

Scritture separate: autocensura testuale e imposizione visuale del *bondage* in Dino Buzzati

Antonio Lunardi

Mi dissero che esisteva una casa clandestina dove si facevano dei supplizi bellissimi. Telefonai. Presi un appuntamento. Andai. Di più non posso dire. (Buzzati 2013: 136)

Questa micronarrazione, intitolata *Un utile indirizzo* si trova tra le ultime “storie dipinte” di Dino Buzzati raccolte da Lorenzo Viganò nel 2013. È affiancata all’immagine esplicita di una donna completamente nuda, se non per un paio di autoreggenti nere, incatenata mani e piedi ad un tavolo in una posizione contorta che espone il clitoride, nascosto alla vista, verso uno sfondo astratto che ricorda delle fiamme. La donna incatenata ha la testa rovesciata all’indietro, gli occhi serrati, la bocca dischiusa in un’espressione in bilico fra la sottomissione e il piacere fisico. In primissimo piano un’altra donna, forse una professionista, fissa lo spettatore con sguardo languido e inespressivo (Figura 1).

La figura della donna legata ricorre più volte nelle tavole dell’artista bellunese, fino a diventare un vero e proprio *leitmotif* che attraversa tutta la sua produzione letteraria con componenti visuali. Al contrario, negli scritti di Buzzati l’erotismo è confinato quasi esclusivamente in *Un amore* e non si può rintracciare nessuna occorrenza di episodi *bondage*, se non fra reticenze e allusioni molto meno esplicite.

Senza ambire a conclusioni definitive, sarà qui interessante indagare i motivi di questa divergenza tematica fra le componenti verbali e grafiche delle “opere doppie” (Coglitore 2012: 59) buzzatiane, accostando ai numerosi studi sulle fonti una prospettiva più estetica.

La produzione di Buzzati, presto affermatosi come scrittore di successo grazie al *Deserto dei Tartari* (1940) e alle fortunate raccolte di

racconti¹, nonché autore precocemente scolarizzato, comincia a comprendere, sia nei testi che nelle tele, elementi via via più sensuali e morbosi a partire dal 1960, in concomitanza con la morte della madre dello scrittore². È questo l'anno della pubblicazione de *Il grande ritratto*, storia di un gruppo di scienziati che costruisce una gigantesca macchina umanoide (Buzzati, 1960). Appare qui la sensuale ed esuberante Olga Strobele, il primo personaggio buzzatiano che, smarcandosi dai toni metafisici delle opere precedenti, si presenta come sfrontato, apertamente provocante ed estremamente sessualizzato. A *Il grande ritratto* seguirà *Un amore* (1963), opera sempre distante dai temi metafisici precedenti ed incentrato sull'ossessione di un borghese di mezza età, Antonio Dorigo, per una giovanissima ballerina e prostituta, Laide, che arriva a controllare il rapporto di esclusività fra i due sfruttando l'amore di Dorigo per costringerlo a servizi da cicisbeo. In *Un amore* non appaiono riferimenti espliciti al *bondage*, ma una volta di più a solleticare la fantasia del pubblico si presenta un dialogo su Laide fra una sua collega prostituta ed il protagonista:

«La sai la sua specialità?»

«Specialità come?»

«Nel fare l'amore, no? Non ti sei accorto?»

«Accorto di cosa?»

«No? È meglio se tu non lo sai. Si vede che con te non si è mai lanciata.»

«Specialità come?»

«Meglio che tu non sai. Se tu sapessi, ti passerebbe la voglia, garantito. O ne avresti ancora più voglia. Voi uomini!

[...] Meglio di no, mica che sia un mistero è lei la prima che lo dice, lei se ne vanta sai con me che sono stata due anni in quelle case, lei vuol fare la prima della classe ma poi magari non è neanche vero no è meglio che non te lo dica del resto proprio il fatto che con te quei giochetti non li ha...»

«Giochetti?»

«Giochetti, esercizi, porcherie, sconcezze, chiamali come vuoi, proprio il fatto che con te niente, mi fa pensare che siano tutte balle»

¹ Sul singolare percorso di fortuna critica e popolare, sia nostrana che internazionale (in particolare francese) di Buzzati, vedi Giannetto: 1996.

² «La pittura di Buzzati, lo scrivo senza paura di far alzare le spalle a qualcuno, ha conseguito la sua piena originalità dopo la morte della madre e dopo il matrimonio con Almerina» scrive Emilio Radius, amico di vecchia data dello scrittore bellunese (Radius 1991: 88).

«Perché? È proprio una cosa così tremenda?»
«Macché tremenda, bellissima anzi, se viene fatta bene.» [...]
«Io me ne vado.» [...]
«Non ti sei accorto che scherzavo che era tutto uno scherzo?»
(Buzzati 1998: 397-398)

Nel romanzo non ci sono altri riferimenti alla specialità che Laide propone ai suoi clienti. Il lettore e la lettrice possono dunque riempire quest'altra reticenza a piacere³. Molti altri esempi simili appaiono in tutti i libri visuali o "opere doppie" che caratterizzano l'ultima fase della produzione buzzatiana. Se non ci sono elementi per definire la specialità di Laide in *Un amore*, nelle altre opere visuali queste reticenze fanno costantemente riferimento ad un'immagine di violenza fisica legata ad un corpo femminile in bilico fra agonia e piacere. Se, come si è visto, la sensualità appare e poi esplose nei lavori di Buzzati dal 1960, un piccolo ma significativo esempio di *bondage* appare persino in un luogo letterario insospettabile come il racconto illustrato per ragazzi *La famosa invasione degli orsi in Sicilia*. In una delle tavole Buzzati dipinge una casa da gioco dove il principe orso si dà ad una serie di sregolatezze (Figura 2). Nell'ultima stanza in fondo all'ultimo piano della sezione della casa è riconoscibile una scena stilizzata di *bondage*: un orso nudo (forse un'orsa, a giudicare dalla curva della gamba) è legato ad un tavolo, mentre un altro orso vestito lo frusta e un terzo, vestito anch'esso, legge il giornale in poltrona (Buzzati 1998: 313).

