Between

Poema a fumetti di Dino Buzzati: l'Inferno alle porte di Milano

Andrea Cannas

Oltre che dal moltiplicarsi di testate e nuovi personaggi, da *Linus* a Diabolik per citare solo alcuni fra i più popolari, uno dei segnali della vitalità del fumetto negli anni Sessanta lo si può cogliere nei sempre meno rari o fortuiti casi di incroci e sovrapposizioni fra i territori della letteratura e quelli delle tavole disegnate e "parlanti"; incontri variamente intesi che comunque danno conto della volontà di sperimentare nuove forme espressive su entrambi i versanti. Un caso emblematico è dato dalla pubblicazione, nel breve volgere di pochi anni, di due opere che potremmo in un certo senso considerare speculari. Intanto la prima raccolta di *Cosmicomiche*, finalmente in volume nel 1965: Italo Calvino svelava tra le sue eterogenee fonti d'ispirazione, accanto al Leopardi delle *Operette morali* e al teatro di Samuel Beckett, nientemeno che Popeye. Le "strisce" per ragazzi suggeriscono all'autore – che qui conferma una sostanziale insofferenza nei confronti del romanzo – l'invenzione della più seriale e fumettistica[1] fra le sue creature, quell'ineffabile abitatore di sterminati cronotopi che è il signor Qfwfq. Quattro anni più tardi vede la luce *Poema a fumetti*, capolavoro che nasce dal connubio di scrittura testuale e visuale di Dino Buzzati il quale, per l'occasione, rivisita una matrice mitica dal rinomato blasone, ovvero la vicenda di Orfeo ed Euridice: con le sue 208 tavole a colori, l'opera è da

[1] Ben al di là delle dichiarazioni d'autore, il signor Qfwfq può di fatto vantare – con riferimento all'Eco di *Apocalittici e integrati* – l'autorevole riconoscibilità dell'archetipo combinata a quella sostanza magmatica che si propaga in un numero sempre crescente e potenzialmente illimitato di varianti, qualità tipiche dell'eroe-mito delle serie a fumetti.

molti collocata agli antipodi della serialità come uno dei primi graphic novel, o romanzo a fumetti[2], d'Europa.

In verità è un libro difficilmente classificabile[3], *Poema a fumetti*, e lo è proprio a partire dalla sua spiccata tendenza ad accostare l'alto e il basso, come viene programmaticamente dichiarato fin dal titolo – soprattutto se consideriamo come, nonostante i successi editoriali, nell'Italia degli anni Sessanta il fumetto venisse ancora trattato alla stregua di un'arte minore o ancillare dagli ambienti contigui alla cultura accademica. D'altra parte tende a una disposizione antinomica, e in un certo senso sovversiva, anche il piano narrativo che prevede di ambientare la "favola" di Orfeo[4] e la sua catabasi infernale, ovvero uno dei discorsi mitici di più lunga durata[5], entro lo spazio caotico di una

---

[2] Annota in proposito Alessandro Scarsella (2011: 614) che «l'aspirazione al paradosso della non-serialità del fumetto si afferma più prepotentemente con l'assoluto di un *unicum* che non conosce precedenti» e per la prima volta proprio nel *Poema a fumetti* di Dino Buzzati. E prosegue: «il capolavoro di Buzzati va oltre la concezione che sarebbe divenuta corrente di graphic novel, e crea quasi dal nulla la *summa* di un'estetica trasversale priva di distintivi di classe sociale […] I tasselli del mosaico creato da Buzzati non hanno mai il compito narrativo della vignetta: l'immagine commenta il testo, il testo commenta l'immagine, nel punto preciso in cui sembrano l'una distogliersi dall'altro e viceversa» (*ibid.*).

[3] Come ha notato Lorenzo Viganò (2017), non si tratta di un romanzo illustrato, non è un libro d'arte, è un po' un "cartone in-animato" e al contempo non è un fumetto nel senso classico – privo com'è delle solite nuvolette – anche se si nota nelle pagine più erotiche l'interferenza esercitata da sexy eroine alla Barbarella o alla Valentina. È tuttavia un fumetto che poteva per la prima volta trattare temi "impegnati" con un linguaggio poetico.

[4] «Che cos'era il mito di Orfeo? Io l'ho sempre interpretato così: i trapassati sentono la mancanza della morte che è il vero senso della vita e almeno ne vogliono sentir parlare. Per questo Orfeo cantò nell'Ade», così Dino Buzzati, intervistato da Giulio Nascimbeni per il settimanale *Epoca* nell'ottobre del 1969.

