

**Antonio R. Daniele**

## **Dino Buzzati: il *segno* nel *disegno***

---

Sommario

- I. [Buzzati scrittore](#)
  - II. [Buzzati illustratore e pittore](#)
- 

### **I. *Buzzati scrittore***

Com'è noto, sono sempre più frequenti gli studi e i contributi sul Buzzati disegnatore e pittore<sup>1</sup> e questo intervento non può né intende offrirne un esame puntuale, che, oltretutto, non scanserebbe il rischio del tono apodittico. Piuttosto, sarà più interessante in questa sede accennare a una valutazione del nesso tra la scrittura buzzatiana e l'aspirazione figurativa, altro tema sovente dibattuto che offre, però, ancora spazio per ulteriori sollecitazioni.

In un curioso saggio di venticinque anni fa Judy Rawson<sup>2</sup> notava - studiando le "occorrenze cromatiche" dei primi due romanzi di Buzzati e mettendole a confronto con quelle di alcuni "pezzi" scritti per il «Corriere» - che lo scrittore ne era più prodigo nelle poche colonne di un articolo che nello spazio più ampio di un romanzo, sia pure breve, nonostante potesse sfruttare boschi e montagne. Insomma, il futuro pittore Dino Buzzati sembra scrivere i primi romanzi senza la tavolozza dei colori alla mano, pur ambientandoli nella natura, pur connotandoli - soprattutto il *Segreto del bosco vecchio* - di quegli elementi fantastici e favolistici che si gioverebbero non poco di un adeguato contorno cromatico. È così, in effetti. Ma pare esserci una ragione.

È altresì noto, anche ai più distratti conoscitori di Buzzati, che la critica ha negli anni fissato due "crocevia" per la sua opera: *Il deserto dei Tartari* e il *Poema a fumetti*, e non c'è dubbio che questi lavori abbiano significato tanto per lo scrittore bellunese. L'uno accolto come prima autentica prova sulla distanza lunga del romanzo, l'altro come prodotto sperimentale e del tutto innovativo nell'ambito della "letteratura disegnata". Eppure c'era già stata - lungo quest'ultimo solco - *La famosa invasione degli orsi in Sicilia*. Bisogna muovere, però, almeno dal *Segreto del Bosco Vecchio*, dove non vi sono illustrazioni, ma vi sono contenute molte delle ragioni che contribuirono alla formazione del Buzzati disegnatore e poi pittore.<sup>3</sup> Pur nella assenza di elementi cromatici, non è difficile rilevare motivi figurativi nelle prime opere di Buzzati. Si potrebbe anzi dire che Buzzati appronti prima la cornice e poi attenda di svilupparvi il quadro o la traccia visiva e dunque di inserirvi la *nuance*. E questa attesa, naturalmente, è lunga. Quella di Buzzati pare, a primo acchito, una semplice progressione figurativa, una scrittura in direzione visiva: *Barnabo delle montagne* - il racconto lungo col quale il giornalista bellunese inaugurò la carriera di narratore - avrebbe potuto risolversi in un numero di pagine molto inferiore a quelle realizzate, perché i tre "fuochi" del racconto (l'atto di viltà di Barnabo; la vita intorno alla Casa; lo scontro finale) non hanno di per se stessi un respiro lungo, ma vengono, per così dire, abilmente diluiti dall'autore, non tanto per ottenere un numero di pagine prestabilito, quanto forse per una sottaciuta necessità: attendere che la sostanza del racconto prenda corpo dai tre abbozzi di quadri narrativi che corrispondono del tutto a tre quadri visivi. Questa missione, tutto sommato mancata (poiché soprattutto la seconda sezione del racconto pare una lunga zona grigia),<sup>4</sup> viene lasciata in consegna al *Segreto del Bosco Vecchio*, dove lo scrittore si affida al fantastico e fa che piante e animali parlino tra gli uomini, senza preavviso, quasi a tradimento, come per stanare lettore ed editore, memore dei freni messi all'*opera prima* che