Questo piccolo ma significativo riferimento permette di affermare che sono presenti esempi di immagini *bondage* in ogni opera doppia scritta e dipinta da Buzzati, fin dal 1945. Se si accetta di considerare l'orso legato al tavolo come orso femmina, i corpi legati sono sempre femminili. Il carnefice è presente di rado: l'orso con la frusta della *Famosa invasione* indossa abiti maschili, ma negli altri casi accanto alla donna legata non c'è mai un uomo. Troviamo piuttosto un blob o un

³ Al massimo se si interpreta il verbo "quei giochetti non li ha..." non come ausiliare di una frase interrotta ma come verbo avere, è possibile ipotizzare che la specialità di Laide comprende l'utilizzo di oggetti, come l'attrezzatura impiegata nel *bondage*. Se da un lato la presenza di *sex toys* nell'Italia degli anni Cinquanta e Sessanta è pressoché inesistente anche in contesti di prostituzione professionale, va però considerato le immagini dipinte da Buzzati propongono fantasie di corde, catene, frustini etc. L'autore probabilmente deduce l'oggettistica propria del *bondage* dalle fotografie di Irving Klaw, nonché da antologie erotiche francesi, come segnalato in Roda: 2002.

robot⁴, oppure altre donne, spesso vestite da dominatrici⁵. Un caso particolare è dato dall'immagine dell'ex-voto *I diavoli incarnati* (Figura 3) dove la "carnefice" sembra Santa Rita che strappa i diavoli dal corpo della protagonista. Come in molti altri luoghi dei *Miracoli* la parte verbale presenta una scena diversa rispetto al dipinto: nel testo la purificazione è compiuta in modo differente e l'artefice è un giovane esorcista. Questo ex-voto, ironico e ambiguo in ogni riga, è forse il più descrittivo degli scritti buzzatiani che alludono alla parafilia:

[...] nel corso di tali liturgie avvengono talora dei lamentevoli abusi perché l'officiante, forse anche per eccesso di santo zelo, indugia a lungo nella ricerca dei demonietti in questa o quella parte della peccatrice da redimere. Io stesso ho avuto occasione di assistere alla purga, diremo così, di una giovinetta, estremamente graziosa. L'esorcista era un baldo giovanotto venuto apposta da una lontana abbazia; dopo aver abbondantemente irrorato la fanciulla d'acqua benedetta tanto da far aderire alle fresche membra nel modo più inverecondo il leggero abito estivo, per mezzo di una sottilissima asticciola metallica che egli pretendeva fosse stata ricavata da un chiodo della Santa Croce, cominciò a puncicare la sciagurata, anche sotto le gonne, nei più reconditi anfratti del corpo, finché la presunta indemoniata, portata a un folle grado di eretismo, perse i sensi.

Ma *de hoc satis*. (Buzzati 2013: 68)

Al di fuori di questo caso particolare, i passaggi verbali che alludono al *bondage* o ad altre esperienze di sapore sadomasochista sono in generale molto brevi e asciutti, distaccati, quasi mai descrittivi. In molti casi la presenza dell'elemento *bondage* può essere accertata o anche indovinata soltanto rifacendosi alla parte grafica e non verbale dell'opera. Ne *Le storie dipinte* riferimenti testuali sono molto vaghi: i già visti "supplizi bellissimi", "non chiedermi questo" in *Escalation* (Buzzati 2013: 106), le "vergini suppliziate" in *Il circo Kroll* (*ibid.*: 98), "delle voci, degli urli, dei gemiti, delle invocazioni" in *La casa dei misteri* (*ibid.*: 94), "la ghermì, le usò violenza, entrò letteralmente in lei, al punto da deformarla" in *Il visitatore del mattino* (*ibid.*: 82); e ancora, ne *I miracoli di Val Morel*, "la signorina Klossowsky [...] raccontò appunto

⁴ Vedi *Il visitatore del mattino* (Buzzati 2013: 82-83), *Un invadente parlamentare* (*ibid.*: 86-87), *Il pied-à-terre dell'on. Rongo Rongo* (*ibid.*: 140-141), ma anche nel *Poema* (Buzzati 2014: 107, 154-157) e nei *Miracoli* con *Il robot* (Buzzati 2012: 64-65).

⁵ *Ibid.*: 99 e in Buzzati 2012: 83.

di essere stata aggredita da un'enorme formica che tentava di violentarla" in *Il formicone* (Buzzati 2012: 56).

La critica giornalistica, che riceve con difficoltà la svolta nel sensuale di Buzzati, riesce ad ignorare del tutto le occorrenze in cui questa svolta sfocia nella parafilia. Le recensioni che accompagnano l'uscita di *Poema a fumetti*⁶ non possono evitare di fare riferimento alla serie di nudi femminili che attraversa l'opera. Nessun articolo, apologetico o stigmatizzante, si pronuncia sulla natura di questi nudi: non solo le parole "bondage", "parafilia" o il meno specializzato "sadomasochismo" non appaiono mai, ma l'assenza di passaggi espliciti nei lavori di Buzzati non può che coincidere con un vuoto di critiche puntuali e precise. Questo silenzio eviterà a Buzzati stesso di dover sollevare l'argomento, mentre sentirà la necessità di giustificare i nudi dalle colonne del *Corriere della sera*:

Parecchi mi hanno rimproverato l'eccessiva frequenza, nelle pagine, di ragazze nude disegnate con accento libertino. Io l'ho fatto per tre motivi: primo, la nudità mi sembra il costume più adatto nel mondo dei più; secondo, disegnare dei nudi è più gradevole e stimolante che disegnare delle persone vestite (almeno per me); terzo – e qui direte che mi do la zappa sui piedi, ma perché essere ipocrita? – pensavo che l'ingrediente fosse produttore agli occhi del pubblico. (Tra parentesi, nonostante il noto boom del sesso, regna ancora da noi una curiosa pruderie, per cui basta una donna svestita a far parlare di pornografia). Ma può anche darsi che io abbia un poco esagerato. (Buzzati 1970)

Fra le tante recensioni spicca quella di Indro Montanelli, amico e collega dell'autore, che rileva la significativa "allergia di Buzzati al senso di peccato" (Montanelli 1969). Infatti le donne vittime di violenza nelle scene buzzatiane non vengono mai punite per una colpa che hanno commesso. O vengono presentate come vittime involontarie ed innocenti, oppure appaiono come pure immagini, prive di sviluppo narrativo, come in *Un utile indirizzo*. La mancanza di un elemento di colpa o peccato porta ad escludere un'idea di punizione, di vendetta o di rivalsa di Buzzati nei confronti del genere femminile⁷.

Il silenzio sull'argomento tabù delle immagini *bondage* viene dunque mantenuto sia da parte dello scrittore che da quello della

⁶ Vedi la sezione 1969 e 1970: prime recensioni a "Poema a fumetti" in Ferrari 2002: 125-134.

⁷ Come argomenta Buzzati stesso nell'intervista rilasciata alla rivista *Horror* e ripresa in Schwarz 2005: 48.

critica a lui contemporanea, complice nell'assenza di riferimenti specifici nei testi, che rende più semplice evitare il tema. Sembra dunque che da entrambe le parti venga applicata una certa (auto-)censura del tema che trova il suo sfogo solamente nello spazio grafico. La lacuna critica viene via via colmata negli studi più recenti sul Buzzati grafico. Una prima mappatura delle fonti iconografiche dell'autore ad opera di Maria Eugenia Zucco (1997: 34-71) viene successivamente ampliata da Roberto Roda (2002: 29-36), e in seguito, con specifico riferimento alla componente erotica delle opere, da Angelo Schwartz e Gius Gargiulo (2005). Gli intrecci vertiginosamente eclettici dei riferimenti buzzatiani sono stati pazientemente sciolti da questi studiosi che hanno riconosciuto e decifrato, fra gli altri, i rimandi alla fotografia di Irving Klaw, ai fumetti di Guido Crepax e finanche ad esotiche figure oscure e minori appartenute al mondo dello strip-tease parigino come nel caso di Mademoiselle Féline. Ma nonostante la luce gettata dalla ricostruzione delle fonti, il *bondage* resta ancora da esplorare nella sua funzione, il suo ruolo di tema visuale ricorrente deve ancora essere collocato all'interno del corpus buzzatiano. Come nel caso de *i diavoli incarnati*, le immagini spesso si discostano dal testo. Talvolta contrastanti con la narrativa accostata, sono spesso anche difficilmente giustificabili nella loro gratuità, come nell'occorrenza in un lavoro pensato per l'infanzia come *La famosa invasione degli orsi in Sicilia*. Anche il dialogo intertestuale sembra cadere nel vuoto: le donne legate di Dino Buzzati sono, secondo Gius Gargiulo, il primo caso di *bondage* in letteratura italiana dalla *Vita* di Vittorio Alfieri⁸, un passo fra l'altro che Buzzati non fa mostra di considerare come riferimento. D'altra parte, a questo indecifrabile silenzio verbale corrisponde un complesso ed esplicito dialogo con le più varie declinazioni delle arti figurative, un dialogo che emerge con forza negli studi sopra citati. Se si presta attenzione a questa dialettica figurativa, passando quindi dal piano dell'intertestualità all'intermedialità, il contesto del *bondage* buzzatiano comincia a delinearsi.

In calce alla sua attenta ricostruzione delle fonti, Roberto Roda commenta:

[...] Buzzati guardava con interesse alla produzione di artisti, intellettuali, editori [...] che si muovevano nella dimensione del

⁸ «Un altro merito non secondario di Buzzati consiste nell'aver portato, attraverso il *Poema*, il *bondage* come pratica e come metafora nella letteratura italiana che fino a quel momento aveva nel romanzo autobiografico di Vittorio Alfieri, l'unico episodio del genere» (Gargiulo 2005: 72).

fantastico e del surrealismo, e trovavano nell'erotismo una pulsione del loro agire creativo. Quella stessa pulsione Buzzati la sentì crescere in sé, prepotentemente, nel corso degli anni sessanta: [...] soprattutto nel 1965 la decisione di parlare senza vergogna attraverso i dipinti *Miss Sincerity, Il circo Kroll, la casa dei misteri, La Vampira*. (Roda 2002: 33)

Negli anni Sessanta il sadomasochismo è al centro di un discorso verbale solo nei contesti della psicanalisi o della filosofia e teoria letteraria. Anche se, come riportato da Roda, Buzzati in parte segue quest'ultima (soprattutto Georges Bataille), lo scrittore bellunese non è un teorico, né tantomeno uno psicologo. Il suo talento multiforme trova dunque naturale esprimersi sul tema come pittore, dove esiste già uno spazio di confronto. Il suo imbarazzo nello scrivere sull'argomento è condiviso, non soltanto a causa della censura o dell'autocensura: la sfera del sadomasochismo si colloca (in parte anche oggi) in una dimensione misteriosa e indicibile; si tratta di una pulsione particolarmente difficile da esprimere e spiegare anche al di là delle inibizioni sociali e religiose degli anni Sessanta. Ciò è più evidente se si considera come l'argomento viene trattato nel cinema: da *Belle de jour* di Luis Buñuel (1967) al censurato *Le malizie di Venere* (1969, poi 1974) di Massimo Dallamano, fino a *Il portiere di notte* (1974) di Liliana Cavani, il sadomasochismo è mostrato tramite immagini e rarissimamente entra a far parte dei dialoghi (particolarmente significativo il caso de *Il portiere di notte*, dove i due protagonisti parlano pochissimo fra loro e mai del loro rapporto). Ma se si fatica a trovare le parole per parlare di sadismo e masochismo, "parlare senza vergogna attraverso i dipinti" (Roda 2002: 33) risulta non solo più facile, ma anche più adatto e incisivo.