[5] Un limite di certa critica buzzatiana deriva da un errore di prospettiva, com'è quello di considerare la rivisitazione del mito di Orfeo e Euridice nel *Poema* come un caso del tutto avulso da un contesto ben più ampio – quando,

metropoli contemporanea. E difatti la pubblicazione del libro nell'autunno del 1969[6] induce nei recensori una certa diffidenza proprio per la sua indisponibilità a farsi etichettare o incasellare, e nonostante l'opera sia contenitore dei temi e motivi più tipici della narrativa buzzatiana. L'autore non offre in questo caso accomodanti punti di riferimento, tanto meno una volta che il lettore si sia immerso nella profondità visuale delle pagine, in quel continuo gioco di interferenze per cui la scrittura può riprodurre mimeticamente la figura (Buzzati 2017: 92), e la figura assurgere, nella modalità del geroglifico, alla funzione della scrittura. Così, se Buzzati amava i fumetti[7] e, come ha

---

in verità, non si tratta di un evento sporadico nella tradizione letteraria del secondo Novecento: per non citare che i casi più noti, e limitandoci alla letteratura italiana, si va da Cesare Pavese, *L'inconsolabile* nei *Dialoghi con Leucò* (1947), passando per Alberto Savinio, *Orfeo vedovo* (1950), e per lo stesso Italo Calvino, sempre nelle *Cosmicomiche* – con tre riscritture del mito: *Senza colori* (1964), *Il cielo di pietra* (1968) e *The Other Eurydice* (1971) –, fino a Gesualdo Bufalino, *Il ritorno di Euridice* in *L'uomo invaso* (1986): si veda Cannas 2004. La vitalità del mito di Orfeo dipende dall'evidenza per cui egli ha rappresentato, fin dall'antichità, l'artista per eccellenza: ineluttabilmente il suo rapporto travagliato con Euridice dà conto della relazione complessa che intercorre tra il poeta e l'essenza stessa della sua poesia, espressione della sua massima tensione che si traduce in movimento. Su tali questioni, e sulle strategie che innescano i processi mitopoietici e le riscritture novecentesche, si vedano perlomeno i "classici" Blanchot 1969, Blumenberg 1979, Lotman 1985, Meletinskij 1993.

[6] Ma fin dal 1963 l'autore confidava l'intenzione di realizzare una serie di poemetti figurati.

[7] Produsse un certo scalpore la prefazione di Buzzati al volumetto Einaudi *Vita e dollari di Paperon de' Paperoni*, sempre di quegli anni (1968), spazio nel quale sosteneva convintamente come i due protagonisti Paperino e Paperone potessero vantare una statura degna dei più famosi personaggi di Balzac o di Dickens, per restare nell'ambito del romanzesco. È chiaro che il nostro autore doveva avere ben presente come la profondità di quei personaggi derivasse, più che da un lavoro di scavo psicologico, dal sedimentarsi di svariate riscritture – un po' come avviene per i personaggi del

notato Lorenzo Viganò[8], per l'autore «l'immagine, rispetto alla scrittura, non è semplicemente un altro modo per comunicare, ma è piuttosto una parte – essenziale, irrinunciabile – del racconto» (2017: 230), è pur vero che ha predisposto una teoria di tavole quasi totalmente priva di balloon. Allo stesso modo, per quanto concerne il piano squisitamente letterario, e nonostante *Poema a fumetti* abbia in comune con il romanzo la capacità onnivora di cannibalizzare e profondamente assimilare ogni altro genere[9], la linea romanzesca è continuamente franta[10] proprio dall'incombere di un protagonista che – per statuto in un certo senso, in quanto nuova epifania di Orfeo – apre continue ipotesi liriche in forma di canzone, mentre al contempo le didascalie si espandono in varie forme e fogge[11] entro lo spazio instabile delle tavole, raramente scandite

---

mito – da cui derivava la profondità e, a volte, l'umana contraddittorietà dei Paperi.

[8] E come testimoniano finanche i suoi primi romanzi brevi *Bàrnabo delle montagne* e *Il segreto del Bosco Vecchio*.

[9] Cfr. La Porta 1999.

[10] Si veda in proposito Frezza 2008. In effetti, se fino a un certo punto corrisponde alle modalità del graphic novel l'orizzonte romanzesco profilato in *Poema a fumetti*, ad ogni modo siamo di fronte a una storia grafica marcata perentoriamente da uno stile d'autore che affiora nelle tavole scritto-disegnate, col respiro dell'opera narrativamente compiuta che rivendica d'essere – come testimonia la sua vicenda editoriale – un libro a fumetti: Buzzati rimanda «a una concezione apposita, che valorizza il rapporto fra ampiezza narrativa del fumetto e statuto editoriale prossimo al libro» (Frezza 2008: 137). Cfr. anche Sebastiani 2009. Se in Buzzati la narrazione sequenziale è ripetutamente spezzata, va però riconosciuto come in generale nei graphic novel «sono riconoscibili più l'elaborazione di un racconto originale e lo stile autoriale (non solo quello grafico) che regole compositive vincolanti sui personaggi, sullo svolgimento dell'intreccio, sulla lingua e le espressioni da usare» (Sebastiani 2009: 1430).