doveva essere, nelle intenzioni dell'autore, un testo illustrato.<sup>5</sup> Tronchi animati, topi e venti parlanti solleticano immagini nel lettore e certamente acquistano alla scrittura un ritmo più sostenuto, perché si pongono sul sentiero più consono a Buzzati, ossia una strada fatta di contraccolpi: la "condizione poetica" fra i due racconti nasce, dunque, da un'insufficienza rappresentativa<sup>6</sup> che ha suggerito allo scrittore di "inquinare" già a questa altezza il dettato realistico con gli inserti surreali della "realtà seconda",<sup>7</sup> molto prima insomma delle dirette esperienze figurative cui buona parte della critica buzzatiana normalmente rimanda; questi inserti, tuttavia, restano felicemente assorbiti in un asciutto intrico verbale, secondo la straordinaria attitudine di Buzzati a renderci il mistero poetico alla stessa stregua di un banalissimo fatto di cronaca. E viceversa.<sup>8</sup> Tale novità pare testimoniata dalla brevità dei capitoli che si connotano come un primo "quadro a sequenze", esercizio scritto che precorre analoghi esercizi di pittura e tra i suoi preferiti (si ricordi su tutti *La stanza*, del 1968): esso ha il pregio di allontanare via via lo scrittore stesso dal soggetto per darne un'impressione naturale e concreta: «il mio fantastico è un gioco, o forse è uno sport [...] mi serve per prendere un po' dal di fuori e dall'alto molte cose della vita pratica», confesserà più tardi ad Yves Panafieu.<sup>9</sup> Allo stesso modo dall'alto e in progressione si realizza il dipinto seriale citato, come una soggettiva in campo lungo e poi lunghissimo o una prima traccia delle tanto care vignette.<sup>10</sup> Né è azzardato considerare tale procedimento narrativo una felice intuizione dell'uso dell'episcopio, strumento d'ingrandimento al quale egli ricorrerà qualche decennio più tardi per i suoi dipinti. Così egli può quasi osservare i suoi personaggi mentre scrive e, di contro, scrivere mentre osserva, allenando quello sguardo "visivo" che manifesterà scopertamente negli anni a venire. È per questa ragione che le pagine del *Bosco Vecchio*, man mano che si procede, si arricchiscono di piccoli elementi, veloci e fuggevoli, quasi fossero sfumature o particolari appena sotto gli angoli della cornice. Chi

legga il ventiseiesimo capitolo ottiene la netta percezione di un quadretto compiuto e, a un tempo, il convincimento di un lavoro in progressione. L'episodio della radio sembra un fatto avulso dal contesto, un passatempo del colonnello Procolo, ma riga dopo riga assumerà un suo rilievo, come una ispirazione germinale che si va schiarendo:

«In genere le idee vengono da una parola, da un suono. Ma io credo che questo capiti a tutti gli scrittori. [...] Vengono da un ricordo che s'intreccia ad un altro ricordo, da un angolo di stanza in una luce determinata».<sup>11</sup>

È questo il procedimento buzzatiano, nella scrittura come nel disegno: scegliere la radio come mezzo dal quale si propagherà il sinistro rumore che prelude alle larve divoratrici<sup>12</sup> è una soluzione fuorviante: il meccanismo causativo non si accorda con l'effetto e, soprattutto, l'effetto non ha una ricaduta tangibile: il motivo del rimbombo udito alla radio viene, infatti, presto abbandonato. Come ha notato più volte Nella Giannetto, infaticabile, compianta animatrice di periodici cenacoli sullo scrittore, nelle didascalie che accompagnano i dipinti o i disegni di Buzzati «lo scopo non è quello di narrare gli eventi, bensì quello di creare un'ambiguità di senso volta a disorientare o a depistare l'osservatore»,<sup>13</sup> come nel caso di *I misteri dei condomini* (1967) dove le sequenze dei palazzi sono - per così dire - distratte dal primo piano di una ragazza che «non abita nella casa e fa la donna bersaglio nei baracconi». Allo stesso modo dei bruchi che infestano il bosco e vengono sterminati dalle icneumoni, a mezzo di una notevole prova affabulatoria dello scrittore. Ma, alla fine, l'episodio, ricco di particolari e di apprezzabile dinamismo narrativo, non è affatto imparentato con la fine del colonnello Procolo né con la malattia di Benvenuto, se non nei termini di un sommario clima onirico. D'altronde Buzzati stesso spiegò nel *Grande ritratto*:

«Abbiamo riprodotto, partendo dagli elementi primi, il funzionamento della mente umana. Alla descrizione del rapporto fra le parole e le cose nominate è stata sostituita una descrizione in termini di attività. Ogni combinazione mentale si traduce in un grafico che ne mantiene integralmente la storia». [14](#)

Si è scritto molto sull'uso della parola in Buzzati, sul "segno" semantico. Qui egli pare svelarci l'intimo motivo che sottende alla sua arte, in parte rilevato dagli studiosi, in parte tuttora da definire: anche alla base del puro segno scritto vi è una previa attività visiva interna allo scrittore, per cui più che di progressione trattasi di "rivoluzione", nel suo significato orbitale: un segno nel disegno - o meglio "dal disegno" - che ricava un effetto anche estraneo al valore immanentemente semantico del segno stesso. Una siffatta dinamica può esserci efficacemente illustrata dal racconto *Un critico d'arte*, contenuto nella raccolta che si aggiudicò lo "Strega": [15](#) il critico Malusardi, inviato alla "Biennale", ha intenzione di scrivere un pezzo su un artista misconosciuto, un astrattista. Si arrovella per trovare le parole più giuste, il linguaggio più idoneo ad attenuare la banalità della tecnica che egli ha rilevato alla base delle tele: il *trompe l'oeil*, appronta due o tre stesure dell'articolo, poi gli guizza un'idea in mente:

«Ma - fu la domanda che egli rivolse a se stesso all'improvviso - se dalla poesia ermetica è germinata quasi per necessità una critica ermetica, non era giusto che dall'astrattismo nascesse una critica astrattista? Rabbrividi quasi, misurando confusamente gli sviluppi di una così audace concezione. Un vero colpo d'ala. Semplicissimo, eppur difficile come tutte le cose semplici. Tant'è vero che nessuno ci aveva mai pensato. E lui sarebbe stato il caposcuola. In pratica non restava che da trasferire sulla pagina la tecnica finora adottata sulle tele». [16](#)

Non sfuggono nel brano motivi biografici: l'interesse per la pittura astratta, la polemica sui "figurativi", l'invio alla Biennale, attività che dal 1967 impegnerà sul serio il nostro scrittore per il «Corriere». <sup>17</sup> Insomma è Buzzati che parla e che ci spiega la sua tecnica: la pagina scritta (anche quella dei racconti) è una trasfusione orbitale di una precedente immagine impressa nella mente, di un'idea in forma di disegno. Ma c'è dell'altro: a furia di tentare, Malusardi concepisce un articolo dal linguaggio assurdo:

«Il pittore [...] ghiandola namicadi coi tuffo fulcrosi, quantano, sul gicla d'nogiche i mutazioni, che più levapo si su predomioranzabelusmetico, rifé cometizzando per rerare la biffetta posca o pisca. Veré chi...». <sup>18</sup>

La recensione vuole avere il tono dell'encomio, ma produce nei lettori beffarde risate come di chi legga una presa in giro fatta con intenzione: «"Senti, senti, Diomeda, che tesoro" disse volgendosi all'amica "senti come gli elefanti cantano, il Malusardi, a quei poveri figurativi... *Rifé cometizzando per rerare la biffetta posca o pisca!*" [...] "Spiritoso, niente da dire" approvò Diomeda. "Ah, io l'adoro, il Malusardi. È un formidabile!"; <sup>19</sup> Anche stavolta l'effetto non si connette alla causa; anche stavolta si è prodotto quell'urto, quel conflitto di mezzi espressivi che notiamo già dai primi romanzi; <sup>20</sup> ma in questo caso ne seguiamo lo svolgimento, come se avessimo aperto la scocca di un orologio per verificarne il congegno.

## **II. *Buzzati illustratore e pittore***

Nel 1945 viene pubblicata *La famosa invasione degli orsi in Sicilia*. È una favola per bambini con illustrazioni dell'autore stesso: Buzzati, ormai noto anche al grosso pubblico grazie al successo del *Deserto dei Tartari* e al conseguente traino editoriale di Longanesi, approda finalmente dove

avrebbe voluto sin da *Barnabo*; e infatti, con un controsenso solo apparente, ma inevitabile, la natura "visiva" delle parole si riduce proprio a causa delle illustrazioni. Naturalmente che l'opera sia indirizzata a un pubblico di giovanissimi ha il suo peso poiché, va chiarito, si tratta di un racconto creato proprio e solo per bambini, a dispetto di alcuni critici che l'hanno creduta una trovata, uno schermo mediante il quale Buzzati voleva parlare agli adulti. È proprio la rottura - momentanea - dell'attrito fra scrittura e immagine evocata che ce ne dà conferma: le tavole seguono o rivelano il narrato e il paratesto ne fa la sintesi. D'altra parte la «precisa rispondenza con le illustrazioni»<sup>21</sup> ci dice che l'autore vuole mantenere i suoi piccoli lettori al nudo reale per schivare il rischio che Bernardi paventava a Benvenuto nel *Bosco Vecchio*: quando si cresce si dimentica quel che si è visto e si è preda della noia.<sup>22</sup>Certo, come è ovvio, talune pratiche sono ormai connaturate allo scrittore e ricompaiono puntuali e sintomatiche. Anche qui Buzzati gioca con la realtà, con ciò che si vede o non si vede. Le figure, talora, sono un'immagine che deborda i suoi stessi confini. Lo scrittore ce ne dà un primo richiamo elencando tra i personaggi della favola il Lupo Mannaro che invece non comparirà. Seguiranno altri simili "dirottamenti", accostabili senza dubbio alle ambiguità sensoriali cui il Nostro ci ha abituati.

