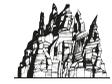


*Burzati'*  
**VENEZIA**  
**E LA POP ART**

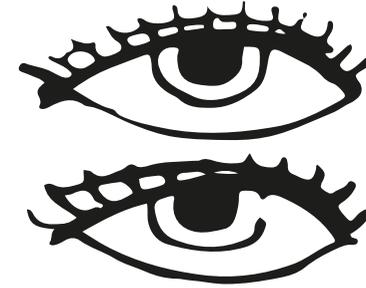


CULTURA  
VENEZIA



ASSOCIAZIONE  
INTERNAZIONALE  
**DINO BUZZATI**

Università  
Ca' Foscari  
Venezia  
Dipartimento di Studi Linguistici  
e Culturali Comparati



a cura di / curated by

Marco Perale

con testi di / with contributions by

Alessandro Del Puppo

Walter Guadagnini

Alessandro Scarsella

Nicola Callegaro

*Buzzati'*  
**VENEZIA**  
**E LA POP ART**

ISBN 978-88-86374-05-7

© 2023 by Associazione internazionale Dino Buzzati  
Tutti i diritti riservati / All rights reserved  
è vietata la riproduzione anche parziale  
dei testi e delle fotografie/  
No part of the texts or photographs  
may be reproduced.



CITTÀ DI VENEZIA

Sindaco

**Luigi Brugnaro**

Area Servizi  
al cittadino e imprese  
e qualità della vita

**Stefania Battaglia**

Direzione Sviluppo, promozione  
della città e tutela delle tradizioni  
e del verde pubblico

**Marco Mastroianni**

Settore Cultura

**Michele Casarin**

Centro Culturale Candiani

**Nicola Callegaro**

Staff

**Simone Aldegani, Paolo Carisi,  
Elisabetta Dubini, Silvia Favaro,  
Maritza Scarpa,  
Alessandro Zanchini**

Ringraziamenti

Paolo Bianchi  
Zelda Buffoni  
Sergio Buzzatti  
Massimo Capraro  
Stefano Cortina  
Carlo Fattore  
Egidio Fiorin  
Danilo Fullin  
Moreno Gambaretto e Mariella De Donà  
Giovanni Grazioli  
Giampaolo Melzi d'Eril  
Attilio Meoli  
Antonella Morassutti  
Valentina Morassutti  
Elisabetta Perale  
Paolo Perale  
Stefano Perale  
Sebastiano Rech Morassutti  
Livia Satriano  
Danilo Servadio  
Laura Solinas  
Maurizio Trevisan  
Lorenzo Viganò  
Daniela Zangrando

## **BUZZATI, VENEZIA E LA POP ART** BUZZATI, VENICE AND POP-ART

**Mestre, Centro Culturale Candiani**  
**24.11.2023 - 25.02.2024**



Mostra e catalogo a cura di /  
Exhibition and catalogue curated by  
**Marco Perale**

Organizzazione / Organisation  
**Nicola Callegaro**

Progetto di allestimento /  
Exhibition design  
**Paolo Carisi**  
**Maritza Scarpa**  
**Alessandro Zanchini**

Immagine coordinata  
della mostra e del catalogo /  
Coordinated image,  
catalogue and exhibition  
graphic design  
**DEPOLI&COMETTO**

Traduzioni in inglese /  
English translations  
**Nicole Maniero**



CULTURA  
VENEZIA



ASSOCIAZIONE  
INTERNAZIONALE  
**DINO BUZZATI**

con il patrocinio di Ca' Foscari



Università  
Ca' Foscari  
Venezia  
Dipartimento di Studi Linguistici  
e Culturali Comparati

## Comprendere Buzzati e il fumetto

Le traduzioni e le edizioni internazionali, talora tascabili, del *Poema a fumetti*, hanno contribuito a rendere circolante l'arte buzzatiana nel suo complesso, tenuto conto del carattere auto-antologico del capolavoro considerato, a ragione o torto, capostipite del graphic novel. Che si tratti di una narrazione a cornice, costruita intorno al mito di Orfeo, all'interno della quale Buzzati ha riversato materiali omogenei ma diseguali, citazioni e autocitazioni verbo-visive, quasi a mosaico, non c'è dubbio. Come conferma Blumenberg, pensatore, non indulgente nei confronti dell'irrazionalità dei miti,

I miti sono storie con un alto grado di stabilità nel loro nucleo narrativo, e con una variabilità marginale altrettanto marcata. Queste due caratteristiche ne facilitano la tradizione: la loro stabilità stimola a riconoscerli anche in rappresentazioni artistiche o rituali, la loro modificabilità solletica a sperimentare mezzi nuovi e personali di presentazione. È il rapporto di "tema con variazioni", la cui attrattività per compositori e ascoltatori ci è nota dalla musica. I miti non sono dunque come dei "testi sacri", nei quali non si può cambiare nemmeno uno iota<sup>1</sup>.

Questo è vero, ma è anche vero il contrario, ossia che la citazione e la riscrittura del mito si dimostrano come quel tipo di riuso finalizzato a risacralizzare narrazioni secolarizzate. La struttura morale dell'odissea urbana di Orfi è simile al *Traumnovelle* di Schnitzler (1926) autore letto da Buzzati per sua esplicita ammissione<sup>2</sup>; il testo, reso familiare al pubblico dall'ultimo film di Stanley Kubrick, era tuttavia ignoto a Buzzati. Gli schemi sono comunque analoghi e ben visibili nel romanzo breve di Schnitzler: l'esplorazione notturna nelle pieghe di esperienze proibite in cui al centro dell'attenzione c'è il corpo della donna nudo, desiderabile, ma esposto al pericolo della contaminazione e all'offesa della morte. La componente dionisiaca legata al mito di Orfeo e si esprime nel tema della festa iniziatica e per questo in maschera. Il film *Orfeo negro* di Marcel Camus (1959) suggerito da Nella Giannetto (nel suo ultimo scritto<sup>3</sup>) anche come fonte per la tavola da p. 191 a 193<sup>4</sup>, con le

1. Hans BLUMENBERG, *Elaborazione del mito*, Bologna, Il Mulino 1991, p. 59.
2. Yves PANAFIEU, *Dino Buzzati: un autoritratto*, Milano, Mondadori 1973, pp. 29.
3. Nella GIANNETTO, *Orfeo e il viaggio nell'oltretomba: percorsi buzzatiani dalle origini a "Poema a fumetti"*, in *"Poema a fumetti" di Dino Buzzati nella cultura degli anni '60 tra fumetto, fotografia e arti visive: atti del convegno internazionale, Feltre e Belluno, 12-14 settembre 2002*, a cura di Nella Giannetto, con la collaborazione di Manuela Gallina, Milano, Mondadori 2005, pp. 135-145 (145).
4. Le pagine citate provengono dall'edizione *Poema a fumetti*, a cura di Lorenzo Viganò, Milano, Mondadori 2017, che conserva sia la paginazione, sia il formato della prima edizione del 1969.



interminabili cassettiere dell'anagrafe funebre, presenta una scena analoga al *Traumnovelle* di Schnitzler: il corpo femminile senza vita nell'obitorio, lo stesso della donna che Orfeo aveva conosciuto durante il carnevale di Rio. La contiguità tra rito dionisiaco e attraversamento della soglia della morte, indica una linea troppo sottile di confine tra i due mondi per non suggerire la sussistenza di vasi spiritualmente comunicanti. In particolare nella rappresentazione della doppia vista, inteso come attributo esclusivamente ricorrente in alcuni ritratti femminili in cui predomina la diplopia. Peculiarità dello sguardo femminile, l'essere duplice in quanto fisico e metafisico. Come per Fellini, anche per Buzzati la donna, solo perché nata donna, è dotata di un potere anteriore e superiore.

Interrogandosi sulla gestione delle immagini nel film di Fellini *La dolce vita*, Norman Holland osservava come una delle costanti fosse la rappresentazione della donna come sesso forte e divinità matriarcale onnipresente nella "vita". L'amicizia e la complicità ideologica ed estetica di Fellini (menzionato tra i credits di *Poema a fumetti*) e Buzzati è fin troppo nota e maledetta, per dover essere ricostruita. Lo stesso Holland definisce lo stile della narrazione ricca di mistero di Fellini "da rotocalco", facendo seguire una precisazione che, a distanza, può aiutare:

in modo che nel film tutto avesse l'aspetto rigido e la luce fortemente contrastata di una foto presa col flash. Lo stesso film sembra quasi composto da una serie di diapositive<sup>5</sup>.

Ma torniamo al tema donna.

La donna in Buzzati gode del potere della sua giovinezza e del suo corpo, l'ombra della morte non la lascia, ma lei sa con la sua doppia vista guardare negli occhi l'orrore. La fanciulla davanti a "Il treno di Fellini" ha quattro occhi. E questo vale anche per la ragazza marginale, che fa da bersaglio al luna park e ha, dei quattro, due occhi pesti<sup>6</sup>. Come detta Leopardi nello *Zibaldone*, la medesima facoltà è condivisa dall'«uomo sensibile e immaginoso». Solo i creativi, come Orfi, possono raggiungere la donna oltre la soglia, toccando il mistero, ma facendone esperienza solo obliquamente e nel rapporto di sesso e di amore. Come ricorda Eva Cantarella:

5. Norman N. Holland, *La dinamica della risposta letteraria* (1968), Bologna, Il Mulino 1986, p. 250.
6. Cfr. rispettivamente Nicoletta Comar, *Dino Buzzati. Catalogo dell'opera pittorica*, Monfalcone, Edizioni della Laguna, 2006, pp. 91 e 206.

il potere del canto di Orfeo riflette la concezione magica che i greci avevano della parola cantata, i cui effetti essi equiparavano al potere dell'amore<sup>7</sup>.

Orfeo è un dio minore che non può tuttavia contrastare la morte; Orfi, che è la rock star che fa delirare i "minorenni" nei club normalmente sotterranei dell'epoca ancora pre-discoteche, è analogamente "il figlio minore del parentado". Sebbene sia un divo ("Quando lui canta nessuno può stare fermo", pp. 19-21) il suo potere, quantunque grande, resta nel dominio della minorità condivisa vita natural durante dai comuni mortali ai quali resta il dono dell'amore, modernità permettendo.

Proponendosi infatti come una meditazione continuativa, deliberatamente non-finita e complessa sulla modernità e sulla morte, il *Poema a fumetti* non si distacca dalla tendenza modernista nella sua volontà di rifacimento del mito; nel contempo, adottando i linguaggi della grafica e del fumetto, Buzzati non si affianca all'idea di graphic novel formulata nello stesso periodo da Will Eisner, fondando invece il genere nuovo ed eponimo del "graphic poem", a metà strada tra libro d'artista e prodotto editoriale comunque non seriale, vista la debolezza dei contrassegni di riconoscibilità dei personaggi principali (Orfi ed Eura) mai identici a se stessi, talora schizzati e stilizzati, indipendentemente dai loro modelli. Un unicum che non poteva dunque non restare tale, in quanto risultato del lavoro di una vita e vero testamento artistico-letterario dell'autore. Il *Poema a fumetti* può essere soggetto di emulazione, non di imitazione. Non è il fumetto "d'autore", né il fumetto "dell'autore", giacché non è un fumetto.

Certamente vanno ritenuti espliciti i riferimenti della tavola a p. 16: "E' una strada dove nessuno ama passare / Si dice che si incontrano certi tipi": ovvero tipi da fumetto come Kriminal (il teschio), il Pinguino di Batman (più simile però al Medico della Peste) e in primo piano, una derivazione della Regina nera di Sogo, personaggio della serie "Barbarella", creazione del disegnatore francese Jean-Claude Forest, con la benda da pirata. Estratta dal contesto fantascientifico d'origine e collocata nei bassifondi, l'antieroina diviene a posteriori più simile alla Elle Driver della saga Kill Bill di Tarantino. Tutt'altro che omaggiante, l'influenza dei comics è qui parodistica e fortemente filtrata. Quanto interessa a Buzzati è evocare l'orrore ingenuo associato alla lettura del fumetto come chiave d'accesso alla sua narrazione. Gli stereotipi del fumetto sono i guardiani della soglia accattivanti e terribili che occorre comunque considerare se si vuole andare oltre. È una questione

7. Eva Cantarella, *La dolcezza delle lacrime. Il mito di Orfeo*, Milano-Udine, Mimesis 2015, p. 17.

tematica, di contenuto più che di forma, come ben vide Eco nell'unica occasione in cui accennò, invero assai concisamente, al *Poema a fumetti di Buzzati*, ritenendo il riuso della *pop culture* da parte di Buzzati in linea con il riuso in chiave sperimentale all'interno del mainstream<sup>8</sup>. Fenomeno che appariva logico dal punto di vista di Eco, apprendogli i distinti livelli estetici riconducibile alla cultura borghese dominante. Quindi si tratterebbe anche per Buzzati di un rapporto felicemente parassitario con il fumetto e non di simbiosi. Ma le cose non stanno precisamente così, avversando Buzzati dichiaratamente sia lo sperimentalismo in generale, sia la forzatura della leggibilità insita nelle manipolazioni del linguaggio.

\*

Secondo quanto fin qui esposto la posizione oggettiva di Buzzati rispetto al genere fumetto, la sua diffusione, il suo successo sul piano dell'esperienza della lettura, si configura non solo come l'aspetto preparatorio del progetto del *Poema a fumetti*, non costituendone né la motivazione originale né l'aspirazione finale, bensì l'involucro esterno di un'opera di poesia. Recenti studi sulla consistenza effettiva, al di là dello snobismo di alcune dichiarazioni, dell'adesione di Buzzati alle ragioni del fumetto, individuano le punte dell'iceberg corrispondenti alle indicazioni e concettualizzazioni espresse dall'autore. Di fatto il fumetto non è solo una componente biografica in Buzzati (così come per esempio in Umberto Eco, *La misteriosa fiamma della Regina Loana*), ma anche un elemento divenuto progressivamente per lui del tutto essenziale alla comprensione del mondo, così come l'illustrazione lo è alla lettura di un romanzo. In un raro intervento teorico del 1952, presso il congresso Unesco di Milano sulla stampa e la comunicazione, Buzzati metteva il fumetto sullo stesso piano della letteratura, che può essere buona letteratura o letteratura deteriore, concludendo che:

Farsi cattivo sangue per il successo dei fumetti come forma narrativa o giornalistica, e combatterli con austere grinte ho l'impressione che sia quanto meno inutile. Se l'andazzo dei tempi e dei gusti è favorevole ai fumetti, non saranno a eliminarli né anatemi di moralisti, né ordini del giorno di congressi<sup>9</sup>.