[11] Il discorso del diavolo custode può essere contenuto entro la sua vacua essenza, ovvero nella sagoma della giacca vuota di un corpo (Buzzati 2017: 69). Come si diceva, entro la tessitura di *Poema a fumetti*, in generale, le canoniche didascalie esondano dallo spazio marcato tradizionalmente per riposizionarsi

in vignette, come scelta funzionale a dare voce alla profusione canora del protagonista. Da tutto ciò consegue che né il testo né l'immagine indulgono alla pura sequenzialità narrativa, e all'illusione di una storia in progress, mentre l'insistente emersione di visioni "liriche" dà conto di una percezione della realtà fortemente soggettivizzata: l'Inferno scaturisce dal mondo interiore[12] di ogni singolo individuo, e non di rado è la tavola a manifestare esplicitamente ciò che il testo può solamente adombrare[13]. Per di più le immagini sono organizzate strutturalmente alla stregua di un discorso indiretto libero: in effetti poco è concesso alle battute di un dialogo serrato[14], se non in due punti nevralgici, il colloquio "introduttivo" fra il guardiano infero e Orfi, e quello fra Orfi ed Eura drammaticamente teso all'epilogo. La strategia autoriale predilige introdurre il lettore/spettatore, non di rado senza alcun tipo di segnale testuale e dunque quasi indistintamente, in un immaginario che, frammento dopo frammento, restituisce un punto di vista corale che possiamo intendere anche come sterminata profusione di anime solitarie.

Poc'anzi si accennava allo stimolante paradosso per cui il centro di una trafficatissima Milano, a due passi dalla sede del «Corriere della Sera» dove Buzzati lavorava, possa ospitare la scaturigine del fantastico. La mappa del cuore della metropoli, inclusa nel testo (Buzzati 2017: 17),

---

liberamente nelle tavole, dilatandosi fino al punto di accogliere anche la parte testuale normalmente affidata ai balloon.

[12] Ha colto un punto non trascurabile Bruno Mellarini quando scrive che, a differenza dell'inferno dantesco, il quale «presenta una collocazione puntuale e un ordinamento precisamente definito, l'oltretomba immaginato da Buzzati non sembra riconoscibile a livello topologico, dal momento che appare sprovvisto dei connotati spaziali che potrebbero strutturarlo in quanto luogo vero e proprio. L'inferno buzzatiano si configura pertanto come il riflesso di una condizione esistenziale oppure – ed è la soluzione adottata nel Poema – come la proiezione soggettiva di una realtà preesistente» (2006: 89).

[13] Cfr. Buzzati 2017: 166-67.

[14] E (cfr. *ibid.*: 49) quando pure il discorso diretto persiste, non è detto sia affidato ai balloon.

consente la più puntuale rintracciabilità della porta d'accesso al mistero della vita ultramondana. Introdotta da una serie di figure che si sfogliano, si voltano, quasi fossero la proiezione icastica delle carte dei tarocchi – l'Impiccato, il Misantropo, la Guercia – via Saterna è l'immaginario cuore di un reticolo di vie reali e riconoscibili lungo le quali ogni milanese potrebbe muoversi ad occhi chiusi. Come accadrà in *The Ground Beneath Her Feet* di Salman Rushdie, riscrittura del mito di fine millennio, Orfeo (Orfi) veste i panni della popstar: è un cantante, o forse più precisamente un cantautore (il termine, all'epoca già ampiamente attestato, chiama in causa una figura d'artista osannato da un pubblico fidelizzato) di successo armato dell'inseparabile chitarra[15] – strumento che ha evidentemente aggiornato l'apparato classico (la lira) – e fin da principio frequenta locali sotterranei (Buzzati 2017: 20), attitudine che già proletticamente lo rendono disponibile a inabissarsi negli strati inferi della città. Affolla i suoi concerti una platea declinata soprattutto al femminile, la quale forse già allude al seguito delle "baccanti". Il protagonista Orfi esibisce un repertorio audace e "piccante", il genere di canzone che, in quella ribollente stagione fine anni Sessanta, è capace di travolgere il quieto vivere borghese: «Attenzione giovanotti / che vivete in città / certe sere certe notti / le streghe le streghe […] Le streghe hanno carne hanno seno / hanno gambe hanno ventre / hanno cosce / di giorno vi danno i bacetti / di notte le angosce» (*ibid.*: 22-25)[16]. In effetti i versi delle canzoni costituiscono,

[15] Immagine topica del cantautorato e fissata una volta per tutte da Fabrizio De André in *Amico fragile*: «pensavo è bello che dove finiscono le mie dita / debba in qualche modo incominciare una chitarra». Il fumetto consente l'immediata associazione iconologica per cui il cantautore è, metonimicamente, la chitarra e viceversa. Peraltro, per quanto sia noto che il collega pittore Antonio Recalcati avesse posato per lui nel ruolo del protagonista, in alcune delle vignette è impressionante la somiglianza di Orfi con il suo omologo cantautore Fabrizio De André.