«Se osservate piano piano / il disegno del combattimento - scrive Buzzati - vedrete un tipo strano / sul valico battuto dal vento. Quel triste tipo è il prof. De Ambrosiis».<sup>23</sup> Ma, per quanto si aguzzi lo sguardo e si tenga a mente la piccola sagoma del De Ambrosiis che Buzzati ci offre in apertura d'opera, durante la sfilata dei personaggi, nella prima tavola non v'è traccia del professore. E oltretutto Buzzati presume che, dal questo disegno che non c'è, si possa scorgere anche l'idea di tristezza. Tuttavia, non è escluso che, trattandosi di un mago, Buzzati abbia inscenato un dissolvimento; o, per meglio dire, lo abbia inferito con uno dei suoi ormai classici sbalzi logici; abbia cioè prodotto un segno - verbale - da un

disegno - mentale - che non si è realizzato per ragioni indipendenti dalla sua volontà (il prof. De Ambrosiis è un mago e ha, dunque, la facoltà di scomparire).<sup>24</sup> Un simile sospetto ci viene confermato dalla tavola del Gatto Mammone, dove la didascalia racconta il descritto assalto del felino agli orsi, ma non fa cenno alla pergamena che campeggia in basso a destra e che illustra la morte del gatto fulminato da un lampo. Può ben essere il beffardo trasbordo logico dei "falsi cartelli indicatori"<sup>25</sup> che l'orco aveva posto sulla gabbia del gatto per ingannare le sue vittime e di cui Buzzati ci parla appena qualche pagina prima.<sup>26</sup> In questo caso la dinamica segno-disegno è rovesciata. E cosa dire del capitolo V, dove sulle prime si racconta degli orsi sopraffatti dai soldati, mentre nel disegno che lo introduce si evince ben altro. Stavolta Buzzati viene allo scoperto:

«E allora perché nel disegno, che certo corrisponde alla verità, si vedono invece gli orsi arrivare al ciglio dei muraglioni e qualcuno perfino in cima ai tetti della fortezza, più alti ancora dei soldati granducali? perché nel disegno sembra che gli orsi stiano per vincere? perché dunque questo scherzo?». <sup>27</sup>

Buzzati chiude la questione spiegando sbrigativamente che dalla figura «sono passati sette giorni» e nel frattempo le cose sono cambiate: il disegno non è una notifica figurativa, è un momento autonomo. Ma le parole stesse sono una struttura della figura. Raffaele Carrieri, annotando nel 1977 le *Storie dipinte*, primo *vernissage* buzzatiano di quasi vent'anni prima, sotto l'evidente effetto di una suggestione del linguaggio del collega giornalista, scriverà che le parole sono «chilometri di formiche [...] e ce ne vogliono più di mille per fare una pagina». <sup>28</sup> La scrittura è abbinata a uno degli animaletti cari al Bellunese di cui Carrieri sembra farsi interprete. In quella stessa occasione, siamo nel '58, Buzzati espone tra gli altri dipinti *Piazza del Duomo di Milano*. Come sempre la didascalia non si accorda alla figura: l'autore ci scrive di una piazza frenetica, allude ai

palazzi e a tutta la città, accenna al «complesso organismo» fatto di pinnacoli e merlature. Ovviamente nulla di tutto questo compare nel dipinto, dove invece la cattedrale ha un aspetto massiccio, tozzo e quasi informe, collocata superba in una landa desolata, con strutture ai lati che rammentano depresse fortezze. Niente di nuovo, insomma: è il solito dialogo fra due stadi comunicativi, il reale e il fantastico. Il tutto avrebbe, quindi, una spiegazione piuttosto lineare se non fosse che qualche mese prima Buzzati aveva pubblicato la già citata raccolta dei *Sessanta racconti* inserendovi tra gli ultimi brani *La peste motoria*, parodia della peste manzoniana. Ad Angelo Colombo dobbiamo la bella e puntuale lettura comparata dei testi parodiato e parodiante;<sup>29</sup> a noi in questo caso interessa rilevare - senza pretese di dimostrazione filologica - una curiosa consonanza fra il dipinto della sua prima "personale" e il racconto, due lavori praticamente simultanei. *La peste motoria* è una peste dei nostri tempi e, come ben si comprende, colpisce non più gli uomini ma le automobili. La città frenetica, movimentata, poco a poco si spopola: «il centro divenne pressoché deserto e il silenzio già tanto invocato vi si stabilì sovrano come un incubo». Sembra questa la didascalia più adatta al dipinto del Duomo: non vi è forse l'impressione - osservandolo - del "silenzio sovrano", di aree disabitate alla de Chirico, di un'atmosfera da incubo,<sup>30</sup> quasi una glaciazione, come confermerebbero i cumuli di ghiaccio ai piedi del Duomo e delle strutture circostanti? D'altronde sono noti alla comunità scientifica i nessi fra le pestilenze e le fasi glaciali. Così Buzzati ha introdotto il terzo stadio, quello favoloso, stavolta addirittura differito in intertesto.

Per ultimo, un inevitabile quanto doveroso cenno al *Poema a fumetti*.<sup>31</sup> È ancora aperto l'eterno dibattito: *Poema a fumetti* ha iniziato un percorso di sperimentazione del linguaggio tra scrittura e disegno o è una gemma grezza rimasta nel pregiato scrigno del suo autore?