Si muove infatti in questo senso una delle prime e più significative riflessioni critiche sul masochismo, il saggio di Gilles Deleuze *Il freddo e il crudele* (1967), dedicato all'opera di Leopold von Sacher-Masoch e in particolare a *Venere in pelliccia*. Molte delle osservazioni di Deleuze sulla narrativa dello scrittore austriaco possono essere applicate anche a Buzzati: il critico nota che, al contrario della narrativa di De Sade, la prosa di Sacher-Masoch non è mai oscena o indecente:

Dobbiamo riconoscere all'opera di Masoch in generale il merito di una straordinaria decenza. Il censore più sospettoso non può trovare nulla di osceno nella *Venere [in pelliccia]*, a meno di invocare l'indefinibile atmosfera, l'indefinibile impressione di soffocamento e di suspense che si manifesta in tutti i romanzi di Masoch. (Deleuze 2007: 29)

Così come in Masoch, non è possibile pensare di censurare i testi di Buzzati, a meno che non si voglia censurare espressioni come “supplizi bellissimi” o “entrò letteralmente in lei al punto da deformarla.” Anche i dipinti, per quanto espliciti, non raggiungono mai la pornografia, come si affrettano a sottolineare i difensori di Buzzati e di *Poema a fumetti*⁹.

Il parallelo fra *Il freddo e il crudele* e l'opera di Buzzati si fa però davvero fecondo nel momento in cui Deleuze introduce il *topos* della sospensione e dell'istantanea come tratto caratteristico non solo della prosa di Masoch, ma del masochismo in generale:

Non è eccessivo dire che è stato Masoch a introdurre nel romanzo l'arte della sospensione quale tecnica romanzesca allo stato puro: non soltanto perché i riti masochisti di supplizio e di sofferenza implicano vere sospensioni fisiche (l'eroe viene appeso, crocifisso, sospeso), ma perché la donna carnefice assume posizioni rigide che l'identificano come una statua, un ritratto, una fotografia. Perché sospende il gesto di far cadere la frusta, o di socchiudere la pelliccia. Perché si guarda in uno specchio che fissa la sua posa. Vedremo che queste scene «fotografiche», queste immagini riflesse e fissate, hanno la più grande importanza, dal duplice punto di vista del masochismo in generale e dell'arte di Masoch in particolare. (Deleuze 2007: 37)

Deleuze sottolinea in seguito che il masochismo presenta sempre una forte componente estetica, in contrapposizione al sadismo che è antiestetico. La proposta figurativa presente nelle opere di Buzzati, comprese quella prodotta prima della pubblicazione del saggio di Deleuze, appare come la diretta applicazione di entrambi i concetti.

Se si guarda infatti al masochismo (o, come in questo caso, al *bondage*) come ad una funzione estetica e se questa estetica si basa specificamente sul fermo-immagine, la pittura si presta molto di più della scrittura come supporto mediale adatto al tema. Più della parola, l'immagine è adatta alla contemplazione, come ci ricorda Calvino recuperando gli scritti mistici di Sant'Ignazio di Loyola nelle sue *Lezioni americane* (Calvino 1993: 94-97). Nella mistica cristiana, attraverso la contemplazione, si arriva alla comprensione (o alla comunione) dei misteri percorrendo canali sensoriali e scavalcando l'impossibilità del discorso testuale, sempre logico e razionale. Sebbene l'iconografia masochista operi in un contesto del tutto differente, se

⁹ Vedi ancora Montanelli, 1969.

non opposto a quello della mistica cristiana¹⁰, Deleuze riconosce nel masochismo una dimensione contemplativa (mistica o, come proposto nella traduzione italiana, mitica)¹¹.

Attribuire un'intenzione di proposta contemplativa dei dipinti da parte di Buzzati suona perlomeno come una forzatura. Ad un livello meno alto si può invece constatare una scelta di spostare la tematica sadomasochista dall'ingiustificabile (almeno per Buzzati) piano discorsivo a quello puramente estetico. Evitando di discutere e dibattere il tema, Buzzati lo presenta nella sua indicibile potenza e bellezza visiva, facendo così appello non alla ragione (luogo del *logos* per eccellenza), ma alla dimensione aptica del suo pubblico. In questo senso sono interpretabili le parole del già citato articolo, apparso sul *Corriere*, in cui difende la presenza di nudi femminili in *Poema a fumetti*: «direte che mi do la zappa sui piedi, ma perché essere ipocrita? - pensavo che l'ingrediente fosse produttore agli occhi del pubblico» (Buzzati 1970). Leggere in queste righe un'ottica di puro marketing significa semplificarle all'estremo. Anche se le tavole di Buzzati, come si è detto, non arrivano mai alla pornografia, i nudi, spesso torturati e gaudenti di *Le storie dipinte*, *Poema a fumetti* e *I miracoli di Val Morel* vogliono essere "produttori agli occhi del pubblico", vogliono cioè risvegliare degli stimoli sensoriali che includono anche la sfera erotica. Ma poiché le immagini non arrivano alla pornografia, come notato dalla critica giornalistica, i disegni vogliono suscitare piuttosto delle sensazioni che con la loro concretezza dimostrano che il *bondage* possiede una sua estetica, una sua oscura ma intrinseca bellezza che se