[16] Non c'è il benché minimo presupposto per ipotizzare una relazione intertestuale, è ovvio, ma resta comunque significativa la corrispondenza con i versi di uno dei maggiori successi, all'epoca, della scuola genovese dei cantautori, ancora a firma di Fabrizio De André, ovvero *La città vecchia* (1965),

insieme al supporto fantasmatico della musica, il terzo codice espressivo che interagisce costantemente, come si è visto, con il piano del racconto e l'apparato iconografico.

Milano dunque è al contempo trasgressivamente alla moda, fedele a se stessa e porta d'accesso all'ignoto: in sintesi, depositaria di tutti i quotidiani misteri come si può arguire – ancor prima della piena manifestazione del suo risvolto infero – dall'evidenza per cui il profilo è continuamente deformato in una successione di immagini contraddittorie: il corpo della città è mutevole, fluido, gli edifici possono essere molli e languidi, o verticalmente protesi come le guglie del Duomo, conformemente allo stato d'animo dei suoi abitanti. La città è materia viva percorsa, alla maniera di Buzzati, da un brivido di morte: la Milano dei vivi, «nevrastenica città» fitta di lampioni «che si perdevano a raggera verso […] il buio» (*ibid.*: 139), è attraversata da carri e cortei funebri (*ibid.*: 39-40, 133) che prefigurano, a livello iconologico, la piena consapevolezza della morte di Eura – la memoria poetica dell'archetipo virgiliano ne dà la conferma ineluttabile: la teoria dei segnali prepara la nuova catabasi di Orfeo/Orfi. A sua volta, la discesa del musico in una Milano ultramondana così strettamente contigua ai commerci che animano la superficie, la percezione del vivo viandante da parte dei trapassati, è destinata a trasmettere un brivido di vita nel cuore del regno dei morti. In verità la dimensione umbratile è solo il rovescio del mondo reale, nella quale si scivola costantemente, a volte insensibilmente, secondo un topos consolidato nel Novecento e ancora

---

a sua volta ispirata a una poesia di Umberto Saba: «quella che di giorno chiami con disprezzo pubblica moglie, quella che di notte stabilisce il prezzo alle tue voglie […] Tu la cercherai, tu la invocherai più di una notte». Quel che si vuole mettere in evidenza è che, sulla scia dei successi degli *chansonniers* francesi, la "canzone d'autore" (e quella di Orfi lo è in un certo senso programmaticamente) si dimostra, a questa altezza cronologica, finalmente disponibile ad accogliere contenuti problematici, mentre il tema amoroso viene calato in un contesto sociale reale.

produttivo, quello appunto della città infernale[17]: dal *Tempo di silenzio* di Luís Martín Santos al Cortázar del *Testo in un taccuino*, dal Calvino dell'inferno dei viventi de *Le città invisibili* – dove trionfa peraltro, nella ludica corrispondenza fra compagini aeree e sotterranee, il meccanismo della specularità come generatrice di senso – a *Dissipatio H. G.* di Guido Morselli; fino a *La domenica delle salme*, giusto per restare entro i confini milanesi con l'opportunità di contemplare un altro celebre corteo funebre che ne imbocca le strade. E tuttavia non è forse vero che anche il labirinto del Minotauro sorgeva nel luogo cruciale dell'esercizio del potere cretese – e l'inferno di Dante non si apriva ai piedi di Gerusalemme? Solo che in questo caso, com'è tipico dei resoconti novecenteschi, non v'è soluzione di continuità fra la città vivente e quella eternamente morta – come constaterà Orfi, «siamo sempre a Milano» (*ibid.*: 71), tant'è che l'attraversamento della soglia non prevede scritte minacciose, formule da sciorinare e neppure liturgie preparatorie. Se i principali segni convenzionali che marcano gli spazi del fumetto (riquadri, bordi, vignette, finanche i balloon) vengono da Buzzati riconsiderati anche al limite di una convenzione data, o addirittura ignorati, e se quei marcatori servono il più delle volte a trasmettere al lettore una percezione, oltreché dello spazio, anche della scansione del tempo della storia[18], nel *Poema* ogni segnale visivo è orientato in maniera

[17] Anche in *Viaggio agli inferni del secolo* (1966, ultimo racconto lungo della raccolta *Il colombre e altri cinquanta racconti*), una porticina venuta alla luce nel corso dei lavori per la metropolitana, dalle parti di Sempione, connette la Milano di sopra a quella dei morti, la quale riproduce specularmente la città dei viventi – con i relativi feticci, ovvero le insegne dei negozi, i manifesti nelle facciate dei palazzi e un ingorgo di automobili da fine del mondo; mentre le presenze umane si riducevano a un'epifania di facce solitarie e livide, oppure esplodevano in un andirivieni da formicaio. Un inferno regolato da una sorta di contrappasso: quei morti erano obbligati a vivere il proprio travaglio quotidiano in modo esponenziale, cioè le angosce, frenesie, smanie e vane ambizioni provate in vita s'intensificavano secondo la volontà dei loro "demoni" persecutori, di cui la signora Belzeboth era il prototipo più in voga.