Negli anni il più originale tra i lavori buzzatiani è stato sottoposto ad analisi scrupolose, è stato oggetto di convegni e seminari, di riletture, di inquadramenti storici, ovviamente utilissimi e preziosi.<sup>32</sup> *Poema a fumetti* è una *summa* di Dino Buzzati e dunque come negare che vi troveremo tutti i motivi che hanno segnato la sua parabola artistica? Le raffigurazioni - vi sono studi competenti in materia - sono ora interessanti tratteggi che risentono della *Pop-art* americana anni '60 ora banali ricalchi di fotografie di riviste ardite;<sup>33</sup> ora avvertono gli effetti della crescente fumettistica italiana ora dell'Espressionismo tra il ridondante Lang di *Metropolis* e l'angoscioso Murnau di *Der letzte Mann*.<sup>34</sup> Non mancano manifesti richiami a precedenti illustrazioni e a romanzi del passato: le montagne aguzze,<sup>35</sup> la Milano del Duomo, stanze vuote, bestie e uomini spettrali, tutte metafore dello sconquasso cittadino. Proprio a questa altezza, a nostro parere, sembra sfuggire qualcosa, poiché, come talora accade, a furia di cercare col lanternino gli antecedenti o i motivi ispiratori, si finisce fatalmente per perdere di vista la strada maestra. *Poema a fumetti* è "solamente" metafora. Questa affermazione, all'apparenza ingenerosa, ci pare porti alla luce la questione principe: Buzzati, come (ma solo in parte) era già avvenuto nella *Famosa invasione degli orsi in Sicilia*, introducendo le immagini nel racconto, sottrae qualcosa al linguaggio verbo-visivo invece di aggiungere; paradossalmente elimina un fattore dal meccanismo "segno-disegno" proprio mentre realizza del tutto la propria aspirazione figurativa. Abbiamo visto che quando egli si è misurato con la sola scrittura è riuscito nella mirabolante impresa di connotare il racconto a tre dimensioni: reale, fantastico e favoloso; e lo scarto tra uno stadio e l'altro era prodotto da un presupposto visivo, secondo una "ipotesi di realtà". Nella prima esperienza di racconto illustrato questo effetto si è ridotto ma non del tutto: ha potuto conservare la propria essenza grazie alla funzione "straniante" del paratesto didascalico. Nel *Poema a fumetti* mancano le didascalie o, se vogliamo, testo e paratesto coincidono. Ma, stando così le

cose, viene a mancare il terreno di "rottura" sul quale, come notava la Giannetto, Buzzati creava l'ambiguità. Sfuma il livello surreale, per lasciare spazio a quello più schiettamente metaforico: la rivisitazione del mito di Orfeo ed Euridice<sup>36</sup> è un nuovo viaggio nell'oltretomba<sup>37</sup> condito di motivi danteschi, dove scrittura e immagine sono perfettamente allineate nella metafora del sacrificio di sé, del possesso, in vista di una più concreta coscienza della propria stessa vita. Nel momento culminante della propria esperienza figurativa il rapporto segno-disegno perde la "filigrana" surreale che l'aveva informato fino ad allora, anche grazie agli stessi rimandi surreali. Cioè: sono proprio gli evidenti prestiti di modelli visivi e pittorici che rintracciamo facilmente tra le pagine dell'opera (dal surrealismo bretoniano a quello dechirichiano),<sup>38</sup> a ridurre le tre dimensioni a due sole. Come insegnano i maestri dell'architettura contemporanea, «tutto il surreale è metaforico, ma non tutto il metaforico è surreale».<sup>39</sup> Ed è proprio quel che accade nel *Poema*: le istanze surreali sono a tal punto dichiarate che se ne svigorisce la portata. Il surreale pone in evidenza l'*idea*, il pensiero, con una creazione immaginaria, ma ormai Buzzati è approdato all'*ideale*, cioè a una percezione vivificante delle cose del mondo che offre la certa speranza che la morte può essere superata, e ciò giustifica il ricorso al modello dantesco capace - come si intuisce dal finale del racconto - di soverchiare quello classico<sup>40</sup> che ha fornito lo spunto alla storia. Ecco perché *I miracoli di Val Morel*,<sup>41</sup> ultima autentica esperienza figurativa dell'autore, non sono una pura riesposizione di passati esercizi pittorici col pretesto dell'*ex voto* a Santa Rita,<sup>42</sup> ma un riesame della propria vita. Tra i tanti richiami a tavole passate vi è il *Gatto Mammone*, già protagonista della *Famosa invasione*: il gatto assale una donna come anni prima si era avventato sugli orsi. In questa come in quella tavola notiamo un'immagine a lato: lì la pergamena annuncia, spiazzando il paratesto, la morte del gatto, qui la Santa evoca il suo intervento risolutore, ma in assoluto accordo con la didascalia.