¹⁰ È però lecito riconoscere nei supplizi e nelle agonie inflitte e/o auto inflitte da diversi martiri e santi cristiani dei punti di contatto con l'estetica masochista, così come al contrario si può guardare all'idea di punizione e di purificazione attraverso il dolore insita nel masochismo un retaggio del concetto cattolico di penitenza. Piuttosto che a questa derivazione post-religiosa Deleuze preferisce guardare e fare riferimento alla letteratura psicanalitica di Richard von Krafft-Ebing (1892) e Sigmund Freud (1920). È questa la parte meno convincente dell'analisi di Deleuze, che, per quanto suggestiva, si basa su testi che considerano le tendenze sadiche e masochiste deviazioni patologiche derivate da esperienze infantili più o meno traumatiche. L'infondatezza di queste tesi è stata dimostrata in campo psicanalitico fra gli anni Novanta e la prima decade del terzo millennio e l'attuale rifiuto delle conclusioni freudiane su sadismo e masochismo portano a rivalutare a posteriori non tanto il suggestivo discorso di Deleuze, quanto il sistema psicanalitico ormai superato a cui tale discorso si appoggia costantemente.

¹¹ «Nell'opera di Masoch, parole d'ordine e descrizioni si superano verso una più alta funzione, mitica o dialettica» (Deleuze 2007: 38).

non oggettiva (la bellezza non è mai oggettiva) può essere almeno condivisibile.

Come si è visto, Buzzati è stato toccato e coinvolto dalla fotografia erotica di Klaw, dalle forme sensuali del fumetto di Crepax, dalle immagini di Betty Page e dal surrealismo erotico francese. Essendo uno scrittore affermato, nonché autore simbolo della destra borghese di Milano, Buzzati intuisce che presentare il *bondage* e il masochismo tramite i suoi disegni è per lui il solo mezzo per tentare di dare una dignità culturale ad una sfera che esiste soltanto all'interno di quelle che all'epoca erano ancora considerate sottoculture pop o forme d'arte estremamente elitarie. Il suo lavoro ambisce a dare dignità a contenuti scomodi come i riferimenti sadomasochisti. La stessa operazione è compiuta nella legittimazione di conquiste formali come quelle del fumetto, così come, con minor enfasi, al cantautorato o ai nascenti night club italiani, luoghi da cui Buzzati sembra contemporaneamente spaventato e attratto¹².

Esiste perciò un elemento di censura e/o di autocensura da parte di Buzzati che non permette mai al *bondage* e al sadomasochismo di entrare esplicitamente nella sua prosa. Ma accanto a questo limite va riconosciuta una coscienza e un'intenzionalità nella scelta mediale di circoscrivere la proposta del tema alla pittura. Una personalità molteplice come quella di Buzzati, che produce lavori negli ambiti più disparati (romanzo, racconto, giornalismo, critica artistica, libretti d'opera, sceneggiature, bozzetti per il teatro) pare saper scegliere con attenzione il veicolo migliore per le proprie idee. Più concretamente, le accurate modifiche a *La famosa invasione degli orsi in Sicilia* per la sua pubblicazione in volume unico dopo l'apparizione episodica nel *Corriere dei piccoli*, gli studi fotografici compiuti in preparazione a *Poema a fumetti*, o ancora il complesso percorso verticale allestito nella Galleria Cardazzo di Venezia per la prima esposizione di *I miracoli di Val Morel* nel 1970 sono tutti esempi dell'importanza che l'artista dava alla fruizione materiale dei suoi lavori. Alla luce di questa attenzione, la proposta visuale e non verbale del *bondage* sembra lucida e meditata.

Non va dimenticato che il successo di quest'operazione è molto parziale, almeno nell'immediato: la critica giornalistica ed accademica

¹² Vedi la balera *Due* dove Laide va a ballare in *Un amore* o il cantautore Orfi, protagonista di *Poema a fumetti*, che riceve la dignità mitologica di Orfeo contemporaneo ma allo stesso tempo è tratteggiato come disonore della sua famiglia. «Quasi di fronte, sorge il palazzo dei conti Baltazano. È una famiglia ormai più nobile che ricca/ ma Orfi il figlio minore con scandalo del parentado sta facendo fortuna/ nei sotterranei del *Polypus* ogni sera minorenni delirano per lui» (Buzzati 2014: 18-20).

evita facilmente di volgere lo sguardo alle declinazioni meno ortodosse dell'erotismo visuale di Buzzati. La presenza di nudi femminili viene generalizzata (i nudi *bondage* non vengono distinti dagli altri) e minimizzata; si riserva più attenzione all'avvento del fumetto d'autore, salutato con più o meno entusiasmo.

Ma la strada aperta e indicata da Buzzati ha in tempi relativamente brevi un seguito artistico non indifferente. Il discorso visivo sul sadomasochismo è riproposto con forza, come già detto, da Liliana Cavani con *Il portiere di notte*. Nel campo del fumetto appare Milo Manara e una serie di autori direttamente influenzati dal tratto buzzatiano. In ambito non fumettistico, nel 1974 Gianni Celati tenta un esperimento simile a quelli di Buzzati con *Il chiodo in testa* (1974), dove alle pagine sparse del diario di un protagonista mentalmente instabile sono accostate le fotografie di Carlo Gajani, fra cui molte immagini di donne nude e legate, anche qui senza riferimenti espliciti fra le immagini e i testi accostati.

In tutti questi casi gli atti sadomasochistici sono mostrati e non discussi. Anche se al centro dell'opera, come in *Il portiere di notte*, non solo non ci sono parole per spiegare o giustificare il sadomasochismo, ma gli stessi personaggi che esperiscono la relazione non riescono a collocarla in nessun modo, a dare a quest'atto un ruolo razionale, oltre che uno spazio, all'interno delle loro esistenze.