8. Citazione recuperata opportunamente da Carlotta Vacchelli, *Buzzati tra le nuvole. Critica, reminiscenze fumettistiche e ricezione di Buzzati nella nona arte*, in *Buzzati e il Segno. Scrittura e visività*, a cura di Cristina Vignali, Delphine Gachet, Alessandro Scarsella, Chambéry, Presses Universitaires Savoie Mont Blanc, 2023, pp. 259-271 (264).

9. Cfr. Virginia Benedetti, *Attraverso un medium in divenire: Dino Buzzati e il linguaggio del fumetto*, "Lettera zero", 2, 23.

Successivamente gli scritti più importanti di Buzzati in argomento insisteranno, a proposito di Disney, sulla centralità della funzione dell'eroe nella grande letteratura e sull'universalità di determinati tipi letterari divenuti personaggi indissolubili dai loro autori, considerati classici della letteratura. Analogamente i comics restituiscono la medesima temperie narrativa e sono da considerare alla stregua di autentici classici della contemporaneità. Il fumetto tuttavia si rivela un dominio inclassificabile, incontrollabile e in pieno fermento. Proprio in Italia escono, formato pocket, Diabolik e a ruota Kriminal, eroi negativi, ma nondimeno eroi; quindi una certa Satanik, a mettere in discussione la tradizionale predominanza maschile nel profilo dell'eroe. I media, segnatamente il cinema e conseguentemente il fumetto elaborano modelli trasgressivi di femminilità, presentandoli a un pubblico sempre più ampio, che preferisce all'atto canonico della lettura la fruizione di oggetti estetici ibridi e per questo espliciti nell'organizzazione del messaggio sui due piani della parola e dell'immagine. Questo pubblico, in massima parte maschile, comprendeva gli adolescenti degli anni Sessanta, gli studenti i militari di leva, i giovani operai, lavoratori pendolari, i camionisti, tutti consumatori accaniti del fumetto per adulti, nato allo scopo di indirizzare e assuefare il lettore a narrazioni di violenza in cui sembra dissolversi nell'individualismo ogni principio di autorità ereditato dalla tradizione, compreso quello legato alla necessità di comportamenti logici e razionali. Non è possibile attribuire questa negazione a un solo filone culturale questa tensione in cui convergono tendenze eterogenee: da Reich al liberalismo radicale, ai cascami del superomismo eversivo di estrazione nietzschiana e futurista. A un livello amatoriale e assai meno pop circolavano, per spedizione postale a beneficio dei curiosi, le foto di Irving Klaw e le storie fetish di John Willie, autori che accusavano una limitatissima circolazione in Italia, dei quali Buzzati comunque si dimostra edotto e si dichiara tributario. Ma non è questo il punto, bensì che l'erotismo portato alla luce da Buzzati non è né liberatorio, ma tragico. La correlazione tra il fumetto per adulti e l'erotismo è del tutto consona a un progetto diffuso di scardinamento delle residue resistenze morali di estrazione cattolica, osservato con simpatia dagli intellettuali (con felicità dai disegnatori, sempre inclini dove consentito a disegnare nudi con grande piacere – secondo l'ammissione dello stesso Buzzati). L'incontro tra tipologie di pubblico differenziate e la confluenza tra linguaggio del fumetto, qualità del disegno, autorialità, eroismo femminile, nudità, erotismo trasgressivo e feticista, si osservano nella Valentina di Guido Crepax, invenzione apprezzata da Buzzati sebbene (eccetto il contesto e l'ambiente milanese condiviso), il confronto tra i due maestri non si pone, essendo Valentina un personaggio seriale, per cui ogni episodio è rappresentativo dell'intera serie; essendo invece il *Poema a fumetti* un irriducibile unicum.

\*\*

Nel crogiuolo del *Poema a fumetti* ribollono questi contenuti scabrosi, che solo al fumetto, presupposto e sottovalutato quale prodotto effimero e marginale, sembra consentito toccare senza poter essere fermato. Al contrario, il fumetto pornografico sembra gettare finalmente il proprio corso negli abissi scavati nella preistoria dagli smisurati fiumi in piena del mito scomparsi poi nelle cavità del sottosuolo. Il punto di vista di Buzzati sulle trasformazioni sociali a monte del successo del fumetto è nel complesso ambivalente, ma fermo nella concentrazione obbiettiva del cronista e determinato nel giudizio sempre ponderato, mai frivolo. In una lettera del 14 agosto 1964 mons. Olivotti, ausiliario patriarcale a Venezia, in luogo del Cardinale Urbani, rivolgendosi con confidenza all'autore veneziano e veneto, lo richiama a proposito delle righe dedicate alle spiagge "speciali" di Saint-Tropez, nell'articolo sul fenomeno del nudismo *Quell'indecente costume*, Corriere della sera, 5 agosto 1964<sup>10</sup>. Buzzati vi racconta il nudismo come un rituale moderno e borghese (tale aggettivo attualmente obsoleto sembra evidentemente indissolubile dalla lettura di Buzzati), una pratica apparentemente del tutto innocente, a parte il risvolto narcisista di autoesaltazione del proprio corpo da parte di chi lo propone privo di veli. Una pagina di cui mons. Olivotti non voleva e poteva individuare i risvolti parodistici e autoironici. Tuttavia nella prospettiva rovesciata, per cui solo il moralista è nel peccato c'è un attacco alla Chiesa che non poteva, quello, sfuggire all'attenzione della curia:

E mi chiesi con meraviglia come le autorità, quelle religiose in specie, non propugnassero o meglio imponessero, il nudismo sulle spiagge. Che poderosa bonifica morale.

Il "Demonio" (come Buzzati lo chiama) è infatti la tentazione assente nel paradiso infantile della spiaggia nudisti; l'esposizione del corpo in pieno sole, privato del segreto e del buio esonera il desiderio escludendo la ricaduta conseguente nella lussuria. Fino a che punto questo è vero? Il desiderio trova strade diverse per eccitarsi e insinuarsi nel discorso, e questo Buzzati lo sa bene. Il corpo non basta, ci sono altre cose. Il nudo è evidentemente per Buzzati qualcosa di molto serio e correlato al campo semantico del mistero. Pensosa la didascalia, desunta da un suo racconto di altro tema, associata alla copertina fetish di *La Boutique*

10. Marco Perale, *Corrispondenze*. Caro Buzzati: "Pregoti scridipingere ancora", Comune di Feltre, 2022, pp.36-37.



*del mistero*, 1968, antologia personale.<sup>11</sup> Il dipinto di Buzzati, *La Bella Onoko*<sup>12</sup>, rappresenta una donna caucasica, dal nome che risuona giapponese, come i nodi giapponesi di alcuni dipinti, questa volta però legata dal Sultano (*sic*) che la tortura come Angelica nel film *Angelica e il Gran Sultano* (1968); la didascalia in copertina a *La Boutique del mistero* ammonisce a considerare come opera di Dio ciò non dovrebbe accadere a Onoko. Quale dio, un dio associato a misteri che prevedono nudità rituali e conseguenti flagellazioni iniziatiche, nonché la musica e il canto come dispositivi di predisposizione all'estasi?<sup>13</sup> Il mento alzato, la flessione del collo, le braccia allungate dietro la schiena, richiamano l'andamento fuori controllo delle menadi e i loro movimenti asimmetrici. *Mistero* in Buzzati significa misterico.

\*\*\*

Non si sa se e come Buzzati rispose a Olivolotti, ma il richiamo deve aver macinato nella mente di Buzzati. Conosciamo infatti l'altra faccia del Poema a fumetti, ossia il codicillo identificabile in *I Miracoli di Val Morel*. Nonostante tutto non si può asserire che in questa fase postrema Buzzati non si riavvicini alla fede, o quanto meno alla religiosità; ma il velo che era caduto non può essere ricucito; il nudo e il corpo della donna si confrontano con il sacro. Santa Rita è presente e interviene, comunque, nella sua funzione di taumaturga impareggiabile. L'assunzione del punto di vista di una religiosità semplice, quello dell'eteronimo, Toni Della Santa, e di una fede ingenua, non esclude la rappresentazione della perversione come delitto e la donna come vittima; la donna che grida è salvata da Rita da Cascia, canonizzata nell'anno 1900, santa dunque del Novecento e dell' "impossibile"; supereroina senza aggettivi e che non necessita di presentazione e che nella forma dell'ex voto è la protagonista incontrastata e, in questa vita e nell'ambito seriale descritto dagli ex-voto, in quanto icona di azioni mistiche già oltre il limite fissato dalla ragione. Nel dipinto<sup>14</sup> la Santa è descritta mentre "opera" l'indemoniata in estasi, la stessa del *Poema a fumetti* (p. 173), estraendo dal suo corpo in attesa le radici del male.

11. Rimando al mio contributo, "Se io avessi un figlio". A margine di due prefazioni: *Vita e dollari di Paperon de' paperoni* (1968) e *Tarzan* (1971), in *Dino Buzzati e la parola (Forme e linguaggi)*, a cura di Silvia T. Zangrandi, Pisa-Roma, Fabrizio Serra Editore, pp. 6-13.

12. N. Comar, cit., p. 200.

13. Cfr. Vittorio Macchioro, *Zagreus. Studi intorno all'orfismo*, a cura di Christian Pugliese, Milano, Mimesis, 2014.

14. *I diavoli incarnati* (1970), N. Comar, cit., p. 111, 262

## Understanding Buzzati and Comics

The translations and international editions of *Poem Strip*, sometimes in pocket format, have helped to make Buzzati's art widely known, thanks to the self-anthologising nature of this masterpiece. Rightly or wrongly, it is considered to be the precursor of the graphic novel. There is no doubt that the narrative framework is built around the myth of Orpheus, into which Buzzati poured homogeneous but diverse material, such as verbal and visual citations and self-citations, almost like a mosaic. Blumenberg, who was not an indulgent thinker towards the irrationality of myths, claimed that:

Myths are stories that are distinguished by a high degree of constancy in their narrative core and by an equally pronounced capacity for marginal variation. These two characteristics make myths transmissible by tradition: Their constancy produces the attraction of recognizing them in artistic or ritual representation as well [as in recital], and their variability produces the attraction of trying out new and personal means of presenting them. It is the relationship of 'theme and variations', whose attractiveness for both composers and listeners is familiar from music. So myths are not like 'holy texts', which cannot be altered by one iota.<sup>1</sup>

This is true, but the opposite is also true. The citation and rewriting of a myth serve as a kind of reuse aimed at re-sanctifying secularised narratives. The moral structure of Orfi's urban odyssey is similar to *Traumnovelle (Dream Story, 1926)* by Schnitzler, an author explicitly mentioned by Buzzati;<sup>2</sup> however, the text, which is now familiar to the public thanks to Stanley Kubrick's last film, was unknown to Buzzati. Nevertheless, the patterns are similar and are clearly visible in Schnitzler's novella, which deals with the nocturnal exploration of the meanders of forbidden experiences, centred on the naked, desirable female body, exposed to contamination and the offence of death.

The Dionysian component introduced in the myth of Orpheus is expressed in the theme of the initiation feast, which explains the presence of the masks. Marcel Camus' film *Black Orpheus* (1959), used as a source for comic pages 191 to 193,<sup>3</sup> as suggested by Nella Giannetto in her latest writing,<sup>4</sup> with the endless filing cabinets

1. Hans BLUMENBERG, *Work on Myth*, Cambridge, Mass., The MIT Press 1985, 34.

2. Yves PANAFIEU, *Dino Buzzati: un autoritratto*, Milan, Mondadori 1973, p. 29.

3. The cited pages come from the edition of *Poem Strip* edited by Lorenzo Viganò, Milan, Mondadori 2017, which preserves the same pagination and format of the first edition dated 1969.

4. Nella GIANNETTO, *Orfeo e il viaggio nell'oltretomba: percorsi buzzatiani dalle origini a "Poema a fumetti", in "Poema a fumetti" di Dino Buzzati nella cultura degli anni '60 tra fumetto, fotografia e arti visive: atti del convegno internazionale, Feltre e Belluno, 12-14 settembre 2002*, ed. by Nella Giannetto, in collaboration with Manuela Gallina, Milan, Mondadori 2005, pp.135-145 (145).

of the death registry, depicts a scene reminiscent of Schnitzler's *Dream Story*: a lifeless female body in the morgue, the same woman Orpheus encountered during the Rio Carnival. The contiguity between the Dionysian ritual and the crossing of the threshold of death suggests that the boundary between the two realms is so subtle that it implies the existence of spiritually communicating vessels. This is particularly evident in the portrayal of double vision, understood as an attribute primarily found in certain female portraits. The distinctiveness of the female gaze lies in its duality, encompassing both the physical and metaphysical aspects. Much like Fellini, Buzzati also believed that a woman, solely by virtue of being born a woman, possesses a preexisting and superior power.

Analysing the management of images in Fellini's film *La Dolce Vita*, Norman Holland highlighted the constant representation of women as representatives of the stronger sex and the omnipresent matriarchal divinities in "life". The friendship and ideological and aesthetic complicity between Fellini (who is credited in *Poem Strip*) and Buzzati is so well known and ultimately ominous that there is no need for further elaboration. Holland himself defines Fellini's mysterious narrative style as "rotogravure," with a clarification that, in hindsight, can be helpful:

so that everything in the film would have the hard, contrasty look of a flash photo. The film itself seems almost to be composed as a series of stills rather than as a moving picture.<sup>5</sup>

But let's return to the theme of women. In Buzzati's works, women possess the power of their youth and their bodies. The shadow of death never leaves them, but they can look horror in the eye with their double vision. The girl in front of "Fellini's train" has four eyes. The same goes for the girl near the edge who becomes the target at the amusement park. Two of her four eyes are bruised.<sup>6</sup> As Leopardi stated in the *Zibaldone*, the same capacity of double vision is shared by the "sensitive and imaginative man". Only creative individuals, like Orfi, can reach women beyond the threshold, touching the mystery but experiencing it only indirectly through sex and love. As Eva Cantarella reminds us:

5. Norman N. Holland, *The Follies Fellini*, "Hudson Review", 14.3 (Autumn, 1961), 125-131.

6. See respectively Nicoletta Comar, *Dino Buzzati. Catalogo dell'opera pittorica*, Monfalcone, Edizioni della Laguna, 2006, pp. 91 e 206.