Insomma: alla fine di un lungo percorso, il segno, prima atto che superava la realtà disegnata come per trovarne un punto di fuga, ora vi permane dentro, come se il suo autore vi avesse finalmente intuito il nesso definitivo, e l'ironia, il finto scetticismo che Buzzati inserisce tra i miracoli di Santa Rita, sembrano solo un ultimo simpatico tentativo di schermirsi di fronte all'urgenza del mistero.

#### Note:

---

<sup>1</sup> Si vedano almeno A. Sala, *Dino Buzzati pittore*, in *Dino Buzzati*, Atti del convegno di Venezia, Fondazione Cini, 3-4 novembre 1980, a cura di A. Fontanella, Firenze, Olschki, 1982, pp. 305-311; di A. Laganà Gion, *Caratteri unitari nell'opera di Buzzati: i rapporti tra letteratura e pittura*, in *Dino Buzzati*, cit., pp. 290-304; *Una pittura esistenziale su uno sfondo naïf e Rapporti fra letteratura e pittura*, in *Dino Buzzati. Un autore da rileggere*, Venezia, Corbo & Fiore, 1983, pp. 89-109; M. Ferrari, *L'immaginario dipinto*, in *Dino Buzzati. La donna, la città, l'inferno*, a cura di M. Ferrari, Treviso, Canova, 1997, pp. 15-18.

<sup>2</sup> J. Rawson, *La lingua dei colori in Buzzati*, in *Il pianeta Buzzati*, Atti del Convegno internazionale, Feltre-Belluno, 12-15 ottobre 1989, a cura di N. Giannetto, Milano, Mondadori, 1992, pp. 285-292.

<sup>3</sup> Cfr. N. Comar, *Dino Buzzati, catalogo dell'opera pittorica*, Gorizia, Edizioni della Laguna, 2006, p. 17: «Quando si laurea, nel 1928, Buzzati lavora già da alcuni mesi al "Corriere della Sera". Nel frattempo, e ancora in futuro, la pittura resta una passione a margine, non coltivata da un punto di vista tecnico e accademico, ma non per questo rinnegata. Anche

se in effetti poche le opere sicuramente databili tra gli anni '30 e '50 [...] è risaputo che Buzzati ha sempre continuato a dipingere e disegnare».

<sup>4</sup> Cfr. Id., *La funzione paratestuale di titoli e didascalie*, p. 27: «nei suoi scritti vi è un eccesso di descrizione che nega di fatto la comprensione del contesto e quindi del senso».

<sup>5</sup> Cfr. A. Laganà Gion, *Dino Buzzati: un autore da rileggere*, cit., p. 71.

<sup>6</sup> Cfr. G. Ioli, *Parola di Buzzati*, in *Il pianeta Buzzati*, cit., p. 276-277: «Il resoconto di un soggetto – dichiara l'autore in un'intervista – "dev'essere nudo, semplice, quasi burocratico". Ed ecco perché Buzzati sente l'esigenza di supporti e di stampelle visive per le sue parole».

<sup>7</sup> Cfr. M. Corti, *Reale e realismi*, in *Letteratura italiana del Novecento. Bilancio di un secolo*, a cura di A. Asor Rosa, Einaudi, Torino, 2000, p. 417.

<sup>8</sup> Cfr. G. Afeltra, *Dino Buzzati al «Corriere della Sera» e al «Corriere d'informazione»*, in AA.VV., *Buzzati giornalista*, Atti del Convegno internazionale, Feltre, 18-21 maggio 1995, a cura di N. Giannetto, Mondadori, Milano, 200, p. 18. Vedi anche L. Viganò, *Buzzati: la vocazione per la «nera»*, in *La «nera» di Dino Buzzati. Crimini e misteri*, a cura di L. Viganò, Mondadori, Milano, 2002, p. XI.

<sup>9</sup> Y. Panafieu, *Dino Buzzati: un autoritratto*, Mondadori, Milano, 1973, p. 66.

<sup>10</sup> F. Giromini, *Pittura e fumetto: dalla pop art all'ultrapop*, in N. Giannetto (a cura di), *"Poema a fumetti" di Dino Buzzati nella cultura degli anni '60 tra fumetto fotografia e arti visive*, Atti del Convegno internazionale, Feltre-Belluno, 12-14 settembre, Mondadori, Milano, 2005, pp. 87-88.

[11](#) Y. Panafieu, *Dino Buzzati...*, cit., p. 154.

[12](#) Si veda M.-H. Caspar, *Récit iniziatico et discours sur la violence du pouvoir (Il segreto del Bosco vecchio)*, Nanterre, Université de Paris X, 1982.