[18] Inevitabili i riferimenti a McCloud 1993, Eisner 1997, Groensteen 1999, Spiegelman 1999.

tale che l'attraversamento della (delle) soglia (soglie) risulti non convenzionale e non di rado del tutto impercettibile[19]. D'altronde la Milano di sopra è visibilmente condizionata, almeno per quel che concerne i suoi più avvertiti viandanti, da immagini/spauracchio di una morte ventura, mentre l'equilibrio nell'aldilà è ossessivamente minacciato (o forse è garantito) dal riaffiorare della stagione della vita. Così, se la similitudine dantesca serviva a riconnettere e ancorare l'ineffabile visione dell'aldilà a un aldiquà ben noto e familiare, qui capovolgendo la questione si tratta di riconsiderare la presenza del surreale, intollerabile e irrazionale volto della scomparsa nel frenetico viavai di tutti i giorni. In fattispecie, come spiega al protagonista un interlocutore già in procinto di dissolversi, i cortei funebri che si sdoppiano lungo il prospetto della Milano di sopra costituiscono i mille funerali di Eura – la quale, in quanto relitto mitopoietico, è obbligata a morire un'infinità di volte nelle mille varianti di uno stesso racconto. Quelle processioni hanno anche il sapore di un'inconsapevole e amara profezia: la prima presentazione del *Poema a fumetti* era stata fissata per il 12 dicembre del 1969, il giorno della strage di Piazza Fontana.

Vi sono milioni di porte che danno accesso all'Averno, come viene ribadito perentoriamente per due volte da personaggi associati al regno dei morti (*ibid.*: 49-69): ovunque metta radici un essere umano vi è un passaggio, come è inevitabile se pensiamo che gli aditi si schiudono «quando dal profondo dell'animo tuo sale il buio, la stanchezza, il nulla» (*ibid.*: 49). Dunque è opportuno valutare l'ipotesi per la quale Orfi starebbe inabissandosi in un personale, soggettivo e individuale ultramondo: conseguentemente, i suoi abitanti costituirebbero in un certo senso le impalpabili proiezioni o ambasce di una memoria sofferta.

---

[19] Come notato da Badas (2018: 4), nell'opera narrativa buzzatiana si registra costantemente, per quanto concerne l'organizzazione dello spazio, la pianificazione di spazi liminali i quali richiamano «un'idea di soglia, di passaggio e intersezione tra due mondi, quello conosciuto e quello indeterminato e sconosciuto, trascendente le nostre abituali categorie interpretative».

In effetti, entro l'universo di *Poema a fumetti* l'apparato iconografico dà materialità a quelle che tradizionalmente sono ombre fantasmatiche («un po' trasparenti, questo sì», *ibid.*: 75)[20] anche se in verità «camminano, parlano, fumano, ridono […] si muovono mangiano bevono eccetera»[21] (*ibid.*: 74): l'elencazione tende, rimarcando la familiarità dei gesti più ripetitivi, alla paradossale assimilazione fra il vivo e il morto già postulata dallo sdoppiamento infero dell'inconfondibile metropoli lombarda. E se già Dante s'era inventato, come ebbe modo di notare Auerbach, dei sostanziosi corpi aerei che avevano mantenuto intatte le proprie qualità sensitive, qui Buzzati dà corpo ai fantasmi della mente e dandogli un corpo, spesso di un'evidenza erotica immediatamente tangibile, li rende oggettivi: tutti vedono i tuoi fantasmi. Quasi "mezzo di contrasto", la lavorazione delle immagini, spesso derivando da fotografie, tende alla reificazione delle "sostanze" metafisiche, cioè in ultima istanza del fantastico[22] – dopodiché, come forse avrebbe spiegato il George A. Romero di *Dawn of the Dead*, anche i fantasmi del mondo interiore tendono a ritornare nei luoghi che più ne avevano circoscritto la quotidianità.

E tuttavia, sempre di ombre dell'ultramondo si tratta. Il tempo per loro si è fermato[23] – come nell'aldilà dantesco, nulla di nuovo può accadere: niente più mistero, paura, senso del limite estremo che è la morte; e dunque niente più speranza, «il più malvagio dei supplizi» (*ibid*: 74). È sempre lo stesso giorno (cfr. *ibid.*: 72), topos rivitalizzato in

---

[20] Più avanti i morti vengono definiti «vuoti» (*ibid.*: 110), e tuttavia, esattamente come accade alle anime dantesche, i corpi possono stringersi in un abbraccio (*ibid*: 201).

