentemente le canzoni stesse di Orfi, e i recitativi tutto il resto – e si tratta di recitativi drammatici, non secchi, ovvero di parti ugualmente musicali anche se meno caratterizzati dalla melodiosità e dalla struttura strofica.

La musica che gira in *Poema a fumetti* non è però la stessa musica che gira in Verdi o Puccini, ma nemmeno quella che gira nelle opere degli anni Cinquanta e Sessanta di Luciano Chailly per le quali Buzzati scriveva i libretti. La musica di Orfi è quella, pop, dei giovani di quegli anni, che scandalizzava i benpensanti più o meno come li scandalizzavano i fumetti.³

Forse di questa storia Buzzati avrebbe davvero potuto fare un melodramma, ma Chailly non ne sarebbe stato il compositore ideale. D’altra parte, Buzzati non era un musicista, e però sapeva disegnare, e pure gli piaceva farlo. Il fumetto poteva dunque costituire un sostituto sufficientemente pop della musica pop⁴, lo strumento ideale per musicare un poema, uno strumento giovanile, appassionante come la musica, e in più inedito, nuovo.

³ Quella stessa di cui si parla, guarda caso, anche in molte pagine di *Apocalittici e integrati*, a fianco di quelle in cui si parla di fumetti.

⁴ Vale la pena di chiarire, ove non fosse di per sé sufficientemente evidente, che la parola *pop* ha qui un senso del tutto diverso da quello che ha nel sintagma *pop art*, utilizzato poco sopra.

Attraverso il fumetto, Buzzati poteva raccontare la passione come non l'aveva raccontata nessuno. Poteva dare immagine alla passione come amore, nella sua versione più carnale, più visivamente erotica: e poteva dare immagine alla passione come musica, attraverso il ritmo delle immagini e i ritmi delle parole, oltre alle loro combinazioni. Nonostante il suo inevitabile trionfo, la morte, in *Poema a fumetti*, è in fin dei conti molto più spiegata e raccontata verbalmente che non mostrata. E poi, a ben guardare, quello che si capisce dalla spiegazione della Giacca è che è proprio la presenza della morte a rendere possibili le passioni: le anime sono così depassionate proprio perché non hanno più la prospettiva della morte. Il gioco impostato da Buzzati è complesso: il vero Destinante della passione è proprio l'esistenza della morte, e quando la morte scompare svanisce anche la passione. Orfi viene sconfitto non dalla morte ma dal destino, che facendoci attraversare la morte ci priva della passione.

Ma noi, autore e lettori, dentro la passione ci siamo ancora, perché ancora siamo in grado di temere la morte. Ecco che, in *Poema a fumetti*, il fumetto e la musica assumono proprio questo ruolo passionale e *passionante*. Poco importa che Buzzati fosse un disegnatore dilettante: in un certo senso anche la mancanza di mestiere rende ancora più palpabile la passione manifestata nel disegno.

Oggi, a distanza di sessant'anni, continuiamo a godere degli effetti della passione che muoveva Eco, Gandini, i fratelli Avallone, Carano, Crepax e Gregoriotti, quando si trovavano a Milano Libri e poi ne nacque *Linus*. Ma *Poema a fumetti* rimane, da quegli stessi anni, la testimonianza più intensa e diretta di una passione per il fumetto che si manifesta come metafora della passione per la vita.

Bibliografia

- BUZZATI Dino (1945), *La famosa invasione degli orsi in Sicilia*, Milano, Rizzoli.
BUZZATI Dino (1969), *Poema a fumetti*, Milano, Mondadori.
BUZZATI Dino (1971), *I miracoli della Val Morel*, Milano, Garzanti.
DISNEY Walt (1968), *Vita e opere di Paperon de Paperoni*, Milano, Mondadori.
ECO Umberto (1977), *Apocalittici e integrati* [1964], Milano, Bompiani.
FERRARI Mariateresa (2002), *Buzzati 1969: il laboratorio di "Poema a fumetti"*, Milano, Mazzotta.
GIANNETTO Nella (ed.) (2005) *Poema a fumetti di Dino Buzzati nella cultura degli anni '60 tra fumetto, fotografia e arti visive. Atti del convegno internazionale a cura di Nella Giannetto*, Milano, Mondadori.
INTERDONATO Paolo (2015), *Linus. Storia di una rivoluzione nata per gioco*, Milano, Rizzoli.
MARSCIANI Francesco e ZINNA Alessandro (1991), *Elementi di semiotica generativa. Processi e sistemi della significazione*, Bologna, Esculapio.

MORRA Eloisa (2018), «I segni incrociati. Ritmo e intermedialità in *Poema a Fumetti* di Dino Buzzati», *Flash Art*, 10 aprile, URL: <<https://flash---art.it/article/dino-buzzati/>>.

SEBASTIANI Alberto (2024), *Expanded Buzzati. Tra letteratura e fumetto*, Pisa-Roma, Fabrizio Serra Editore.

VIGNALI Cristina, GACHET Delphine, SCARSELLA Alessandro (eds.) (2023), *Buzzati e il Segno. Narrare il nuovo*, Chambéry, Presses Universitaires Savoie Mont Blanc.

Come citare questo articolo:

Daniele Barbieri, “Ritorno a Dino Buzzati”, in *InterArtes* [online], n. 5, “Letterati/e, letteratura e fumetti” (Alberto Sebastiani ed.), dicembre 2024, pp. 40-47, URL:<https://www.iulm.it/wps/wcm/connect/iulm/ea2709e-ca85-444d-b997-d2a54af51ef2/04_Barbieri.pdf?MOD=AJPERES >.