Soltanto con *Camere separate*, nel 1989, Pier Vittorio Tondelli arriva a dare ad un'esperienza masochista del suo protagonista, Leo, una funzione altamente diegetica includendola nel processo per il superamento del lutto per la morte del suo ex compagno (Tondelli 2000: 1049-1054)¹³. Qui il personaggio riesce a dare significato (l'elaborazione di un lutto) all'atto sessuale in sé, mentre Tondelli sa utilizzare la scena come materiale non meramente estetico e fine a sé stesso, ma appunto diegetico, cioè concatenato al complesso percorso narrativo tratteggiato nel romanzo. Da oscuro oggetto di desiderio, centro indicibile o tema estetico inspiegato, il masochismo perde in Tondelli parte della sua aura di mistero e acquista una dimensione di razionalità che permettono di impiegarlo come snodo narrativo.

¹³ Il tema del corpo è centrale in tutta l'opera di Tondelli, ma ancor più in *Camere separate*, dove è associato alla malattia e al dolore (fisico e non), a cui è dato una funzione spirituale e catartica. «Il dolore perde i suoi connotati di esperienza negativa e si fa valore affermate in quanto strumento di conoscenza. Si carica di significati catartici, liberatori dal momento in cui individua un cammino di crescita, maturazione, elevazione» (Buia 1999: 29). Sullo stesso argomento vedi anche Bazzocchi, 2005; Iacoli, 2005 e Duncan, 2006.

Dunque in Tondelli, come in Sacher-Masoch, «parole d'ordine e descrizioni si superano verso una più alta funzione, mitica o dialettica» (Deleuze 2007: 38). Viceversa, il *bondage* e il sadomasochismo non svolgono mai un ruolo dialettico nell'opera di Buzzati. Sia i disegni che le allusioni testuali pertengono alla pura descrizione e alla sfera estetica. Confinare i nudi *bondage* a decorativismo sarebbe eccessivo, ma anche nei casi in cui la scena di tortura sta al centro della narrazione, come avviene ne *I diavoli incarnati*, manca la dimensione dialettica. Buzzati si pone sempre come osservatore, talvolta malizioso ma sempre distaccato. I suoi quadri sono finestre su un mondo sconosciuto a cui Buzzati si affaccia da straniero e a cui come stranieri fa affacciare. A lettori e spettatori viene dato un punto di vista cronachistico, che non commenta l'oggetto proposto ma ne impone l'esistenza e la problematicità, lasciando al pubblico il compito di risolvere l'enigma che lo scrittore-pittore non ha sciolto ma da cui si è lasciato avviluppare.

Sia questo un elemento di autocensura più o meno inconscia, oppure una precisa scelta mediale, resta il fatto che, come notato da Gargiulo, le opere di Buzzati danno un contributo fondamentale alla creazione di uno spazio per il sadomasochismo, e in particolare per il *bondage*, nella letteratura e nella cultura italiana. E tutto questo senza nemmeno nominarli.

Immagini

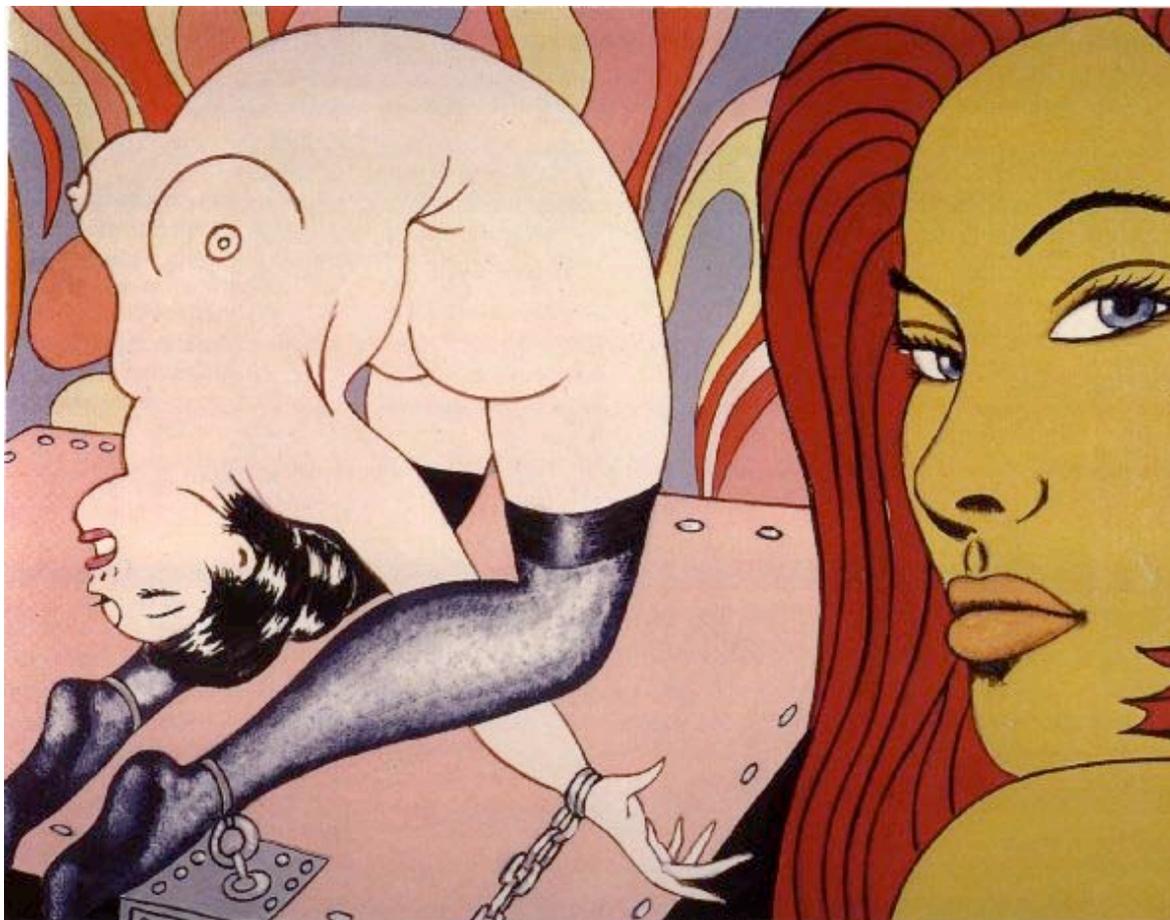


Fig. 1: *Un utile indirizzo* (Buzzati 2013: 137)