The power of Orpheus's song reflects the magical conception that the Greeks had of sung words, which they equated with the power of love.<sup>7</sup>

Orpheus is a minor god who cannot defy death; similarly, Orfi, the rock star who drives 'minors' wild in the underground clubs in the pre-disco era, is "the youngest son of the family". Despite being a celebrity ("When he sings, no one can stand still", 15-17), his influence, however significant, remains confined to the realm of the minority. This influence exists within the boundaries of the biological lives of ordinary individuals, who still possess the capacity for love, modernity permitting.

Indeed, by presenting itself as a continuous, deliberately unfinished and complex meditation on modernity and death, *Poem Strip* does not distance itself from the modernist inclination towards *myth-remaking*. At the same time, by adopting the idioms of graphics and comics, Buzzati does not align with the idea of the graphic novel as formulated during the same period by Will Eisner. Instead, he founds the new and eponymous genre of the "graphic poem", halfway between an artist's book and a non-serial editorial product, given the weak recognisability of the main characters (Orfi and Eura), who are never identical to themselves, sometimes they are sketched and stylized, regardless of their models. This uniqueness could not but remain such, as the result of a lifetime's work and the true artistic-literary testament of the author. *Poem Strip* can be emulated but not imitated. It is not the "author's comic" or the "comic of the author", as it is not a comic.

Certainly, the references on page 12 should be considered explicit: "no one wants to/ walk down that / street at night / they say you can meet some strange types !" that is, comic book characters like Kriminal (the skull), Batman's Penguin (more similar to the Plague Doctor) and in the foreground, a distant relative of the Black Queen of Sogo, a character from the *Barbarella* series created by the French artist Jean-Claude Forest, with an eye patch. Torn away from its original science fiction context and placed in the underworld, the anti-heroine retrospectively becomes more similar to Elle Driver from Tarantino's *Kill Bill*. Far from being a tribute, the influence of comics here is parodic and heavily filtered. What Buzzati is interested in is to evoke the naive horror associated with reading comics as a gateway to his narrative. Comic book stereotypes are the alluring and terrifying threshold guardians that must be taken into account, if one wants to go on. It is a thematic

7. Eva Cantarella, *La dolcezza delle lacrime. Il mito di Orfeo*, Milan-Udine, Mimesis 2015, p. 17.

matter, more than a matter of form, as Eco said in the only instance he briefly mentioned Buzzati's *Poem Strip*, considering Buzzati's reuse of pop culture in line with experimental reuse that was happening within the mainstream.<sup>8</sup> Eco found this phenomenon logical, as he believed that distinct aesthetic levels could be linked to the prevailing bourgeois culture. Therefore, for Buzzati, too, we should be talking about a happily parasitic relationship with comics rather than a symbiotic one. But things are not precisely so, as Buzzati openly opposed both experimentalism in general, and the forced readability inherent in the manipulation of language.

\*

Based on what has been discussed so far, Buzzati's objective position regarding the genre of comics, its dissemination, and its success in terms of the reading experience, was not only seen as a preparatory aspect for the *Poem Strip* project, as it was neither the original motivation nor the final aspiration, but rather the external shell of a poetic work. Leaving aside the snobbery of some of the statements made, recent studies on the real seriousness of Buzzati's commitment to the principles of comics have identified some indications and concepts expressed by the author. In fact, comics are not just a biographical component in Buzzati, as is the case with, for example, Umberto Eco's *The Mysterious Flame of Queen Loana*. They also represent an element that gradually became essential to his understanding of the world, akin to how illustrations can become integral to the reading of a novel. In a rare theoretical intervention in 1952, at the UNESCO Congress on Printing and Communication in Milan, Buzzati placed comics on the same level as literature, stating that it could be good literature or deteriorated literature, concluding that:

I have the impression that it is pointless, to say the least, to get upset about the success of the comic strip as a narrative or journalistic form and to fight it with a stern grimace. If the trend of the times and tastes is favourable to comics, neither moralistic anathemas nor resolutions of congresses will eliminate them.<sup>9</sup>

8. Quotation found by Carlotta Vacchelli, *Buzzati tra le nuvole. Critica, reminiscenze fumettistiche e ricezione di Buzzati nella nona arte*, in *Buzzati e il Segno. Scrittura e visività*, ed. by Cristina Vignali, Delphine Gachet, Alessandro Scarsella, Chambéry, Presses Universitaires Savoie Mont Blanc, 2023, pp. 259-271 (264).

9. See Virginia Benedetti, *Attraverso un medium in divenire: Dino Buzzati e il linguaggio del fumetto*, "Lettera zero", 2, 23.

Subsequently, writing about Disney, Buzzati's most important texts on the subject emphasised the centrality of the hero's function in great literature and the universality of certain literary types that have become inseparable from their authors and are considered classics of literature. Similarly, comics reflect the same narrative mood and should be regarded as genuine classics of modernity. However, comics prove to be an unclassifiable, uncontrollable, and ever-evolving domain. In Italy, there were pocket-sized editions of *Diabolik* and then *Kriminal*, both negative heroes but heroes nonetheless; then characters like the female Satanik, who challenged traditional notions of male dominance. The media, notably cinema and subsequently comics, elaborated transgressive models of femininity, presenting them to an increasingly broad audience that preferred the consumption of aesthetically hybrid objects, which merged words and images, over traditional reading. This audience, largely male, included adolescents from the 1960s, students, conscripted soldiers, young workers, commuter workers, and truck drivers, all avid consumers of adult comics. These comics aimed to guide and accustom the reader to violent narratives in which every principle of authority inherited from the tradition, including the need for logical and rational behaviour, seemed to dissolve into individualism. This negation cannot be attributed to a single cultural trend but represents a convergence of heterogeneous tendencies: from Reich to radical liberalism, to the remnants of subversive superhumanism with Nietzschean and Futurist roots. At an amateur level, and far less popular, photos by Irving Klaw and fetish stories by John Willie circulated by mail for the benefit of the curious. These authors had very limited circulation in Italy, but Buzzati was aware of them and acknowledged their influence. However, the point is not this; rather, the eroticism brought to light by Buzzati is not liberating, but tragic. The correlation between adult comics and eroticism coincides with a widespread project to dismantle residual Catholic moral resistance, a project sympathetically pursued by intellectuals (and with pleasure by artists, always inclined, where allowed, to draw nudes – according to Buzzati's own admission). The convergence of differentiated audience types and the merging of comic language, drawing quality, authorship, female heroism, nudity, transgressive and fetishistic eroticism can be observed in Guido Crepax's *Valentina*, an invention appreciated by Buzzati. However, except for the shared context and the Milanese environment, there is no comparison between the two masters. *Valentina* is a serial character, so each episode is representative of the entire series, whereas *Poem Strip* is an irreducible unique work.

\*\*

In the melting pot of *Poem Strip*, these scandalous contents boil. It seems that only comics, presupposed and underestimated as an ephemeral and marginal

product, can touch them. On the contrary, pornographic comics seemed to finally disappear in the same way that myth seemed to disappear in the same way that myth seemed to disappear in prehistory. Buzzati's view of the social changes that explained the success of comics was generally ambivalent, but firm in the objective concentration of a journalist and determined in his judgement, always measured, never frivolous.

In a letter dated 14 August 1964, Monsignor Olivotti, the patriarchal auxiliary in Venice, in place of Pope Roncalli, addressing the Venetian and Veneto author with familiarity, rebuked him in relation to the lines dedicated to the "special" beaches of Saint-Tropez in the article on the phenomenon of nudism, titled "Quell'indecente costume" ("That Indecent Swimsuit"), published in *Corriere della Sera* on 5 August 1964.<sup>10</sup> Buzzati described nudism as a modern and bourgeois (an adjective that is currently obsolete but seems inseparable from the reading of Buzzati) ritual, a practice that seemed completely innocent, except for the narcissistic aspect of self-glorification of the body by those who propose to expose it. It was a page whose parodic and self-ironic aspects Monsignor Olivotti did not want to, and could not, identify. However, from the opposite perspective, according to which only the moralist is in sin, there is an attack on the Church that could not escape the attention of the curia:

And I wondered with amazement how the authorities, especially the religious ones, did not promote or rather impose nudism on the beaches. What a powerful moral reformation!

The "Demon" (as Buzzati calls it) is indeed the temptation, which is absent in the infantile paradise of nudist beaches; the exposure of the body in full sunlight, devoid of secrets and darkness, exonerates desire, excluding the consequent fall into lust. To what extent is this true? Desire finds different ways to excite and insinuate itself into the discourse, and Buzzati knew this very well. The body is not enough; there are other things. Nudity is evidently something very serious for Buzzati and is related to the semantic field of mystery. The caption taken from another of his stories, associated with the fetish cover of *La Boutique del mistero* (1968), his personal anthology is indeed very pensive.<sup>11</sup> Buzzati's painting, *La Bella Onoko*,<sup>12</sup> depicts

10. Marco Perale, *Corrispondenze. Caro Buzzati: "Pregoti scridipingere accord"*, Comune di Feltre, 2022, pp. 36-37.

11. See my article, "Se io avessi un figlio". A margine di due prefazioni: Vita e dollari di Paperon de' paperoni (1968) e Tarzan (1971), in *Dino Buzzati e la parola (Forme e linguaggi)*, ed. by Silvia T. Zangrandi, Pisa-Rome, Fabrizio Serra Editore, pp. 6-13.

12. N. Comar, cit., p. 200.

a Caucasian woman with a Japanese-sounding name, like the Japanese knots in some paintings, but this time bound by the Sultan (sic) who tortures her, much like Angelica in the film *Angelica and the Grand Sultan* (1968). The caption on the cover of *La Boutique del mistero* warns us not to regard as God's work what should not happen to Onoko. What god, a god associated with mysteries involving ritual nudity followed by initiatory flagellation, as well as music and singing as means of inducing ecstasy?<sup>13</sup> The raised chin, the bending of the neck, the arms stretched out behind the back, recall the uncontrollable movements of the maenads and their asymmetrical movements. In Buzzati's view, mystery means mystic.

\*\*\*

It is unknown whether and how Buzzati responded to Olivotti, but the reprimand must have lingered in Buzzati's mind. However, we know the other side of the Poem Strip, namely the codicil identifiable with *I Miracoli di Val Morel*. Despite everything, it cannot be asserted that in this final phase Buzzati did not return to faith, or at least to religiosity; but the veil that has fallen cannot be reattached; nudity and the woman's body confront the sacred. Santa Rita is present and intervenes in her role as an unparalleled miracle worker, anyway. Taking the perspective of simple religiosity, adopting the viewpoint of the heteronym Toni Della Santa, and embracing a naive faith do not preclude the depiction of perversion as a crime and women as victims. In this context, the woman who cries out for help is rescued by Rita of Cascia, a saint canonized in 1900, revered as a saint of the twentieth century, and associated with the "impossible". She was a super heroine without adjectives and who does not need an introduction. In the ex-voto she is the undisputed protagonist and, in this life as well as within the serial context described by the ex-voto, she is an icon of mystical actions placed already beyond the limit set by reason. In the painting,<sup>14</sup> the Saint is depicted while "operating" the possessed woman in ecstasy, the same one from *Poem Strip* (1969), extracting the roots of evil from her awaiting body.

13. Cfr. Vittorio Macchioro, *Zagreus. Studi intorno all'orfismo*, a cura di Christian Pugliese, Milan, Mimesis, 2014.

14. *I diavoli incarnati* (1970), N. Comar, cit., pp. 111, 262.

## Desiderio, immagine, distanza

Quando esordì, si fa per dire, come pittore, Buzzati lo fece prevedibilmente in punta di piedi: una tavola tolta dalla *Famosa invasione (L'assalto alla fortezza di Francoforte)* in occasione della diciottesima mostra che Carlo Cardazzo ordinò alla Galleria del Cavallino. Era quella rassegna di letterati italiani con la passione per il disegno e la pittura. Buzzati era in ottima compagnia: Comisso, Flaiano, Gadda, Montale, Moravia, Praz, Sinisgalli, Ungaretti... un po' tutta quella generazione letteraria italiana che esercitava, chi meglio chi un po' meno, il proprio *Doppelbegabung*.<sup>15</sup> La ben nota pagina in cui Buzzati rivendicava per sé questo ruolo non era priva di una scherzosa ambivalenza, e chissà se le cose stavano davvero così. E comunque in una pagina di molti anni più tardi e perfino troppo citata, "La pittura per me non è un hobby, ma il mestiere; hobby per me è scrivere. Ma dipingere e scrivere per me sono in fondo la stessa cosa. Che dipinga o che scriva, io perseguo il medesimo scopo, che è quello di raccontare delle storie"<sup>16</sup>.

Nel frattempo molte cose su tali "ardenti connubi" sono state meglio studiate, e sono state capite con maggiore chiarezza e anzi, hanno tracciato il perimetro di un campo di ricerca oggi ben consolidato.<sup>17</sup>

Ciò vale anche per Buzzati: le varie occasioni espositive e convegnistiche intensificatesi dal centenario della nascita hanno messo a fuoco le molteplici ragioni, e talora i non minori conflitti, del suo doppio operare.