[21] Un po' come accade – in altro contesto e con altre finalità – quando Dante incrocia nel XXXIII Canto Branca Doria, traditore immerso in anima nel Cocito, ma il cui corpo è ancora vivo nel mondo di sopra, dove è posseduto da un demonio: stupito di trovarlo all'inferno, Dante personaggio, non credendo alla stupefacente rivelazione di Frate Alberigo, ribadisce che Branca Doria «mangia e bee e dorme e veste panni».

[22] Cfr. Buzzati 2017: 113-15.

[23] Il tempo non esiste, difatti Eura domanda a Orfi il suo orologio come ultimo, postremo legame con il mondo dei vivi (*ibid.*: 203).

tanta letteratura e cinema di fantascienza: da questo orizzonte di eventi, dal quale la percezione di tutti gli accadimenti è sempre sincronica, l'occasione inaspettata assume il volto imprevedibile e perturbante di un pellegrino in carne e ossa, che porti con sé l'eco del mondo dei vivi. A Orfi sono concesse ventiquattro ore, misura anch'essa canonica, come conferma di nuovo l'illustre precedente della prima Cantica della *Commedia*. Così, pure la catabasi del novello Orfeo procede con la scorta di guide, le quali in effetti lo conducono a destinazione – o perlomeno gli forniscono le indicazioni necessarie a orientarsi: fondamentalmente, in questo caso, si tratta di una donna nuda e di un cappotto vuoto del corpo, due figure la cui relazione speculare, a differenza dell'ipotesto dantesco, non si fonda tanto su di un'evidenza allegorica quanto piuttosto focalizza una complementarietà iconologica. E, come nel «*Poema sacro*», anche nel *Poema a fumetti* si rende manifesta una teoria di soglie che vanno superate – secondo il modello dantesco[24] che, assurto ad archetipo dell'immaginario ultramondano nella cultura occidentale, non può essere ricusato fino in fondo e viene difatti alluso (fin dal titolo) e citato espressamente, sia a livello testuale sia sul piano visuale, anche solo per contraddirlo (cfr. *ibid*.: 72). Viene riproposta anche la stessa constatazione che suggellava una delle zone liminari cruciali, quel «com'è facile scendere» (*ibid*.: 59) che rimanda a un altro passaggio decisivo della *Commedia* denso a sua volta di precedenti, sacri e pagani[25]: quando Minosse con parole insinuanti avvertiva Dante di non lasciarsi ingannare da «l'ampiezza de l'intrare». La parodia si dispone in questo

[24] La porta dell'Inferno; quindi il fiume Acheronte che scorre subito oltre la zona dell'Antinferno e lo separa dall'Inferno vero e proprio; fino all'accesso al secondo cerchio, presidiato da Minosse e prima regione che ospiti peccatori in senso stretto – limitandoci a considerare solo l'Alto Inferno dantesco. Sul valore da attribuire ai riferimenti danteschi, con riferimento al complesso della produzione di Buzzati, cfr. Ioli 1988.

[25] Il simbolismo proprio del labirinto minoico si coniugava con la lettura allegorica, in chiave cristologica, per cui l'ingresso nel labirinto corrispondeva all'attraversamento della vita mondana, con le sue mille tentazioni, ove era facile immettersi – ma assai complicato trovare il percorso che conducesse fino alla salvezza.

caso non tanto a rovesciare i valori espressi dal testo dantesco quanto a confutare, aggiornare e, se vogliamo, introiettare soggettivamente l'immaginario archetipico sedimentato di cui si parlava – ed è infatti una parodia giocata soprattutto sul piano degli elementi figurativi.

L'ultima soglia prevede il confronto con la figura del «diavolo custode», il quale, come si accennava, svolge anche la funzione virgiliana di "guida", nel senso che somministra al viandante tutte le informazioni utili a comprendere l'"ordinamento" dell'ultramondo – e cionondimeno potrebbe essere assimilato al tenutario di un bordello. È possibile che il custode alluda, con la sua surreale fantasmaticità, al racconto di Gogol *Il cappotto* e al suo protagonista, il funzionario Akakij Akakievič, e tuttavia la posta in gioco è più rilevante: in effetti i guardiani inferi, oltre a presidiare i punti di accesso alle varie regioni infere, hanno acquisito nel tempo un'altra fondamentale mansione che sottintende un imprescindibile risvolto "amministrativo", consistente nel discriminare o distribuire le anime a seconda della loro fedina morale. Il Minosse dantesco sembrerebbe svolgere l'*offizio* di giudice delle anime dannate ma in realtà, da bravo burocrate appunto, non fa che vidimare quanto è sancito da una giustizia più grande, che tutto sovraintende e dispone, e che deriva direttamente da Dio. Com'era lecito aspettarsi, neppure lo spazio "altro" dispiegato dal *Poema a fumetti* può essere dispensato dall'allestimento di una sofisticata organizzazione interna: la ricerca di Eura da parte di Orfi dovrà necessariamente transitare per un ufficio dell'anagrafe infero che pare espandersi indefinitamente, probabile ricettacolo di tutti gli immaginabili percorsi di vita e quasi biblioteca di Babele. Nel frattempo si è esteso a dismisura anche il mosaico dei riferimenti letterari, che per essere puntualmente definito in ogni singolo tassello richiederebbe un lavoro certosino che operi parallelamente a quanto è stato fatto[26] sul piano delle citazioni visuali: tacendo del Virgilio delle *Georgiche*, si va dal palese, strutturale e narratologicamente rilevante riferimento a Dante, alla velata e