[13](#) N. Giannetto, *La parola scritta nei dipinti e nei disegni di Buzzati*, in L. Cavadini (a cura di), *Dino Buzzati – parole e colori*, catalogo della mostra, Cernobbio, 7 aprile-1 luglio 2001, Comune di Cernobbio, 2001, p. 17.

[14](#) &D. Buzzati, *Il grande ritratto*, Mondadori, Milano, 1983, p. 97. Vedi anche G. Ioli, *Parola di Buzzati*, cit., p. 275.

[15](#) Cfr. G. Debenedetti, *Dino Buzzati, premio Strega*, in «La Fiera Letteraria», 20 luglio 1958.

[16](#) D. Buzzati, *Il critico d'arte*, in id., *Sessanta racconti*, Mondadori, Milano, 1994, pp. 508-509.

[17](#) Cfr. A. Macchetto, *Buzzati critico d'arte del «Corriere della Sera»: bibliografia 1967-1971*, in «Studi buzzatiani», VI, 2001, pp. 137-165.

[18](#) D. Buzzati, *Il critico d'arte*, cit., p. 509.

[19](#) Ivi, p. 510.

[20](#) Cfr. E. Carli *Dino Buzzati*, Milano, Martello, 1961.

[21](#) Cfr. A. Veronese Arslan, *Invito alla lettura di Buzzati*, Mursia, Milano, p. 80.

[22](#) Cfr. D. Buzzati, *Il segreto del Bosco Vecchio*, Mondadori, Milano, p. 113 e ss.: «Eppure verrà un giorno, non so quando precisamente, forse tra qualche mese, forse l'anno prossimo, forse anche tra due anni, verrà un

giorno, ricordatelo, mi par già di vederti, ne ho visti troppi ormai di uomini... ecco, tu verrai al bosco, girerai tra le piante, ti siederai con le mani in tasca, continuerai a guardarti attorno, poi te ne andrai via annoiato».

<sup>23</sup> Id., *La famosa invasione degli orsi in Sicilia*, Mondadori, Milano, p. 25.

<sup>24</sup> Cfr. I. Crotti, *Dino Buzzati*, La Nuova Italia, Firenze, 1977, pp. 50-51: «Da sottolineare una componente "enigmistica" che ricollega il testo alla letteratura del gioco ed a quella per l'infanzia, ma che si riconnette anche a taluni canoni carismatici della letteratura "gialla"; [...] l'autore qui nasconde nei disegni sparsi nel testo la figurina stilizzata di tal prof. De Ambrosiis ed invita il lettore a scoprirla».

<sup>25</sup> Ivi, p. 44.

<sup>26</sup> Buzzati riproporrà il motivo del "Gatto Mammone" nel 1970, nella serie di *ex-voto* che compongono *I miracoli di Val Morel*, esposti alla Galleria Naviglio di Venezia. Cfr.: D. Buzzati, *I miracoli di Val Morel*, Garzanti, Milano, 1971; N. Comar, *Dino Buzzati...*, cit., p. 250.

<sup>27</sup> Ivi, p. 53. Buzzati fa altri "scherzi" simili lungo il testo: a p. 64 indica il prof. De Ambrosiis nella relativa tavola: «guardatelo, trema perfino la barba», particolare che evidentemente non può venir descritto dalla figura; a p. 97 si legge «laggiù a destra compaiono alcuni pescatori», ma nella tavola non si vedono.

<sup>28</sup> *Dino Buzzati pittore*, a cura di R. Carrieri, Edizioni del Libraio di via S. Andrea, Milano, 1977, s.p.

<sup>29</sup> Cfr. A. Colombo, *Tecniche buzzatiane. Sui traguardi della parodia ne "La peste motoria"*, in *Il pianeta Buzzati*, cit., pp. 495-506; Id., *Buzzati fra parodia e critica: sul manzonismo della "Peste motoria"*, in «Studi e problemi di critica testuale», n. 42, aprile 1991.

<sup>30</sup> Cfr. D. Del Giudice, *Gli incubi di Buzzati*, in «Paese Sera», 29 ottobre 1971.

<sup>31</sup> D. Buzzati, *Poema a fumetti*, Mondadori, Milano, 2003.

<sup>32</sup> Cfr. *Poema a fumetti di Dino Buzzati nella cultura degli anni '60 tra fumetto, fotografia e arti visive*, atti del convegno internazionale Feltre-Belluno, 12-14 settembre 2002, a cura di N. Giannetto, Mondadori, Milano, 2005; *Dopo Buzzati: artisti tra pittura e fumetto*, a cura di R. Roda, Sometti, Mantova, 2002; N. Giannetto, *Ma cos'è "Poema a fumetti"?*, in *Buzzati 1969...*, cit.; A. Veronese Arslan, "Poema a fumetti", in *Invito alla lettura...*, cit., pp. 106-107; G. Nascimbeni, *Buzzati a fumetti*, in «Epoca», 19 ottobre 1969; E. Falqui, *I fumetti di Buzzati*, in «Il Tempo», 14 novembre 1969; L. Gigli, *Quando i fumetti diventano poesia*, in «Gazzetta del Popolo», 16 gennaio 1970; S. Castelli, *Fumetti di Buzzati*, in «Avanti!», 22 febbraio 1970.