Provo allora a riassumere la questione anzitutto dal punto di vista storico-artistico e storico-critico. Pensare le immagini (per tutti e anche per D.B.) significa visualizzare i pensieri, dar loro rappresentazione, cioè portare a coscienza i fatti mentali. La rappresentazione è infatti un atto con cui la coscienza riproduce un

15. R. Giani, *Il gioco del Paradiso*, Edizioni del Cavallino, Venezia 1943.

16. *Un equivoco*, in *Dino Buzzati pittore*, Alfieri, Milano 1967, e cfr. l'introduzione di Giulio Carnazzi a D. Buzzati, *Opere scelte*, Mondadori, Milano 1998, pp. XLVII-L. Rivedo in questa sede alcune considerazioni svolte in *Alcune aperture per Dino Buzzati pittore*, "Dolomiti", agosto 2001, pp. 7-13; *Buzzati 1969: il "Poema" e la pittura*, in *Buzzati 1969: il laboratorio di "Poema a fumetti"*, catalogo della mostra, a cura di M. T. Ferrari (Palazzo Crepadona, Belluno, 13 settembre-15 ottobre 2002), Mazzotta, Milano 2002, pp. 19-28; *Il laboratorio di Poema a fumetti tra metafisica e surrealismo*, in *Poema a Fumetti di Dino Buzzati nella cultura degli anni '60 tra fumetto, fotografia e arti visive* (Atti del Convegno, Belluno e Feltre, 12-14 settembre 2002), a cura di N. Giannetto, Mondadori, Milano 2005, pp. 85-100; *Fonti visive e intenzioni narrative nel Buzzati illustratore*, "Studi buzzatiani", XXI, 2016, pp. 105-112.

17. E. Morra, *La parola e l'immagine. Su alcuni recenti contributi di cultura visuale*, "Italianistica", 2012, n. 1, pp. 137-156; L. Bolzan, *Ardenti connubi. La critica d'arte dei poeti*, Crescenzi Allendorf, Roma 1994.



oggetto esterno (una sedia, un cappotto, il volto di una donna amata) o un oggetto interno (uno stato d'animo, un'immagine fantastica): ma è anche il contenuto di tale operazione riproduttiva. E ogni rappresentazione, lo spiegò molto bene Ernst Gombrich in un saggio ormai classico, *A cavallo di un manico di scopa*,<sup>18</sup> si può basare sulla forma esterna dell'oggetto (cioè sull'imitazione più o meno pedissequa) oppure su una selezione di elementi significativi (astrazione: da non intendersi però come "pittura astratta" ma, letteralmente, di togliere-da, *abstrahëre*).

Nel lavoro di Buzzati disegnatore, illustratore e pittore non è difficile individuare due processi essenziali e risalire alle rispettive fonti. Il primo processo è quello di descrizione visiva, cioè la restituzione grafica di ambienti e paesaggi: che possono essere esterni (strade, campagne, città) oppure interni (corridoi, stanze, giardini chiusi) e, ancor più interessanti, interni ed esterni a un tempo: il quadro nel quadro, la finestra che si apre sul paesaggio, eccetera. In queste scene sembra prevalere la figura della distanza, il tracciato ammirevole dello spazio aperto. Un po' ovunque, massime nel *Poema a fumetti*, questa strategia visiva riporta ai modelli del paesaggio romantico tedesco, Friedrich fra tutti. Mentre il perturbante equivoco rapporto tra interno ed esterno, con minuscole figure disperse in spazi onirici e irreali, richiama con ogni evidenza il modello metafisico di De Chirico, o per meglio dire la sua idea latente – ben spiegata, come si sa, in un elzeviro del 1968.<sup>19</sup>

Il secondo processo, evidente un po' ovunque e non poco fra le opere di questa mostra, lo potremmo definire processo di iconizzazione. In altri termini si tratta di una forma di astrazione (selezionare elementi della realtà) in termini iperfigurativi: ostentando le figure così ricavate in una prossimità visiva che non è solo l'opposto della distanza, ma che conferisce a oggetti, corpi e volti una presenza abbacinante, quasi allucinata. Queste tavole sembrano fumetti, e non di rado sono ricalcati da fumetti, ma non lo sono. Buzzati, così mi pare, cerca in questi dettagli una forma di trascendenza. Sono cioè rappresentazioni, imitazioni di una realtà esterna o evidenze di stati mentali. Ma è lecito e opportuno leggerle per quello che sono:

18. Einaudi, Torino 1971.

19. D. Buzzati, *La scoperta di De Chirico*, "Corriere della Sera", 17 luglio 1968, p. 3: "La differenza con-siste in un'atmosfera speciale, in una speciale "presenza" del-le cose: atmosfera e presenza appunto magiche, perché sembra che la scena sia uscita da un sortilegio, che tutto viva in un piano più alto del nostro, che tutto sia sospeso e quasi trattenga il respiro nell'attesa di qualcosa che non si sa: clima estatico, nello stesso tempo enigmatico e inquietante."

Desiderio, immagine, distanza

delle sostituzioni, segni di una perdita. Stanno al posto di cose che si sono smarrite, o che non si sono mai ottenute. Sono figure del desiderio, e forse anche dell'insoddisfazione. L'erotismo implicito di queste immagini, non a caso prodotte in anni che apparvero assurdi e incandescenti agli occhi dei grandi borghesi (dal 1967 alla morte dell'autore: cinque anni in tutto, non moltissimi, ma molto densi) credo si riferisca proprio a quello.

Nel sottolineare una distanza (o una differenza) con il resto del mondo l'immagine è connessa alla morte e alla magia, e questo Buzzati lo sapeva molto bene, e lo riconobbe in non poche occasioni critiche. La sua passione per metafisica, surrealismo e arte fantastica nacque da lì e rese possibili avvicinamenti e connubi altrimenti inspiegabili. Un decentrato un po' folle come Alberto Martini, ad esempio. Ricordandone gli sbalorditivi disegni raccolti negli albi di Vittorio Pica, a mezzo secolo di distanza Buzzati annotava: "tenebrosi castelli in rovina, lugubri cripte, cappelle abbandonate, stregate lagune, spettri, lemuri, vampiri, esangui fanciulle tragiche e svergognate".<sup>20</sup> Non solo spunta attrezzeria romantica, oggetti desueti e sanguinolenti *bric-à-brac* da carne, morte e diavolo. Dietro le "farfalle antropomorfe, dissoluti e sinistri gentiluomini in cilindro, ossessi, scheletri e demoni e poi tutte le maschere possibili delle tenebre, del mistero e del delitto" agiva un ben altro spettro. Quello del corpo femminile e del suo desiderio. Qui le cose sfociano un po' nella biografia e molto nella psicologia, se non nella patologia. Per non confondere troppo le cose è bene affidarsi a questo punto a una suggestione letteraria e a un'esegesi filosofica.

In uno degli ultimi, impervi capitoli di *Logica del senso* Gilles Deleuze ragionò di Pierre Klossowski e di quella colà nominata "pornologia superiore"<sup>21</sup>. Deleuze partiva da un assunto: "il corpo cela, contiene un linguaggio nascosto; il linguaggio forma un corpo glorioso". L'immagine erotica trascende l'osceno nella misura in cui si istituisce come linguaggio e non mera apparizione. E il linguaggio consente un'articolazione che non è solo discorsiva e testuale ma pantomimica. Si fa cioè anche azione.

La moltiplicazione delle immagini (cioè delle rappresentazioni) offre al *voyeur* una partecipazione più intensa di quella raggiungibile provando direttamente quelle stesse passioni, anziché viverle di riflesso nel doppio dell'immagine o nel riflesso

20. D. Buzzati, *Distillava gli incubi dall'inchiostro di china*, "Corriere della Sera", 7 ottobre 1967, p. 3.

21. G. Deleuze, *Fantasma e letteratura moderna*, in *Logica del senso*, Feltrinelli, Milano 2014, pp. 247-9.

sui visi degli altri. Le leggi dell'ospitalità di Klossowski implicano che Ottavio offra il corpo di Roberta agli invitati. Il suo corpo è il luogo dove si accumulano le immagini, il corpo si fa linguaggio (ben prima e ben diversamente della body art!), *quel* linguaggio genera un piacere riflesso.<sup>22</sup>

È abbastanza opportuno ricordare che la trilogia che comprendeva *La revoca dell'editto di Nantes*, *Roberta stasera* e *Il suggeritore* fosse stata ripubblicata, col titolo *Le leggi dell'ospitalità* in quello stesso 1968. Buzzati ammirava Klossowski (c'è una tavola dei *Miracoli di Valmorel* a ratificarlo senza dubbio) e noi sappiamo perché. Non pochi fra i nudi tracciati dallo scrittore/pittore vennero ricalcati dalle fotografie di giornali pornografici. Sono rappresentazioni di rappresentazioni: immagini alla seconda di corpi desiderati. Dapprima delineati pazientemente, poi campiti di colori infantili, caramellosi o cerulei. Inseriti in una struttura narrativa, o in quel che rimane di essa, questi disegni diventano fatto visivo, cioè linguaggio: e quante sono le figure della ripetizione o dello sdoppiamento tra occhi, bocche e profili, nel *Poema* come ovunque nei suoi dipinti?

Non si tratta di parlare dei corpi prima o al di fuori del linguaggio – così, sembra di poter dire Buzzati, agisce l'oscena fotografia (erotica e non) e l'arte di riporto fotomeccanico – e questo lo assicura anche un eccellente mediatore come Deleuze: "l'osceno non è intrusione del corpo nel linguaggio, bensì la loro riflessione comune, è l'atto del linguaggio che fabbrica un corpo per lo spirito, l'atto mediante il quale il linguaggio supera in tal modo se stesso, riflettendo un corpo".

Per esempio, far divenire queste tavole un poema. Ma a fumetti.

Quando abbiamo lavorato alla mostra Buzzati 1969. *L'officina di Poema a fumetti* Roberto Roda ha svolto un formidabile lavoro di filologia visiva per tirare fuori da un intero cafarao di suggestioni visive – fumetti, poster, giornalini porno, figurine da barbieri, Diabolik, Barbarella – le fonti impiegate dall'autore. Da quel linguaggio visivo sorse il "corpo glorioso" di *pin up* e *teddy boy* in quel delizioso libretto intrecciato di perversità non meno che d'innocenza.

Ecco, mi pare che ogni regesto del Buzzati critico d'arte dovrebbe, o potrebbe, tener conto di tali questioni. Non basta ricordare la sua inclinazione per la pop art, o per la nuova figurazione, o per chissà altro. Prendiamo invece una pagina

22. P. Klossowski, *Le leggi dell'ospitalità. II. Roberta stasera*, Es, Milano, 1997, p. 97.

Desiderio, immagine, distanza

meno nota. È l'imbarazzato incontro con le sculture *funk* di Sue Bitney: "oggetti strani, in maggioranza flosci, a vivacissime tinte, giganteschi e inusitati fiori, spesso cilindrici e sinuosi così da alludere, ridendo, a parti del corpo maschile e femminile che in società non si usa nominare".

Il fatto è che non c'era nulla da ridere, e che la società stava cambiando, e non bastava certo la ninfetta o la giovane attrice che quasi sempre sbucava nella terza pagina del "Corriere" a fianco dei pensosi elzeviri di Elémire Zolla o di Eugenio Montale o di Buzzati stesso per rendere meno sussiegose le cose.<sup>23</sup> Certo, per quella generazione era più facile accettare il timbro gradevole e sensuale di un Boldini che non guardare in faccia quella perturbante e collosa realtà catafratti dalla composta e non meno ipocrita *pruderie* borghese<sup>24</sup>. E certo, nel suo lavoro come critico d'arte (anche se lui non amava questa definizione: si preferiva definire cronista) Buzzati si sforzò di capire. A volte ci riuscì, a volte meno.

Negli anni in cui disegnò e dipinse Buzzati passeggiò fra le gallerie del *mainstream*, quelle tra Brera e via Montenapoleone, per trarne anodine cronache. Quando si sospinse in spazi e autori più sperimentali (come da lolas per Jannis Kounellis, marzo 1968, o alla de Nieubourg nel maggio di quello stesso anno per Alighiero Boetti) dimostrò la sua incapacità nel comprendere come stavano veramente andando le cose.

D'altra parte, lui agì davvero da cronista. Metteva cioè le cose in fila una all'altra, in una strategia onnicomprensiva ed ecumenica che poteva andare bene per l'intimorito lettore del "Corriere" ma un po' meno per stabilire un solido indirizzo di gusto. Nello stesso giro di settimane Buzzati poteva recensire favorevolmente lo Schwarz di *The Large Glass and related work* e al contempo celebrare come esemplare il lavoro dello scultore nobiluomo Enrico Zaccheo Napoleone Mazzolani, decano del Bagutta; per tacere della sconfinata ammirazione che riservò per le atroci sculture seriali di De Chirico o per l'opera estrema di Francesco Messina. E le scelte operate pescando nel *mare magnum* della Biennale di quello stesso 1968 fanno ancor oggi riflettere. Uno sperticato elogio per Paul Delvaux (di cui, come è noto, possedette un gran dipinto che io stesso feci in tempo a vedere anni fa nell'appartamento milanese) e poi una constatazione che suona ancor oggi candidamente fuori da quel tempo: "Esiste ormai tutta una generazione che, sia

23. D. Buzzati, *È arrivata l'arte funk*, "Corriere della sera", 13 ottobre 1967, p. 3.

24. D. Buzzati, *Il guaio di essere piacevoli*, "Corriere della Sera", 26 novembre 1967, p. 3.

pure attraverso titubanze e strani pudori, torna decisamente in direzione di una pittura che, mostruosamente o no, allusivamente o meno, emblematicamente o in linea esplicita, osa raffigurare uomini, donne, bambini, paesaggi, oggetti e scene della nostra vita. Proprio da questa parte, secondo me, stanno i giovani oggi più promettenti."<sup>25</sup>

Postmoderno *ante litteram*? Neofigurativo in anticipo sugli anni Ottanta? Non esageriamo. I nomi restano quelli, onesti e non di più, di Gianni Bertini, Giacomo Porzano, Gianfranco Ferroni, Valerio Adami. Un'ipotesi di continuità fra realismo "esistenziale" e neofigurazione "meccanica". Ma tutto questo in fin dei conti non importa, o meglio: appare come una conferma di quanto Buzzati abbia saputo muoversi all'interno di una pragmatica iconica che accettò tutte le forme di percezione e uso delle immagini<sup>26</sup>. Questa la ragione del suo sconcertante nomadismo tra suggestioni, maniere e fonti apparentemente irriducibili una all'altra. È avvertibile in lui il rapporto *demens*, magico-primitivo, irrazionale e infantile, dove l'immagine è la cosa in sé, feticcio. Si legge poi la natura *ludens* di creazione e fruizione delle immagini in un gioco interpretativo, quando non d'ironico interscambio, tra significante (rappresentante) e significato (rappresentato). E c'è infine l'attitudine *sapiens*, ovvero il rapporto critico, analitico e per quanto possibile distaccato: là dove l'immagine è vista come segno creato dall'uomo, con una netta differenza tra segno e designato. Atteggiamento massimamente razionale: e per fortuna in Buzzati decisamente minoritario.