28

I diavoli incarnati

L'estrazione di diavolini è un intervento che si pratica ancor oggi dai sacerdoti esorcisti. Non è un mistero, purtroppo, che nel corso di tali liturgie avvengono talora dei lamentevoli abusi perché l'officiante, forse anche per un eccesso di santo zelo, indugia a lungo nella ricerca dei demonietti in questa o quella parte della peccatrice da redimere. Io stesso ho avuto modo di assistere alla purga, diremo così, di una giovinetta, estremamente graziosa. L'esorcista era un baldo giovanotto venuto apposta da una lontana abbazia; dopo avere abbondantemente irrorato la fanciulla d'acqua benedetta tanto da far aderire alle fresche membra nel modo più inverecondo il leggero abito estivo, per mezzo di una sottilissima asticciola metallica ch'egli pretendeva fosse stata ricavata da un chiodo della Santa Croce, cominciò a puncicare la sciagurata, anche sotto le gonne, nei più reconditi anfratti del corpo, finché la presunta indemoniata, portata a un folle grado di eretismo, perse i sensi.

Ma de hoc satis.

SANTA RITA ESTRAE PICCOLI DIAVOLI DALLA SIGNORA CALDART ROSA. 1901

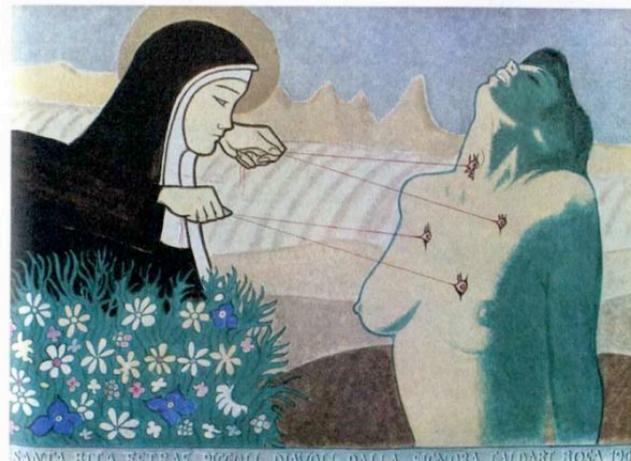


Fig. 2 *I diavoli incarnati* (Buzzati 2012: 68-69).

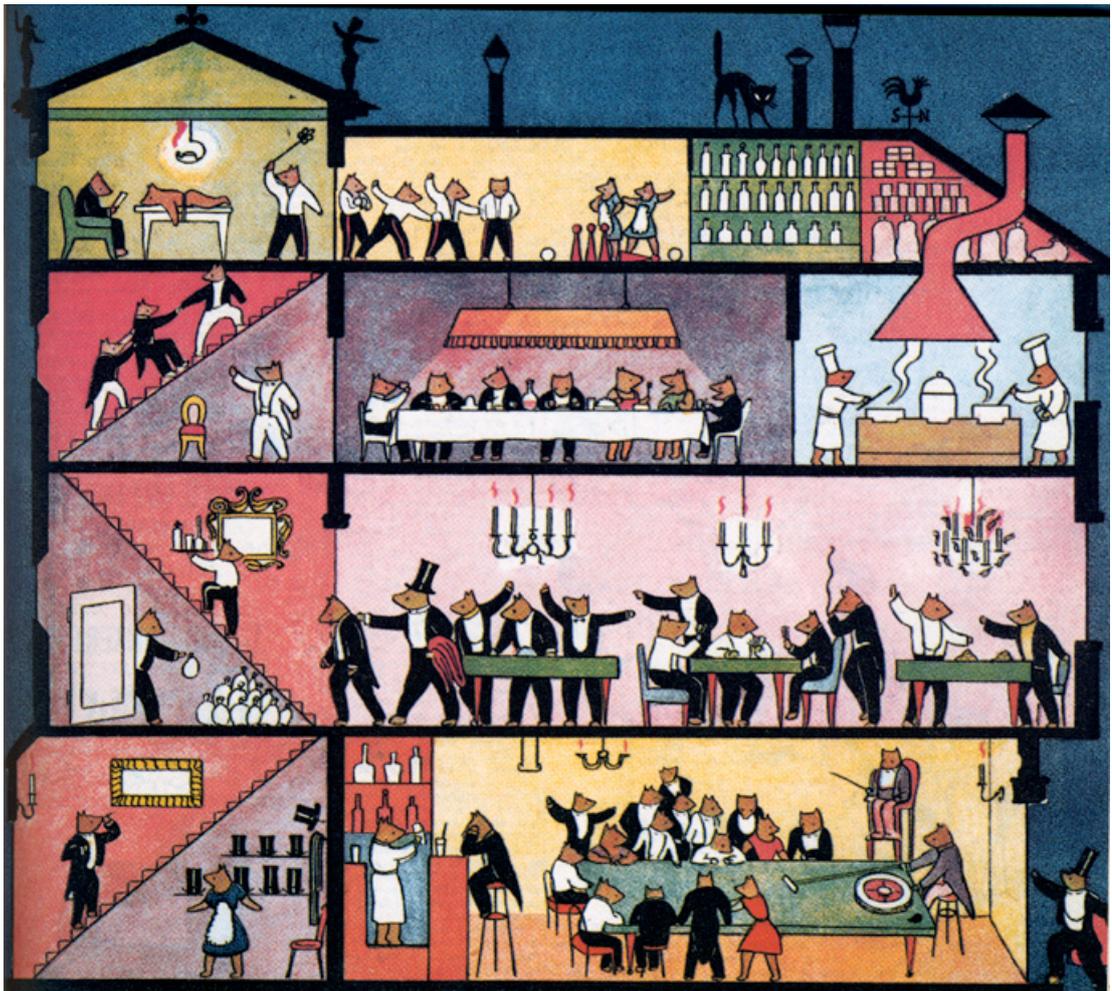


Fig. 3: (Buzzati 1998: 313)