<sup>33</sup> Cfr. M.E. Zucco, *Fonti iconografiche della pittura di Dino Buzzati*, in «Studi buzzatiani», II, 1997; A. del Puppo, *Buzzati 1969: il "Poema" e la pittura*, in M. Ferrari (a cura di), *Buzzati 1969, il laboratorio di "Poema a fumetti"*, Mazzotta, Milano, 2002.

<sup>34</sup> A questo proposito vedi G. Gargiulo, *Il lettore degli anni Settanta nel «Cut-up» di «Poema a fumetti»*, in *Il pianeta Buzzati*, cit., pp. 293-306.

<sup>35</sup> Sul rapporto tra Buzzati e la montagna si vedano almeno P. Mezeaud, *Dino Buzzati et la montagne*, in «Cahiers Dino Buzzati», 3, 1979; I. Crotti, *Le montagne geografiche e metafisiche di Buzzati*, in *Montagna e letteratura*, a cura di A. Audisio e R. Rinaldi, Torino, Museo Nazionale della Montagna, 1983, pp. 195-199; *Le montagne di Buzzati fra vissuto e rappresentazione. Montagne di vetro, di pietra, di carta*, Filmfestival Internazionale Montagna Esplorazione Avventura "Città di Trento", Atti

della tavola rotonda, 6 maggio 1993, Torino, Vivalda, 1994; N. Giannetto, *Montagne di pietra, di vetro, di carta*, in *Il sudario delle caligini. Significato e fortuna dell'opera buzzatiana*, Firenze, Olschki, 1996; *Le Alpi di Buzzati*, in «Quaderni del Centro Studi Buzzati», 2, Roma-Pisa, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, 2002; L. De Anna, *Dino Buzzati e il segreto della montagna*, Verbania, Tararà edizioni, 1997.

<sup>36</sup> Sulla riscrittura buzzatiana del mito si veda G. Dalla Corte, *Orfeo a fumetti nella Milano pop dell'ultimo Buzzati*, in «Il Gazzettino», 16 novembre 1969; F. Giannessi, *Orfeo ed Euridice oggi, a fumetti*, in «La Stampa», 16 novembre 1969; A. Sala, *Orfeo con chitarra*, in «Corriere d'informazione», 26-27 novembre 1969; A. De Lorenzi, *Orfeo cantautore a Milano*, in «Il Messaggero veneto», 7 dicembre 1969; C. Quarantotto, *Orfeo a fumetti*, in «Roma», 11 dicembre 1969.

<sup>37</sup> Cfr. V. Lisiani, *L'aldilà di Dino Buzzati*, in «La Notte», 13 novembre 1969.

<sup>38</sup> Cfr. D. Buzzati, *La scoperta di De Chirico*, in «Corriere della Sera», 17 luglio 1968, p. 3.

<sup>39</sup> Cfr. R. De Fusco, *Reale, surreale e virtuale nella storia dell'architettura*, in Id., *Storia dell'architettura*, Laterza, Roma-Bari, 1982.

<sup>40</sup> Cfr. Y. Panafieu, *Circe, Penthesilea ed Eura*, in *"Poema a fumetti" di Dino Buzzati nella cultura degli anni '60*, cit., pp. 115-128.

<sup>41</sup> Sui *Miracoli di Val Morel* vedi A.P. Zugni Tauro, *L'affabulazione fantastica ne «I miracoli di Val Morel»*, in *Il pianeta Buzzati*, cit., pp. 341-371; G. Pampaloni, *Buzzati uno e due*, in «Corriere della Sera», 19 dicembre 1971.

<sup>42</sup> Sul linguaggio degli "ex voto" buzzatiani, si tengano presenti di Roberta Coglitore, *Storie dipinte: gli ex voto di Dino Buzzati*, Palermo, Edizioni di passaggio, 2012; *I miracoli di Buzzati tra scrittura e pittura*, I.1 (2011), <<http://www.Between-journal.it/>>.

[Bollettino '900](#) - *Electronic Journal of '900 Italian Literature* - © 2014

<<http://www3.unibo.it/boll900/numeri/2014-i/Daniele.html>>

Giugno-dicembre 2014, n. 1-2

Questo articolo può essere citato così:
---

A.R. Daniele, <i>Dino Buzzati: il segno nel disegno</i> , in «Bollettino '900», 2014, n. 1-2, < <a href="http://www3.unibo.it/boll900/numeri/2014-i/Daniele.html">http://www3.unibo.it/boll900/numeri/2014-i/Daniele.html</a> >.
--