25. D. Buzzati, *Scoperte e sorprese*, "Corriere della Sera", 25 giugno 1968, p. 3.

26. A. Rabbito, *Il dibattito ontologico. Che cos'è un'immagine?*, in K. Purgar, L. Vargiu (a cura di), *Studiare le immagini. Teorie, concetti, metodi*, Carocci, Roma, 2023, p. 43.

## Desire, image, distance

When he made his debut, so to speak, as a painter, Buzzati predictably did so with great caution: a comic page taken from *La famosa invasione (L'assalto alla Fortezza di Francoforte)* for the eighteenth exhibition organised by Carlo Cardazzo at the Galleria del Cavallino. It was an exhibition of Italian writers with a passion for drawing and painting. Buzzati was in excellent company: Comisso, Flaiano, Gadda, Montale, Moravia, Praz, Sinisgalli, Ungaretti... pretty much the entire literary generation in Italy that carried out, some more, some less, their own Doppelbegabung.<sup>15</sup> The well-known page where Buzzati claimed this role for himself presented a playful ambivalence, and who knows if things were really that way. In any case, in a page from many years later, that is sometimes even too often cited, 'painting is not a hobby for me, but a craft; writing is a hobby for me. But whether I paint or write, I pursue the same goal, which is to tell stories.'<sup>16</sup>

In the meantime, many things about these fiery unions ('ardenti connubi') have been better studied, understood with greater clarity, and have indeed outlined the perimeter of a field of research that is now well-established.<sup>17</sup>

This also applies to Buzzati: the various exhibitions and conferences that have intensified since the centenary of his birth have focused on the multiple reasons, and sometimes the significant conflicts, of his double work.

I will attempt to summarise the issue first from a historical-artistic and historical-critical perspective. To think about images (for all artists and also, of course, for D.B.) means to visualise thoughts, to represent them, that is, to bring mental facts to consciousness. Representation is indeed an act by which consciousness reproduces an external object (a chair, a coat, the face of a loved woman) or an internal object (a

15. R. Giani, *Il gioco del Paradiso*, Edizioni del Cavallino, Venice 1943.

16. *Un equivoco*, in Dino Buzzati pittore, Alfieri, Milan 1967, cfr. *Introduction* by Giulio Carnazzi to D. Buzzati, *Opere scelte*, Mondadori, Milan 1998, pp. XLVII-L. Here I review some considerations I made in *Alcune aperture per Dino Buzzati pittore*, "Dolomiti", August 2001, pp. 7-13; Buzzati 1969: *il "Poema" e la pittura*, in *Buzzati 1969: il laboratorio di "Poema a fumetti"*, catalogue of the exhibition, ed. by M. T. Ferrari (Palazzo Crepadona, Belluno, 13 Sept-15 Oct 2002), Mazzotta, Milan 2002, pp. 19-28; *Il laboratorio di Poema a fumetti tra metafisica e surrealismo*, in *Poema a Fumetti di Dino Buzzati nella cultura degli anni '60 tra fumetto, fotografia e arti visive* (Atti del Convegno, Belluno e Feltre, 12-14 settembre 2002), ed. by N. Giannetto, Mondadori, Milan 2005, pp. 85-100; *Fonti visive e intenzioni narrative nel Buzzati illustratore*, "Studi buzzatiani", XXI, 2016, pp. 105-112.

17. E. Morra, *La parola e l'immagine. Su alcuni recenti contributi di cultura visuale*, "Italianistica", 2012, n. 1, pp. 137-156; L. Bolzan, *Ardenti connubi. La critica d'arte dei poeti*, Crescenzi Allendorf, Rome 1994.



mood, a fantastic image), but it is also the content of this reproductive operation. As Ernst Gombrich explained very well in a now-classic essay, *Meditations on a Hobby Horse and Other Essays on the Theory of Art*,<sup>18</sup> every representation can be based on the external form of the object (that is, on more or less faithful imitation) or on a selection of significant elements (abstraction: not to be understood as "abstract painting," but literally, removed-from, from the Latin *abstrahere*).

In Buzzati's work as a draftsman, illustrator, and painter, it is not difficult to identify two essential processes and trace their respective sources. The first process is that of visual description, the graphic rendering of environments and landscapes, which can be external (streets, countryside, cities) or internal (corridors, rooms, enclosed gardens), and even more interestingly, both internal and external simultaneously: the picture within the picture, the window opening onto the landscape, and so on. In these scenes, the motif of distance, the admirable tracing of open space, seems to prevail. Everywhere, especially in *Poema a fumetti*, this visual strategy recalls the models of German Romantic landscape, especially Friedrich. Meanwhile, the disturbing and ambiguous relationship between interior and exterior, with tiny figures scattered in dreamlike and unreal spaces, clearly evokes the metaphysical model of De Chirico, or rather his latent idea – well explained, as we know, in a brief literary article from 1968.<sup>19</sup>

The second process, evident in many of the works in this exhibition, could be defined as an *iconisation* process. In other words, it is a form of abstraction (a selection of elements from reality) in hyperfigurative terms: displaying the figures thus derived in visual proximity, that is not only the opposite of distance, but also gives objects, bodies, and faces a dazzling, almost hallucinatory presence. These panels may resemble comics, and they are often sketched from comics, but they are not. Buzzati, it seems to me, seeks a form of transcendence in these details. They are representations, imitations of an external reality or evidence of mental states. But it is legitimate and appropriate to read them for what they are: substitutions, signs of loss. They stand in place of things that have been lost or have never been

18. Phaidon, New York 1963.

19. D. Buzzati, *La scoperta di De Chirico*, "Corriere della Sera", 17 July 1968, p. 3: "The difference lies in a special atmosphere, in a special "presence" of things: indeed, a magical atmosphere and presence because it seems as if the scene has emerged from a spell, as if everything exists on a higher plane than ours, as if everything is suspended and almost holds its breath in anticipation of something unknown: an ecstatic atmosphere, simultaneously enigmatic and unsettling."

Desire, image, distance

reached. They are figures of desire, and perhaps also of dissatisfaction. The implicit eroticism of these images, not by chance produced in years that appeared absurd and heated in the eyes of the bourgeoisie (from 1967 until the author's death: five years in total, not many, but still very dense), I believe, refers precisely to that.

By emphasizing a distance (or a difference) from the rest of the world, the image is connected to death and magic. Buzzati knew this very well and acknowledged it on many critical occasions. His passion for metaphysics, surrealism, and fantastic art was born from there and made possible approaches and unions that were otherwise inexplicable. A somewhat mad and eccentric character, like Alberto Martini, for example. Remarking on his astonishing drawings collected in Vittorio Pica's albums half a century later, Buzzati noted: 'gloomy ruined castles, ominous crypts, abandoned chapels, haunted lagoons, ghosts, lemurs, vampires, bloodless tragic and shameless maidens'.<sup>20</sup> Romantic props, outdated objects, and bloody bric-à-brac of flesh, death, and devil are not the only elements emerging here. Behind the 'anthropomorphic butterflies, dissolute and sinister, possessed gentlemen in top hats, skeletons, and demons, and then all possible masks of darkness, mystery, and crime' lurked quite another spectre. That of the female body and its desire. Here things blur a bit into biography and much into psychology, if not pathology. To avoid confusing things too much, it is best to rely on literary suggestions and philosophical exegesis, at this point.

In one of the last, intricate chapters of *The Logic of Sense*, Gilles Deleuze discussed Pierre Klossowski and what he referred to as *pornologie supérieure* ('superior pornography').<sup>21</sup> Deleuze began with an assumption: 'the body seals and conceals a hidden language, and language forms a glorious body'. The erotic image transcends the obscene insofar as it establishes itself as language and not just mere appearance. And language allows for an articulation that is not only discursive and textual, but also pantomimic. It becomes action as well.

The multiplication of images (that is, representations) offers the voyeur a more intense participation than what can be achieved by directly experiencing those same passions, rather than living them vicariously in the double of the image or in the reflection on the faces of others. Klossowski's laws of hospitality imply that

20. D. Buzzati, *Distillava gli incubi dall'inchiostro di china*, "Corriere della Sera", 7 ottobre 1967, p. 3.

21. G. Deleuze, *Phantasm and Modern Literature*, in *The Logic of Sense*, Columbia University Press, New York 1990, pp. 281-282 (*Logique du sens*, Les Éditions du Minuit, Paris 1969, p. 327).

Octave offers Roberte's body to the guests. Her body is the place where images accumulate, the body becomes language (long before and quite differently from body art!), and that language generates a sort of reflected pleasure.<sup>22</sup>

It is worth noting that the trilogy comprising *The Revocation of the Edict of Nantes*, *Roberte Ce soir*, and *The Instigator* was translated in Italy under the title *The Laws of Hospitality* in that very year, 1968. Buzzati admired Klossowski (there is a table from *I miracoli di Val Morel* to confirm this), and we know why. Quite a few of the nudes drawn by the writer/painter were traced from photographs in pornographic magazines. They are representations of representations: second-hand images of desired bodies. Initially painstakingly delineated, then filled with childlike, caramel or cerulean colours. Inserted into a narrative structure, or what remains of it, these little drawings become a visual fact, that is, language: and how many figures of repetition or doubling of eyes, mouths, and profiles, are there in *Poema a fumetti* as well as in his paintings?

It is not about discussing bodies before or outside of language – as Buzzati seemed to suggest, so does obscene photography (erotic or not) and photomechanical reproduction art operate. This is also assured by an excellent mediator like Deleuze: 'the obscene is not the intrusion of the body into language, but rather their mutual reflection and the act of language which fabricates a body for the mind. This is the act by which language transcends itself as it reflects a body'.

For example, making these sets of panels into a poem. But in comic form. When we worked on the exhibition *Buzzati 1969: Il laboratorio di 'Poema a fumetti'*, Roberto Roda did a remarkable job of visual philology, drawing from a whole jumble of visual suggestions – comics, posters, pornographic magazines, barbershop figurines, *Diabolik*, *Barbarella* – the sources used by the author. It was from this visual language that the 'glorious bodies' of the pin-ups and teddy boys in this delightful booklet were born, composed as much of perversity as of innocence.

So, it seems to me that every registry of Buzzati's art criticism should, or could, take into account these issues. It is not enough to recall his inclination for Pop Art or new figuration or who knows what else. Let us take a less well-known page instead. It is the awkward encounter with the funk sculptures of Sue Bitney: 'strange objects, mostly limp, in very vibrant colours, gigantic and unusual flowers, often cylindrical

22. P. Klossowski, *Le leggi dell'ospitalità*. II. Roberta stasera, Es, Milan, 1997, p. 97.

Desire, image, distance

and sinuous in such a way as to allude, laughing, to parts of the male and female body that are not usually mentioned in society’.

The thing is that there was nothing to laugh about, and society was changing. It certainly was not enough to have the ‘Lolita’ or the young actress who almost always appeared on the third page of the *Corriere* alongside the thoughtful essays by Elémire Zolla or Eugenio Montale or Buzzati himself, to make things less pompous.<sup>23</sup> Certainly, for that generation, it was easier to accept the pleasant and sensual tone of a Boldini portrait, than to confront the disturbing and oppressive reality cloaked by the composed and hypocritical bourgeois prudery.<sup>24</sup> And certainly, in his work as an art critic (although he did not like this definition; he preferred to call himself a reporter), Buzzati made an effort to understand. Sometimes he succeeded, sometimes not.

In the years when he drew and painted, Buzzati strolled through the galleries of the mainstream, between Brera and Via Montenapoleone, to write inoffensive reports. When he ventured into more experimental spaces and authors (as he did with Iolas for Jannis Kounellis in March 1968, or at De Nieubourg in May of the same year for Alighiero Boetti), he showed his inability to truly grasp how things were evolving. Conversely, he truly acted as a reporter. He arranged things one after another, in an all-encompassing strategy that might have been suitable for the intimidated reader of the *Corriere* but less so for the creation of a solid aesthetic taste.

In the span of a few weeks, Buzzati could give a favourable review to *The Large Glass and Related Work* by Arturo Schwarz and simultaneously celebrate the work of the nobleman-sculptor such as Enrico Zaccaro Napoleone Mazzolani, the dean of Bagutta. Not to mention the boundless admiration he had for De Chirico’s horrific serial sculptures or Francesco Messina’s extreme work. His choices from the vast sea of the 1968 Biennale still make one ponder. An extravagant praise for Paul Delvaux (of whom, as is well-known, he owned a large painting that I myself had the opportunity to see years ago in his Milan flat) and then an observation that still sounds frankly out of time: ‘There is now a whole generation that, albeit with hesitation and strange modesty, is decisively moving towards a kind of painting that, monstrously or not, allusively or less so, emblematically or explicitly, dares

23. D. Buzzati, *È arrivata l'arte funk*, “Corriere della Sera”, 13 October 1967, p. 3.

24. D. Buzzati, *Il guaio di essere piacevoli*, “Corriere della Sera”, 26 November 1967, p. 3.

depict men, women, children, landscapes, objects, and scenes of our lives. In my opinion, the most promising young artists today are on this side.’<sup>25</sup>

Postmodern *avant la lettre*? Neo-figurative anticipating the 1980s? Let’s not exaggerate. The names remain those of Gianni Bertini, Giacomo Porzano, Gianfranco Ferroni, Valerio Adami. A hypothesis of continuity between ‘existential’ realism and ‘mechanical’ neo-figuration. But all of this ultimately does not matter, or rather: it appears as a confirmation of how Buzzati was able to navigate within an iconic pragmatics that accepted all forms of image perception and usage.<sup>26</sup> This is the reason for his disconcerting nomadism among seemingly incompatible suggestions, manners, and sources. In him, one can perceive the *demens*, magical-primitive, irrational, and childish relationship, where the image is the thing itself, a fetish. Then, one can read the *ludens* nature of creating and consuming images in an interpretive game, if not an ironic interchange, between the signifier (the representing) and the signified (the represented). Finally, there is the *sapiens* attitude, or the critical, analytical, and, as far as possible, detached relationship: where the image is seen as a sign created by humans, with a clear distinction between sign and assigned. An utterly rational approach: and fortunately, in Buzzati, it is decidedly the less prominent one.