[26] Rimandiamo alla nota 5.

volutamente lasca citazione leopardiana[27] – in mezzo una fitta trama di relazioni intertestuali, la quale predispone una mappa che sarà esauriente solo nel simultaneo innesco di una memoria che sappia essere insieme poetica e visiva.

Quando il «diavolo custode» dichiara a Orfi «Io ero come te» (Buzzati 2017: 76), certamente si rivolge all'uomo sceso negli inferi in carne e ossa, ma forse allude anche a una comune antica sostanza mitica[28] di cui dovrebbero restare tracce a livello di "codice genetico" letterario. Fatto sta che uno dei motivi ricorrenti – condiviso dai più eterogenei resoconti che derivano dai viaggi nell'ultramondo, dall'anima dell'Achille omerico fino all'*Antologia di Spoon River* – è quello del rimpianto per la stagione perduta della vita, la primavera, che a sua volta dà accesso allo spazio privato della memoria. Se i morti di Buzzati hanno in più la possibilità di spiare la città del mondo di sopra da certi finestrini o pertugi, come tutte le ombre degli aldilà poeticamente concepiti anch'essi sono maniacali consumatori di ricordi, con una spiccata propensione all'invidia: in questo caso invidiano ai vivi la libertà di morire, «sale della vita» (*ibid.*: 80), e la cara infelicità; contemplano la notte ma hanno perduto la paura, ragion per cui le stelle ostentano una luce fissa e mai un attimo di tremore; non conoscono più le tentazioni ma conducono un'esistenza, se così si può dire,

[27] La «steppa dei chirghisi» (Buzzati 2017: 60). E così, ancora, le parole del diavolo custode (*ibid.*: 93) richiamano l'immagine allegorica del «vecchierel bianco, infermo» evocata dal pastore leopardiano fin dal principio dei suoi interrogativi inerenti il "viaggio" della vita dell'uomo.

[28] Innumerevoli i riferimenti ad altri percorsi mitici, o pseudo-mitici, dispiegati nell'opera, come l'immagine del dio che regge la sfera/mondo che gli si affloscia sulle ginocchia (*ibid.*: 34) – la quale in questo caso, sul versante del comico, parrebbe strizzare l'occhio al Leopardi del *Dialogo d'Ercole e di Atlante*. Su Buzzati interessato lettore di Leopardi si vedano Sandrini 2001, Abbrugiati 2004, Lazzarin 2005 – e in particolar modo delle *Operette morali*: Maggiore 2013.

intrinsecamente gravida di prevedibilità e noia[29]. Tuttavia non è tanto la visione d'insieme, la "panoramica" dei cerchi infernali, che ha fatto la fortuna del genere, quanto invece la teoria di testimonianze individuali che, con sofferta sintesi, distillano il ricordo perfetto. Va da sé che la memoria, per essere riattivata, abbia bisogno del dialogo con il pellegrino inatteso, o perlomeno della complicità del compagno di pena (*ibid.*: 88)[30]. A loro volta le canzoni di Orfi prospettano un'originale galleria di personaggi "sospesi" (*ibid.*: 124-33, o ancora 152-53) i quali sono spesso incorniciati entro l'anelito o l'istante che ha definito una volta per tutte il loro destino, secondo una secolare tradizione (ancora, da Dante a Edgar Lee Masters): non vi sarebbe sufficiente "spazio" narrativo per narrare, o rappresentare, l'intera parabola esistenziale e conseguentemente il fuoco converge sul singolo gesto esemplare. Nel caso specifico di *Poema a fumetti* quella sintesi, quell'espressione concentrata è perlopiù affidata all'icasticità dell'immagine: l'epigrafe trova il suo corrispettivo visuale nel prospetto che, selezionando i luoghi della memoria, mostra l'interno delle abitazioni in sezione e cattura e cristallizza le figure individuali a partire da un unico movimento (*ibid.*: 124-26, 140-42) – così come una sola tavola (*ibid.*: 215) può dispiegare un'immagine corale degna della poesia *The Hill*, mentre all'unisono la parte testuale («Dormono, guarda come dormono» *ibid.*: 216) sembra riecheggiare il verso che scandisce il prologo dell'*Antologia di Spoon River*: «All, all, are sleeping on the hill»[31].