Bibliografia

- Buia, Elena, *Verso casa: viaggio nella narrativa di Pier Vittorio Tondelli*, Ravenna, Fernandel, 1999.
- Bazzocchi, Marco Antonio, *Corpi che parlano: il nudo nella letteratura italiana del Novecento*, Milano, Mondadori, 2005.
- Buzzati, Dino, *Le storie dipinte*, Milano, Mondadori, 2013.
- Id., *Il grande ritratto*, Milano, Mondadori, 1960.
- Id., *I miracoli di Val Morel*, Milano, Mondadori, 2012.
- Id., *Opere scelte*, Milano, Mondadori, 1998.
- Id., *Poema a fumetti*, Milano, Mondadori, 2014.
- Id., 'Dino Buzzati a proposito di *Poema a Fumetti*', *Corriere della Sera*, 8 febbraio 1970.
- Calvino, Italo, *Lezioni americane – Sei proposte per il terzo millennio*, Milano, Mondadori, 1993.
- Celati, Gianni – Gajani, Carlo, *Il chiodo in testa*, Macerata, Nuova Foglio, 1974.
- Coglitore, Roberta, *Storie dipinte: gli ex voto di Dino Buzzati*, Palermo, ed. di passaggio, 2012.
- Deleuze, Gilles, *Présentation de Sacher-Masoch. Le froid et le cruel* (1967), trad. it. *Il freddo e il crudele*, Milano, SE, 2007.
- Duncan, Derek, *Reading and writing Italian homosexuality: a case of possible difference*, Burlington, VT, Ashgate, 2006.
- Freud, Sigmund, *Jenseits des Lustprinzips* (1920), trad. *Al di là del principio di piacere*, Torino, Bollati Boringhieri, 1986.
- Gargiulo, Gius, "«C'eravamo tanto legati»: dark side e iconismo delle pop- streghe tra Betty Page e «Poema a fumetti»", *Poema a fumetti di Dino Buzzati nella cultura degli anni '60 tra fumetto, fotografia e arti visive*, Ed. Nella Giannetto, Milano, Mondadori, 2005: 59-73.
- Giannetto, Nella, *Il sudario delle caligini. Significati e fortune dell'opera buzzatiana*, Firenze, Olschki, 1996.
- Iacoli, Giulio, 'Lo stigma del genere. La scena della malattia in Hervé Guibert e Pier Vittorio Tondelli', *Poetiche*, 3 (2003): 395-424.
- Krafft-Ebing, Richard von, *Psychopathia Sexualis - with Especial Reference to Contrary Sexual Instinct - a Medico-legal Study*, Philadelphia, PA e Londra, F.A. Davis, 1892.
- Montanelli, Indro, 'L'ultimo Buzzati', *Corriere della sera*, 15 novembre 1969.
- Radius, Enrico, "Leggendo i suoi quadri", *Buzzati pittore*, Ed. Raffaele De Grada, Milano, Mondadori, 1991: 18-104.

- Roda, Roberto, "Nel labirinto di "Poema a fumetti": un gioco interattivo ante litteram", *Buzzati 1969: il laboratorio di "Poema a fumetti"*, Ed. Mariateresa Ferrari, Milano, Mazzotta, 2002: 29-36.
- Schwarz, Angelo, 'Eros e fotografia negli anni Sessanta e «Poema a fumetti»', *Poema a fumetti di Dino Buzzati nella cultura degli anni '60 tra fumetto, fotografia e arti visive*, Ed. Nella Giannetto, Milano, Mondadori, 2005: 45-58.
- Tondelli, Pier Vittorio, *Opere*, Milano, Bompiani, 2000.
- Zucco, Maria Eugenia, "Fonti iconografiche della pittura di Dino Buzzati", *Studi buzzatiani*, 2 (1997): 34-71.

Filmografia

- Belle de jour*, Dir. Buñuel, Luis, France, 1967.
- Il portiere di notte*, Dir. Liliana Cavani, United Kingdom, 1974.
- Le malizie di Venere*, Dir. Massimo Dallamano, Italia, 1974.
- Venere in pelliccia*, Dir. Massimo Dallamano, Germania – Italia – Svizzera, 1969.

L'autore

Antonio Lunardi

Antonio Lunardi è dottorando presso il dipartimento di Italian Studies di University College Cork. Ha studiato all'Università degli Studi di Padova e all'University of Glasgow. La sua tesi dottorale indaga le strutture stilistiche della letteratura visuale italiana contemporanea, con particolare attenzione alla relazione fra parole e immagini, nonché alla ricezione dei libri visuali.

Email: 113222803@umail.ucc.ie

L'articolo

Data invio: 15/01/2015

Data accettazione: 01/04/2015

Data pubblicazione: 15/05/2015

Come citare questo articolo

Lunardi, Antonio, "Scritture separate: autocensura testuale e imposizione visuale del *bondage* in Dino Buzzati", *Censura e autocensura*, Ed. A. Bibbò, S. Ercolino, M. Lino, *Between*, V.9 (2015), <http://www.betweenjournal.it/>