25. D. Buzzati, *Scoperte e sorprese*, “Corriere della Sera”, 25 giugno 1968, p. 3.

26. A. Rabbito, *Il dibattito ontologico. Che cos’è un’immagine?*, in K. Purgar, L. Vargiu (a cura di), *Studiare le immagini. Teorie, concetti, metodi*, Carocci, Rome, 2023, p. 43.

## Un facile equivoco. Buzzati e la Pop Art

“Di qui un sapore intensamente attuale, vivo, impertinente, scandalistico, e talora anche plebeo. Molte di queste opere possono piacere al grosso pubblico proprio per la perfin esagerata evidenza e leggibilità, ciò a dispetto degli autori che perseguono uno scopo più ambizioso. Donde un facile equivoco.

Si può anche essere portati a credere che i fumetti di Lichtenstein, i fotomontaggi di Warhol, i dolci di Oldenburg abbiano un'intenzione satirica: il che probabilmente non è vero. Nei pop-artisti non esiste odio o polemica contro la società. Semplicemente essi ne sono un enigmatico, esasperato e allucinato specchio, il quale può darsi dopo una breve stagione sarà relegato in soffitta fra i polverosi rottami.

Sono belli? Arrivano a segno? Hanno un avvenire? La diagnosi non mi spetta. Certo, nei loro tentativi eccentrici, spesso sgangherati e gratuiti, essi assomigliano a una pattuglia d'avanscoperta che cerchi una via di scampo per l'esercito dell'arte chiuso in una fatale sacca e in disperato smarrimento. E al loro confronto – devo essere sincero? – si accentua la sensazione che l'astrattismo, con le sue glorie e le sue accademie, sia ormai una cosa vecchia, condannata a vivere di ricordi”.<sup>27</sup>

Così Dino Buzzati, sul “Corriere della Sera” del 27 febbraio del 1964 conclude la sua descrizione da New York del fenomeno Pop americano; quattro giorni prima, nelle stesse pagine, l'inviato speciale del maggiore quotidiano italiano aveva raccontato, tra il divertito, il perplesso e l'affascinato, una sua visita alla mostra di Oldenburg da Sidney Janis, evento oggi passato alla storia perché in quell'occasione veniva presentata una delle opere maggiori dell'artista, la stanza da letto ricostruita in grandezza naturale oggi visibile in diverse versioni in diversi musei del mondo, tra cui la National Gallery of Canada e il Whitney Museum di New York.

Da questi articoli del Buzzati cronista d'arte, puntualissimo nelle descrizioni e tempestivo nell'individuare i temi dell'attualità artistica (la cosiddetta Biennale della Pop, quella del Premio per la pittura a Rauschenberg, aprirà i battenti il 20 giugno, prontamente recensita dallo stesso scrittore)<sup>28</sup> si evince chiaramente l'atteggiamento dell'autore nei confronti di questa nuova corrente: una curiosità che si trasforma in apertura di credito nei confronti di un linguaggio sorprendente,

27. D. Buzzati, *Pop-art, mitologia dell'utilitario*, in “Corriere della Sera”, Milano, 27 febbraio 1964, pg.3. Va sottolineato il tempismo col quale l'inviato coglie l'importanza della novità, tanto da pubblicare due articoli da New York sull'argomento nella stessa settimana: il primo era stato infatti “Una folle camera da letto”, in “Corriere della Sera”, 23 febbraio 1964, pg. 3

28. D. Buzzati, *Arriva la 'pop-art'*, in “Corriere d'Informazione”, Milano, 20-21 giugno 1964, pg.3



di non facile digestione, ma col quale è necessario fare i conti e che comunque risulta utile per mettere in soffitta, una volta per tutte, l'abborrito astrattismo. Si tratta di una presa di posizione in realtà molto diffusa all'interno della critica italiana, che trova un suo rispecchiamento – non casuale – nelle parole riportate da Andrea Barbato che proprio a proposito della Biennale del 1964 spende Renato Guttuso dalle pagine de “L'Espresso”:

“Io non credo che presentare una pagnottella con dentro un 'pesce d'uovo' o utilizzare lo stile del fumetto Superman, così come non credo che dipingere una bambina kirghisa con un mazzolino di fiori in mano, sia arte popolare, ma è certo una sfida all'arte come essa era concepita e come forse non può più continuare ad esserlo. Si tratta di vedere come queste immagini popolari possano entrare in un contesto di cultura, in qualcosa che sia 'di più' che l'informazione o la soddisfazione al livello dei 'mass-media'. In un'elaborazione che ripeta in condizioni nuove, o che continui, quel che l'arte è sempre stata per gli uomini, e cioè che consenta che l'arte seguiti a vivere e muoia solo una forma artistica aristocratica, intellettualistica, senza legami con la realtà e con la vita di tutti. Ci sono sempre state forme di divulgazione figurativa di tipo informativo (e oggi anzi queste forme sono state affiancate dal fumetto, l'etichetta, il cinema, la televisione). Ma c'è anche sempre stata l'azione di coloro che, sulla realtà, dicono qualcosa che c'è ma che non tutti vedono, di coloro che svelano, e perciò si servono del sentimento della bellezza”.<sup>29</sup>

Diverse le premesse, naturalmente, ma comune la considerazione che si tratti in ogni caso di una svolta in chiave popolare capace di porre in discussione il predominio di quell'informale che aveva segnato il decennio precedente e che lo stesso Buzzati non aveva mai cessato di criticare.

Un'apertura di credito, dunque, ma certo non di più: il tono generale di questi articoli (e di quelli che seguiranno) e l'aggettivazione non lasciano dubbi, non si tratta di una conversione sulla via di Damasco, ma della presa d'atto di una novità che presenta elementi di interesse. Ma le predilezioni del critico – che si riflettono in quelle del pittore – continuano ad andare a quell'area di figurazione fantastica di matrice romantica e surrealista che costituisce da sempre l'humus sul quale

29. A. Barbato, *Una tazza è una tazza*, in “L'Espresso”, X, 27, 5 luglio 1964, pg. 13 (ora in W. Guadagnini – S. Roffi (a cura), *Pop Italia – L'arte negli anni del boom*, cat. mostra Fondazione Magnani Rocca, Mamiano di Traversetolo, settembre – dicembre 2016, pgg. 60-61.

Un facile equivoco. Buzzati e la Pop Art

è cresciuta l'arte buzzatiana, sia essa letteraria che pittorica. Una figurazione che d'altra parte in Italia vive nei primi anni Sessanta un momento di rinnovata vitalità, che culmina in mostre importanti come "Possibilità di relazione" tenutasi alla Galleria L'Attico di Roma nel 1960, "Nuove prospettive della pittura italiana" ordinata a Palazzo Re Enzo di Bologna nel 1962, e infine "La Nuova figurazione" alla Strozzi di Firenze l'anno successivo. Un mondo figurativo articolato, per nulla omogeneo, che tentava una via d'uscita dalle secche dell'informale attraverso un recupero della figura (quelle che negli Stati Uniti venivano definite "new images of man"), anch'esso meritevole dell'attenzione di Buzzati ma probabilmente troppo compromesso con una visione ancora esistenzialista dell'atto pittorico, poco consona alle radici profonde dell'ispirazione dell'autore di *Un amore*.

Piuttosto, va rilevata l'emersione, ancora in questi primi anni Sessanta, di una vena popolare che andava a innervare il discorso pittorico attraverso un linguaggio, quello dell'illustrazione e più specificamente del fumetto, da sempre tenuto ai margini di un mondo artistico in ogni caso legato a percorsi di formazione e modelli accademici, per quanto contestati. Esempari sono, a questo proposito, i casi di due grandi pittori come Achille Perilli e soprattutto Gastone Novelli, formati in ambito informale, che inseriscono all'interno di questa cultura da un lato i semi surrealisti, dall'altro l'attenzione alle nuove forme di comunicazione grafica, che portano il primo a comporre le proprie opere pittoriche come si trattasse di composizioni di tavole, il secondo ad affrontare direttamente il linguaggio del fumetto in un'opera sorprendente come *I viaggi di Brek*, realizzata nel 1967, due anni prima del *Poema a fumetti* buzzatiano, a dimostrazione del ruolo non marginale assunto dal tema all'interno del panorama artistico italiano.<sup>30</sup>

Allo stesso modo, è lecito immaginare che il percorso di un autore come Enrico Baj dalle originarie poetiche nucleari all'assunzione post-dadaista dell'oggetto materiale e della cultura popolare abbia potuto trovare in Buzzati non solo una vicinanza di carattere intellettuale e biografica, ma possa anche avere agito come spunto per talune evoluzioni del suo stile pittorico.

Stile che, in ogni caso, rimane fedele ai propri principi originari, nonostante l'indubbia capacità dell'artista di confrontarsi con il contesto che lo circondava. Ma è sufficiente sfogliare il catalogo dell'opera redatto da Nicoletta Comar

30. G. Novelli, *I viaggi di Brek*, Alfieri editore, Venezia, 1967 (ripubblicato nel 2021 in edizione limitata dai Quaderni della Fondazione Echaurren Salaris per Postmedia Books, a cura di Raffaella Perna).

per comprendere come la pittura e il disegno di Buzzati esulino dalla logica di un'evoluzione stilistica per così dire professionale: non è possibile, se non forzando oltremodo alcune parziali caratteristiche di questo linguaggio, immaginare per Buzzati quel genere di percorso evolutivo che si è soliti elaborare attorno alla carriera artistica costruite all'interno dei meccanismi specificamente artistici.<sup>31</sup> Buzzati è da un lato perennemente eguale a se stesso, la sua pittura e il suo disegno non evolvono seguendo o contrastando le tendenze dominanti di un periodo, ma seguendo ritmi e necessità interne, come si vede in maniera esplicita nel caso del rapporto tra parola e immagine. È chiaro che qui sta il nucleo del linguaggio figurativo di Buzzati, dalle prime, brevi scritte presenti nelle opere degli anni Cinquanta sino all'exasperazione del *Poema a fumetti* o degli strepitosi ex voto del *Miracoli di Val Morel*, questi ultimi casi davvero unici nelle vicende della pittura italiana non solo di quel periodo, che però – non a caso – poco o nulla devono alla temperie artistica degli anni in cui sono nati.

Dunque, anche il rapporto con la Pop Art - non dal punto di vista critico ma da quello pittorico - va inserito all'interno di questa cornice, pubblica e privata, evitando di forzare quelle che possono essere sintonie superficiali o assunzioni parziali di singoli aspetti delle poetiche Pop, soprattutto di quelle di stampo statunitense. Perché comunque c'è un punto di frizione invalicabile tra la concezione pittorica di Buzzati e quella di artisti come Warhol, Lichtenstein o Wesselmann, che in alcuni casi possono sembrare a lui più vicini: l'autore di un testo come "l'equivoco" rimane interamente fedele all'idea di una pittura come pratica individuale, a un'idea di invenzione figurale del soggetto e dello stile che appartiene alla tradizione antica, si dica pure classica della pittura e soprattutto dell'illustrazione, al contrario di quanto avviene per gli artisti succitati, che volutamente dipingono in maniera fredda, anonima, trovano il loro stile nell'apparente mancanza di stile e in una sorta di industrializzazione dello stesso atto pittorico, come dimostrano in massimo grado proprio la pratica e la teoria di Warhol (il suo "voglio essere una macchina" doveva suonare come un'eresia alle orecchie di Buzzati). Allo stesso tempo, il rifiuto di Rauschenberg da parte del Buzzati cronista d'arte – l'unico degli autori riferibili alla Pop esplicitamente stroncato dallo scrittore<sup>32</sup> – testimonia il rifiuto di quella

31. N. Comar, *Dino Buzzati. Catalogo dell'opera pittorica*, Edizioni della Laguna, 2006

32. Si veda a questo proposito, un anno dopo l'assegnazione a Rauschenberg del Premio per la pittura alla Biennale, la recensione di una mostra alla Galleria Apollinaire di Milano dedicata alle illustrazioni della "Divina Commedia" dell'artista americano: D. Buzzati, Pop-Dante e Pop-Virgilio, in "Corriere della Sera", Milano, 20 maggio 1965, pg. 3

Un facile equivoco. Buzzati e la Pop Art

componente neo-dadaista che invece è fondamentale per quasi tutti gli artisti Pop. La metafisica, il realismo magico, una certa versione del surrealismo, la grande tradizione dell'illustrazione fantastica tra Otto e Novecento sono i fari del Buzzati pittore, e da qui è necessario partire se si vogliono leggere le eventuali tangenze della sua arte con il recente passato o con i suoi contemporanei (le citazioni esplicite di Alberto Martini, de Chirico, Magritte, Delvaux, Balthus, Klossowski, la dichiarata attenzione per figure come Leonor Fini o Carlo Guarienti, tutto indica quali siano, senza ombra di dubbio, i modelli a cui guarda, da sempre e per sempre, l'artista).

Sgombrato il campo da questo possibile equivoco, è lecito invece sottolineare alcune significative consonanze con alcune declinazioni Pop, a partire dalla serie di immagini che hanno per protagonista le labbra, quella bocca di Brigitte Bardot che dal 1964 arriva in diverse versioni fino al 1971 (è curioso peraltro notare come Buzzati, pur presentandosi come pittore non professionista, disinteressato tanto alla carriera quanto alle economie relative, adotti una metodologia della replica dei suoi soggetti di maggiore successo che risponde invece perfettamente alle logiche professionali, commerciali di questa attività). Non solo la Bardot è un soggetto amatissimo dagli artisti Pop europei (a solo titolo di esempio si ricordano le opere di Christo, Pauline Boty, di Martial Raysse e di Gerald Laing, tutte fra 1962 e 1964), ma il *close up* sulle labbra ricorre in diversi autori. E se i più noti sono senza dubbio Tom Wesselmann e Joe Tilson, merita di essere ricordato un pittore come Claudio Cintoli, che proprio due labbra di grandi dimensioni realizza nel 1965 per il grande pannello murale del Piper, il celeberrimo locale romano, culla della versione Pop della dolce vita, luogo di divertimenti e trasgressioni tra Patty Pravo e Pop romana ("Giardino per Ursula" era il titolo dell'opera, probabile omaggio all'attrice svizzera Ursula Andress, che nel 1962 era stata la prima, leggendaria *Bond girl*). Perché è indubbio che anche il *coté* erotico dell'arte buzzatiana risponde alle suggestioni del tempo, ma ancora una volta in chiave del tutto individuale. Certo, tra Wesselmann, Mel Ramos, Allen Jones, Evelyn Axell e lo stesso Baj che gioca di sponda con l'illustrazione popolare nella serie degli "Ultracorpi", questi soggetti e queste tematiche caratterizzano in modo inequivocabile la Pop Art internazionale, eppure è chiaro che il riferimento delle ragazze buzzatiane è il mondo del fumetto, sia esso quello più *mainstream* sia esso quello più esplicitamente erotico. Quando le opere di questo genere divengono più pittoriche, siamo leggermente più avanti nel decennio, e quell'immaginario soprattutto sado-masochistico troverà poi una sua equivalenza nell'opera di un altro outsider della pittura italiana del tempo, il torinese Sergio Sarri (che non a caso si misurerà più avanti con il fumetto vero e proprio con lo pseudonimo di Sesar).

Diverso ancora è il caso di un altro dei soggetti prediletti dal pittore, vale a dire la giacca appoggiata sulla sedia, che da un punto di vista puramente iconografico rimanda a un'opera del 1964 dello spagnolo Edoardo Arroyo, anch'egli esponente di quella "Figuration Narrative" che rappresenta una versione europea – in particolare francese – della Pop in chiave per l'appunto più narrativa, e dunque certo più vicina alle predilezioni di Buzzati. Il titolo dell'opera è *La giacca di Stalin*, e si tratta della riproposizione di un particolare della famosa fotografia di Yalta con Stalin, Churchill e Roosevelt, dalla quale Arroyo ha eliminato tutti i protagonisti fuorché la giacca del dittatore sovietico, che campeggia sulla sedia: totalmente diversa, dunque, nell'origine e nelle intenzioni, dalle giacche dipinte da Buzzati, simboli di una perdita di centralità da parte della figura maschile, svuotata delle sue prerogative storiche dall'evolvere dei costumi e della società in generale, ma iconograficamente senza dubbio vicina.

Insomma, il rapporto tra Buzzati e la Pop Art va misurato sulla figura dello scrittore, e non viceversa: si tratta di uno dei maggiori fenomeni artistici del tempo che intercetta una poetica formata, che non si modifica nel momento dell'incontro, ma che senza dubbio ne trae beneficio in termini di ampliamento delle chiavi di lettura e di posizionamento all'interno di un panorama che va profondamente cambiando rispetto al decennio precedente. Per intendere e sintetizzare questa situazione umana e intellettuale, si possono in conclusione ricordare le parole di uno dei maggiori rappresentanti italiani (e mondiali) della pittura di questo periodo e di questa area, Domenico Gnoli, illustratore strepitoso e pittore ancor più grande, autore di quella serie di illustrazioni "What is a monster" che dovrebbero essere piaciute molto a Buzzati: ripercorrendo le tappe della sua breve ma intensissima carriera, l'artista scriveva nel 1966: "Ho sempre lavorato come adesso, ma non lo si vedeva, perché era il momento dell'astrazione. Solo ora, grazie alla Pop Art, la mia pittura è diventata comprensibile".<sup>33</sup>

33. J.L.Daval, *Artitude-Interview*, in "Le Journal de Genève", Ginevra, 5 giugno 1963 (ora in W.Guadagnini (a cura), *Domenico Gnoli – Lettere e scritti*, Abscondita, Milano, 2004, pg. 89)

## A common misunderstanding: Buzzati and Pop Art

"From here, there is an intensely current, vivid, impertinent, scandalous flavour, and sometimes even plebeian. Many of these works can appeal to a broad audience precisely because of their exaggerated obviousness and readability, despite the authors pursuing a more ambitious goal. Hence, a common misunderstanding.

One might also be inclined to believe that Lichtenstein's comics, Warhol's photomontages, and Oldenburg's sweets have a satirical intention: which is probably not true. Pop artists do not harbour hatred or polemics against society. They simply serve as an enigmatic, exaggerated, and hallucinatory mirror of it, which may, after a brief period, be relegated to the attic among dusty scrap.

Are they beautiful? Do they hit the target? Do they have a future? I am not the one to say. Certainly, in their eccentric, often disjointed and gratuitous attempts, they resemble an advance party seeking an escape route for the army of art trapped in a fatal cul-de-sac and in desperate disarray. And, when compared to them, - should I be honest? - it accentuates the feeling that abstract art, with its glories and academies, is now something old, condemned to live on memories."<sup>27</sup>

So did Dino Buzzati end, from New York, his description of the American Pop Art phenomenon in the *Corriere della Sera* on 27 February 1964. Four days earlier, in the same pages, the special correspondent for Italy's major newspaper had narrated, with a mix of amusement, perplexity, and fascination, his visit to Oldenburg's exhibition at Sidney Janis's gallery. This event made history, because it featured one of the artist's major works, the life-sized reconstructed bedroom, now on display in various versions in different museums around the world, including the National Gallery of Canada and the Whitney Museum in New York.

From these articles by the art reporter Buzzati, known for his punctual descriptions and timely identification of current artistic themes (the so-called Pop Biennale, featuring the Painting Prize awarded to Rauschenberg, opened on 20 June and was promptly reviewed by the writer himself),<sup>28</sup> his attitude toward this new trend was clear: curiosity that turned into an opening towards a surprising language, not

27. D. Buzzati, *Pop-art, mitologia dell'utilitario*, in "Corriere della Sera", Milan, 27 February 1964, pg.3. It is worth noting the timeliness with which the correspondent recognises the importance of the novelty, to the extent that he published two articles on the subject from New York in the same week: the first one was *Una folle camera da letto*, in "Corriere della Sera", 23 February 1964, pg. 3

28. D. Buzzati, *Arriva la 'pop-art'*, in "Corriere d'informazione", Milan, 20-21 June 1964, pg.3



easily digestible but one to come to terms with; one that proved useful for leaving aside once and for all abstract art, which he despised. This position was quite common among Italian critics and was echoed, not coincidentally, in the words of Renato Guttuso reported by Andrea Barbato in "L'Espresso" regarding the 1964 Biennale:

"I don't believe that presenting a bun with an 'egg' inside or using the style of Superman comics, just as I don't believe that painting a Kyrgyz girl with a bouquet of flowers in her hand, is popular art, but it is certainly a challenge to art as it was conceived, and as it perhaps can no longer continue to be conceived. It is about seeing how these popular images can enter a cultural context, something 'more' than mere information or media satisfaction. In an elaboration that repeats in new ways, or continues to repeat, what art has always been for people, in other words allowing art to continue to live, and letting only an aristocratic, intellectualistic form of art, disconnected from reality and the life of all die. There have always been forms of figurative dissemination of an informative nature (and today, these forms have been supplemented by comics, etiquette, cinema, television). But there has also always been the input of those who say something about reality that exists but not everyone sees, of those who reveal and therefore use the sense of beauty."<sup>29</sup>

Different premises, of course, but a common consideration that Pop Art surely represented a turning point in a popular key. It was capable of questioning the dominance of abstract art which had marked the previous decade and which Buzzati himself had never ceased to criticise.

So, it was more an acknowledgment rather than a full endorsement. The general tone of these articles (and those to come) and the adjectives used left no doubt: it was not a conversion on the road to Damascus but rather an acknowledgment of a novelty that presents elements of interest. However, the preferences of the critic - which were reflected in those of the painter - continued to gravitate toward that area of fantastic figuration with a romantic and surrealist foundation, which had always been the breeding ground for Buzzati's art, whether literary or pictorial.

29. A. Barbato, *Una tazza è una tazza*, in "L'Espresso", X, 27, 5 July 1964, pg. 13 (now in W. Guadagnini - S. Roffi (eds.), *Pop Italia - L'arte negli anni del boom*, cat. Exhibit. Fondazione Magnani Rocca, Mamiano di Traversetolo, Sept. - Decem. 2016, pgg. 60-61.

A common misunderstanding: Buzzati and Pop Art

This type of figuration in Italy experienced a period of renewed vitality in the early 1960s, culminating in important exhibitions such as "Possibilità di relazione" at Galleria L'Attico in Rome in 1960, "Nuove prospettive della pittura italiana" at Palazzo Re Enzo in Bologna in 1962, and finally "La Nuova figurazione" at the Cultural Centre Strozzi in Florence, the following year. This was a diverse and not entirely homogeneous figurative world that sought a way out of the constraints of abstract art through a revival of the figure (what was referred to in the United States as "new images of man"). This movement was also worthy of Buzzati's attention but perhaps too entwined with an existentialist view of the act of painting, which did not align with the deeper roots of Buzzati's inspiration.

In the early 1960s, the language of illustration, and comics in particular, witnessed the remarkable emergence of a popular element in the debate on painting. Comics had always been on the periphery of the art world, which was tied to academic training and models, even though those models were contested. Examples of this were two prominent painters, Achille Perilli and especially Gastone Novelli, who, despite their abstract backgrounds, incorporated elements of surrealism and a focus on new forms of graphic communication into their works. Perilli approached his paintings as if they were comic pages, while Novelli directly engaged with the language of comics in a remarkable work called *I viaggi di Brek*, created in 1967, two years before Buzzati's *Poema a fumetti*. This demonstrates the non-marginal role of comics within the Italian art scene.<sup>30</sup>

Similarly, it is conceivable that the artistic journey of someone like Enrico Baj, from his early nuclear poetics to his post-Dadaist embrace of material objects and popular culture, may have found in Buzzati not only an intellectual and biographical affinity but also inspiration for certain evolutions in his artistic style. Baj's style remained true to its original principles despite his clear ability to engage with the surrounding context. When looking at the catalogue of Buzzati's work compiled by Nicoletta Comar, it becomes clear that Buzzati's painting and drawing transcended the logic of a professional stylistic evolution. It is not possible to envisage for Buzzati the traditional path of career progression that is typically associated with artists.<sup>31</sup>

30. G. Novelli, *I viaggi di Brek*, Alfieri editore, Venice, 1967 (re-published in 2021 as a limited edition for Quaderni della Fondazione Echaurren Salaris for Postmedia Books, ed. by Raffaella Perna).

31. N. Comar, *Dino Buzzati. Catalogo dell'opera pittorica*, Edizioni della Laguna, 2006

On the one hand, he remained perpetually true to himself. His painting and drawing did not evolve in response to, or in contrast with, the dominant trends of a period, but rather followed internal movements and necessities, as explicitly seen in the case of the relationship between word and image. It is clear that the core of Buzzati's figurative language resided in this relationship, from his early brief writings in works of the 1950s to the exasperation of *Poema a fumetti* or the astonishing ex-votos in *Miracoli di Val Morel*. These latter cases are truly unique in the context of Italian painting, not only of that period but also have little or nothing to do with the artistic trends of their time.

Therefore, the relationship with Pop Art, from a pictorial perspective - not a critical one - should also be placed within this framework, both public and private. It is crucial to refrain from stretching beyond superficial resemblances or limited assumptions of specific elements of Pop Art, particularly of American style. There is a chasm between Buzzati's pictorial conception and that of artists such as Warhol, Lichtenstein or Wesselmann, which, despite occasional similarities, cannot be reconciled. The author of a text like *L'Equivoco* was fully committed to the concept of painting as an individual pursuit, ensuring that subject and stylistic invention were faithful to an ancient, even classical, tradition of painting and illustration. This contrasted with what the aforementioned artists intentionally did - they painted with a cold, anonymous voice, finding their style in the apparent lack of style and in a kind of industrialisation of the act of painting, as best exemplified by Warhol's practice and theory ("I want to be a machine"). Such an approach would have sounded like heresy to Buzzati.

Simultaneously, the rejection of Rauschenberg by Buzzati, as seen in his role as an art reporter<sup>32</sup>, was an important indication of his rejection of the Neo-Dadaist component, which was fundamental for almost all Pop artists. Metaphysics, magical realism, a certain version of surrealism, the great tradition of fantastic illustration between the 19th and 20th centuries were the guiding lights for Buzzati as a painter. We must start from these considerations to highlight the possible overlaps with his recent past or his contemporaries. This is evident from his explicit citations of artists like Alberto Martini, de Chirico, Magritte, Delvaux, Balthus, Klossowski,

32. In this regard, one year after Rauschenberg was awarded the Painting Prize at the Biennale, see the review of an exhibition at the Apollinaire Gallery in Milan dedicated to the illustrations of the *Divine Comedy* by the American artist: D. Buzzati, *Pop-Dante e Pop-Virgilio*, in "Corriere della Sera", Milan, 20 May 1965, pg. 3.

A common misunderstanding: Buzzati and Pop Art

and his declared interest in figures like Leonor Fini or Carlo Guarienti. All of this makes it absolutely clear who his enduring artistic models were.

Having cleared up this potential misunderstanding, it is indeed possible to focus on some significant resonances with certain expressions of Pop Art. This began with the series of images featuring lips, particularly Brigitte Bardot's lips, which appeared in various versions from 1964 to 1971. It is interesting to note that Buzzati, despite presenting himself as a non-professional painter, disinterested in both his career and the economics of it, adopted a methodology of replicating his most successful subjects, which aligned perfectly with a commercial and professional logic. Brigitte Bardot was a beloved subject among European Pop artists as well (let's think for example about the works of Christo, Pauline Boty, Martial Raysse and Gerald Laing, created between 1962 and 1964) and the close-up on lips recurred in the works of several artists. While the most famous examples were certainly Tom Wesselmann and Joe Tilson, it is worth mentioning a painter like Claudio Cintoli. In 1965, he created a large mural for Piper, the famous Roman nightclub that was the epicentre of Pop culture during the Dolce Vita era. This nightlife hub was a place of entertainment and transgression frequented by figures like Patty Pravo and the Pop artists of Rome. Cintoli's mural, titled "Giardino per Ursula", likely paid homage to Swiss actress Ursula Andress, who had been the legendary Bond girl in 1962. Although the erotic aspects of Buzzati's art aligned with the *zeitgeist*, they did so in an entirely individual manner. Certainly, erotic subjects and themes characterised international Pop Art in a very distinct way, with artists like Wesselmann, Mel Ramos, Allen Jones, Evelyn Axell, and even Baj, who played with popular illustration in his "Ultracorpi" series. Yet it is clear that Buzzati's reference point for his girls was the world of comics, whether mainstream or explicitly erotic.

As works of this nature became more visual, we move further into the decade. It is noteworthy that the predominantly sadomasochistic imagery found its equivalent in the work of another outsider in Italian painting of the time, the Turin-based Sergio Sarri (who, not coincidentally, later engaged with actual comics under the pseudonym Sesar).

A different case is one of the other favourite subjects of the painter, namely the jacket placed on the chair. From a purely iconographic point of view, it reminds the viewer of a work from 1964 by the Spanish artist Eduardo Arroyo, who was also a representative of the "Figuration Narrative", which was a European - particularly French - version of Pop Art in a more narrative sense, and therefore certainly closer to Buzzati's preferences. The title of the work is "La giacca di Stalin" (Stalin's Jacket),

and it's a re-presentation of a detail from the famous photograph of Yalta with Stalin, Churchill, and Roosevelt, from which Arroyo eliminated all the protagonists except for Stalin's jacket, which stands out on the chair. It is entirely different in origin and intentions, compared to the jackets painted by Buzzati, which symbolise the loss of centrality of the male figure, emptied of its historical prerogatives due to evolving customs and society in general, but iconographically it is undoubtedly close.

In summary, Buzzati's relationship with Pop Art should be evaluated on the author's perspective, rather than focusing on the artistic movement. It was one of the major artistic phenomena of the time that intersected with a well-established poetics, one that did not change when they met, but undoubtedly benefitted from it, in terms of broadening the interpretation keys and positioning within a landscape that was undergoing profound changes compared to the previous decade. To understand and summarise this human and intellectual situation, we can recall the words of one of the major Italian (and worldwide) representatives of painting from this period and this area, Domenico Gnoli, an amazing illustrator and an even greater painter, the author of the series of illustrations "What is a monster," which must have appealed greatly to Buzzati. When retracing the stages of his short but intensely fruitful career, the artist wrote in 1966, "I have always worked as I do now, but it wasn't visible because it was the time of abstraction. Only now, thanks to Pop Art, has my painting become understandable."<sup>33</sup>

33. L. Daval, *Artitude-Interview*, in "Le Journal de Genève", Geneva, 5 June 1963 (now in W. Guadagnini (ed.), *Domenico Gnoli – Lettere e scritti*, Abscondita, Milan, 2004, pg. 89)



## Buzzati, Venezia e la Pop Art

### *Concordantia oppositorum*

C'è una tavola del *Poema a fumetti* del 1969, a pag. 92 della prima edizione, in cui Buzzati per raccontare la totale alterità di Orfi, impossibile presenza viva nel regno dei morti, dà vita ad una figura formata solamente di parole, nella cui mano trascrive con la sua calligrafia corsiva una terzina della *Commedia* (Purgatorio XXXI, 79-81) in cui Dante era ricorso alla figura del grifo, mezzo aquila e mezzo leone, per spiegare la doppia natura divina e umana di Cristo<sup>34</sup>. Una *Concordantia oppositorum*, come l'avrebbe definita a metà Quattrocento Niccolò Cusano, che si rifaceva ai canoni dei concili di Nicea e Calcedonia nati per tentare di bilanciare gli estremi opposti, e inconciliabili, sostenuti da ariani e monofisiti.

In quella stessa pagina - a metà strada tra *paegnia* bizantini, parole in libertà futuriste e i *calligrammes* di Apollinaire - Buzzati infila anche un verso greco di Omero e un sonetto di Shakespeare, nascondendoli graficamente fino ad ottenere un esemplare distillato non solo della cultura occidentale ma anche della sua funambolica capacità di fondere segno e parola per esprimere contenuti profondissimi mascherandoli attraverso l'*understatement* di una forma tanto platealmente dimessa rispetto ai compassati standard letterari imperanti da adottare le sembianze popolari, peggio, adolescentialmente infantili del fumetto.

Perché Buzzati fu un equilibrista straordinario, capace di fare convivere o addirittura fondere alchemicamente ciò che appariva impossibile anche solo avvicinare, figurarsi comporre. Contemporaneamente milanese e dolomitico, romantico e diabolico, borghese e innovatore, Drogo e Dorigo, ogni volta che un traguardo sembrava acquisito (l'assunzione al Corriere, l'uscita del *Deserto*, l'esordio al Piccolo con Strehler o a Parigi con Camus, il Premio Strega, la prima personale a Milano o a Parigi) la sua curiosità lo spingeva irresistibilmente verso nuovi mondi sconosciuti, insieme repulsivi e affascinanti, sordidi e sublimi, solari e notturni, apollinei e infernali, nel segno uguale e contrario, ma sempre assoluto, di *eros* e *thanatos*, *cosmos* e *chaos*.

34. Si veda in proposito M. PERALE, *Omero, Dante, Shakespeare e Apollinaire in una tavola del Poema a fumetti (con nuove aggiunte al catalogo pittorico buzzatiano e al suo metodo di metabolizzazione delle fonti)*, in Delpine GACHET, Alessandro SCARSELLA, Cristina VIGNALI (a c.), *Buzzati e il segno. Narrare il nuovo*, Chambery, Université Savoie-Mont Blanc 2023, pp.133-142.

Una *concordantia oppositorum* vivente. Dolente, ma ostinatamente viva. Che Buzzati riesce a trasformare in parola e colore, avviandone una progressiva fusione.

E allora il suo ultimo approdo creativo non poteva che tentare di capire, assorbire, raccontare e metabolizzare l'antitesi spazio-temporale rappresentata da Venezia e dalla Pop Art, precipitate insieme nel reagente lagunare delle Biennali degli anni Sessanta.

Da una parte la città simbolo universale dell'arte senza tempo, eterna Bisanzio minore (ma scampata - fino a quando? - al suo fato già scritto) sospesa sull'acqua, sempre alla vigilia di un naufragio, immersa in un gotico perenne incastonato di rinascimento e barocco, in una parola il mito, anzi - come nelle antiche icone ricoperte da una cornice d'argento che supera i suoi limiti naturali per invadere il soggetto illuminando ogni spazio attorno alla figura umana - l'assoluto che si è fatto contingente.

All'altro polo la Pop Art, che al culmine del travaglio novecentesco, oltre l'astrattismo e al di là dell'informale o della gestualità pura dell'*action painting*, ha ribaltato ogni vecchio paradigma estetico assolutizzando il contingente degli oggetti quotidiani.

Venezia, l'assoluto diventato contingente e la Pop Art, il contingente elevato ad assoluto.

Una combinazione esplosiva che si poteva tentare solo alla Biennale e in quegli anni Sessanta che sembravano aprirsi palingeneticamente ad ogni possibilità. E Buzzati ne è contemporaneamente spettatore e attore, cronista e scrittore: comunque un protagonista, lucidamente consapevole dei suoi molti ruoli. Così come dei suoi limiti, soprattutto di quell'urgenza creativa che negli ultimi anni, ormai conscio della malattia che come il Colombre lo inseguiva dopo aver già ucciso cinquant'anni prima suo padre, lo spingeva a dipingere senza mai darsi il tempo di tornare sulle tele<sup>35</sup>.

Perché c'erano sempre nuove storie da raccontare a parole o con i colori.

35. Yves PANAFIEU, *Dino Buzzati: un autoritratto*, Milano, Mondadori 1973, pp. 216-217: "Non faccio il mestiere di pittore. Non ho la possibilità di dedicare molto tempo alla pittura. Molte volte faccio un quadro che potrebbe essere fatto meglio e perfezionato, o anche rifatto. Ma lo lascio così, proprio per questa ragione. Mi accontento di come viene fuori".

Buzzati, Venezia e la Pop Art

### Le radici veneziane

La Serenissima era connaturata nell'essenza stessa di Buzzati, benché nato all'ombra delle creste dolomitiche di Belluno e vissuto praticamente sempre tra le nebbie e l'afa estiva di Milano.

Erano nati entrambi a Venezia i suoi genitori, che per tutta la vita, in casa, avrebbero parlato fra loro e con i figli in veneziano.

Il padre Giulio Cesare (1862-1920) insegnava Diritto internazionale a Pavia dal 1898 e poi dal 1902 alla neonata Bocconi, partecipando a nome dell'Italia alla conferenza internazionale dell'Aia del 1899. Morì (di cancro al pancreas, come poi Dino nel 1972) nel 1920, mentre era impegnato nella stesura per l'Italia dei trattati internazionali postbellici, quando Dino aveva 14 anni. Un trauma che lo avrebbe segnato nel profondo.

La madre, la veneziana Alba Mantovani (1871-1961), sorella dello scrittore Dino Mantovani (1862-1913, il primo biografo del "poeta soldato" Ippolito Nievo) in ragione del quale nel 1906 venne scelto il nome Dino per il terzogenito dei Buzzati, apparteneva per parte di madre all'antichissimo casato veneziano dei Badoer, una delle dodici "famiglie apostoliche" che secondo la tradizione avevano fondato nel V secolo Venezia<sup>36</sup>. Ed era in una delle case dei Badoer, affacciata sul Rio terà Barba Frutariol a Cannaregio, che la famiglia aveva abitato prima di trasferirsi in Lombardia seguendo la carriera accademica del padre. A Milano, non a caso, scelsero una casa in via San Marco 12, affacciata sul Naviglio, allora non ancora coperto, proprio perché – si diceva in famiglia – ricordava loro un canale veneziano.

Il nonno di Dino, Augusto Buzzati (1818-1892), orgogliosamente legato alla Val Belluna dei suoi avi, era stato il primo a trasferirsi in laguna, anche se mantenne sempre un profondo legame con la sua terra di origine, tanto che per un breve

36. Sulla famiglia Buzzati, le sue origini e le sue parentele si vedano Giuseppe DE VECCHI, *Per una storia della famiglia Buzzati: da Bribanèt a Belluno*, Studi buzzatiani I (1996), pp. 89-96; IDEM, *Per una storia della famiglia Buzzati: da Belluno a San Pellegrino*, Studi buzzatiani II (1997), pp. 137-144. Una messe di dati, documenti e fotografie familiari nell'ultima versione del *work in progress* di Lorenzo VIGANÒ, *Buzzati. Album di una vita tra immagini e parole*, Milano, Mondadori 2022. Sulla storia familiare una serie di nuovi elementi in M. PERALE, *La presunta origine ungherese della famiglia di Buzzati tra nobiltà mancata, perduta e rifiutata*, Studi buzzatiano XXVII (2022), pp. 97-110.

periodo nel 1889 fu anche sindaco di Belluno. Magistrato, la sua carriera giudiziaria era culminata con la nomina a Presidente di Sezione di Corte d'Appello a Venezia, dove era arrivato dopo i moti del 1848-49. È lì che nel 1862 nacque il primogenito Giulio Cesare e a Venezia visse praticamente gli anni tra la conclusione del cinquantennio asburgico, l'annessione del Veneto al Regno d'Italia e la prima età umbertina. Ma non rimase certo chiuso in Tribunale. Augusto Buzzati dal 1878 fu chiamato a presiedere il Comitato (nominato dal sindaco Dante di Serego Alighieri) che decise il nuovo progetto espositivo e predispose l'inaugurazione il 4 luglio 1880 del rinnovato Museo Correr, trasferito dall'antico palazzo di famiglia a San Zan Degolà nella nuova sede al Fondaco dei Turchi, dove sarebbe rimasto fino al 1923 quando passò nell'Ala Napoleonica delle Procuratie. Fu lui a pronunciare il discorso inaugurale<sup>37</sup>.

Un bellunese a Venezia, quindi, che anche per la sua passione per la cultura (oltre a riordinare e traslocare il Correr aveva raccolto nella sua villa di San Pellegrino una grande biblioteca di stampe e manoscritti soprattutto di storia bellunese e veneta) riuscì a convincere un personaggio come il pittore Pompeo Molmenti a seguirlo fino a Belluno, dove realizzò a fresco la decorazione esterna, in stile romantico neogotico, della villa di famiglia, ritraendo anche, nel 1868, il rinnovato edificio e l'intera famiglia Buzzati. Pompeo Marino Molmenti (1819-1894) era lo zio del più giovane e quasi omonimo Pompeo Gherardo Molmenti (1852-1928) che ne raccolse il testimone arrivando fino al parlamento ma soprattutto diventando nel 1895 uno dei promotori della nuova "Esposizione biennale internazionale d'arte". Il nonno di Dino era morto tre anni prima, ma i contatti intessuti, ed i semi profondamente piantati in casa, nonostante il trasferimento a Milano, avrebbero tenuto ben vivo e vitale il legame dei Buzzati con Venezia e con la Biennale.

Certi legami non si allentano, né si possono scordare.

### Cronista, non critico d'arte

Buzzati racconta storie. Anche in campo artistico, anche quando arrivò al timone della pagina culturale del "Corriere", non volle mai essere e tantomeno essere

37. Augusto BUZZATI, *Discorso pronunciato nel 4 luglio 1880 nella inaugurazione del Museo civico e raccolta Correr dal Presidente del Comitato Direttivo Cav. Augusto Buzzati*, Venezia, Naratovich 1880.