---

[29] Sono così felici che sbadigliano (*ibid.*: 90). Anche qui la noia può essere intesa in senso leopardiano, ovvero deriva dall'annichilirsi di una qualunque aspettativa di piacere o di dolore.

[30] In fondo anche i morti de *Il giorno del giudizio* di Salvatore Satta – per citare un'altra peculiare forma di catabasi novecentesca non di rado associata all'*Antologia di Spoon River* – depongono il fardello dell'essere stati vivi, e le loro storie, nelle mani del narratore.

[31] Un'opera volta a rappresentare la continuità/discontinuità fra la vita e la morte, a partire da una corposa manifestazione dell'ultramondo, è ben difficile possa esulare dal consapevole confronto con uno dei monumenti novecenteschi del genere – che lo stesso Buzzati ha peraltro definito «un

Va detto che anche Orfi, attestandosi suo malgrado su un copione consolidato, è destinato a fallire. Ottiene di rintracciare l'agognata compagna in virtù delle sue doti innate: quando gli viene richiesto di cantare i «cari misteri» della vita che fu, la «cara morte» (*ibid.*: 104-12), il suo canto struggente è tuttora in grado di guadagnargli un lasciapassare. Eppure Euridice ancora una volta resterà prigioniera del regno delle ombre: svelare il gioco delle parti implica il riferimento esplicito all'Orfeo archetipico – e proprio nel momento in cui Eura recusa la possibilità di essere ricondotta nel mondo dei vivi, sopraffatta dall'inerzia di una consapevolezza postuma[32]. Mentre una «forza irresistibile» (*ibid.*: 209) rapisce il compagno per ricondurlo nella Milano di sopra, ella lo invita a considerare l'opportunità di non prestare fede alle vecchie favole: «le tue canzoni non bastano […] anche se tu non ti volterai indietro, non servirebbe lo stesso»[33] (*ibid.*: 204-05). In definitiva, l'ingresso nell'ultramondo è già uno scrutare retrospettivo, il tentativo disperato di recuperare una stagione perduta[34], mentre a loro volta i morti che sbirciano verso l'aldiquà, e rimpiangono il tempo che furono vivi, si "voltano a guardare indietro" sancendo l'impossibilità del

---

capolavoro: l'*Antologia di Spoon River* di Lee Masters […] ha influenzato una quantità immensa di letteratura moderna» (Panafieu 1973: 30).

[32] Secondo la lettura di Bruno Mellarini, Buzzati proprio nell'epilogo «denuncia l'irrecuperabilità del mito arcaico da parte dell'uomo moderno» e tuttavia non rinuncia a rivendicare «l'esigenza interiore che induce l'uomo a contestare e a sovvertire il reale […] È la stessa Eura, pertanto, ad operare il rovesciamento del mito e a metterne in discussione la credibilità riducendolo a 'povera favola'; quell'Eura che diviene non già il doppio ma la controfigura di Euridice e che rifiuta, in sostanza, di farsi salvare» (2006: 97).

[33] Il processo di demitizzazione transita per un luogo tipicamente leopardiano (evidentemente con riferimento a *La ginestra*): «anche gli uomini come te sono polvere, formiche sperdute» (Buzzati 2017: 205).

[34] Argomento dirimente per l'Orfeo di Pavese, il quale infatti stabilisce, voltandosi, di sbarazzarsi di Euridice poiché ella costituiva oramai una vacua immagine di morte – in una riscrittura che tuttavia non prendeva in considerazione, come nel caso del *Poema*, il punto di vista della controparte.

ritorno. Da un punto di vista squisitamente metamitologico, è chiaro che diventa cruciale l'immagine degli *ultimi Re delle favole* che muovono verso l'esilio (*ibid.*: 221) – giganti archetipici velati e informi i quali sigillano ineluttabilmente l'explicit.

La riscrittura del mito di Orfeo è dunque, qui come altrove[35], giocata sulla tensione costante tra la forza centripeta esercitata da un "ingombrante" prototipo e la fuga in avanti prospettata dalle innumerevoli modificazioni, fra la conservatività dei singoli mitologemi e le consapevoli e deliberate "deviazioni" d'autore. Più in generale, se lo statuto fondativo del graphic novel deriva dal principio dell'autorialità, *Poema a fumetti* è in effetti progettato a partire dalla cannibalizzazione di un'autorialità diffusa, in una costante e produttiva alternanza di topoi letterari (solo in parte fin qui contemplati) e soprattutto iconografici:

> Per costruire la tavola, e poi, graficamente, la pagina, Buzzati non solo si serve di centinaia di foto che scatta egli stesso (insieme all'amico Rolly Marchi e a Franco Gremignani, capo dei servizi fotografici del «Corriere della Sera»), facendo assumere ai modelli scelti le pose più funzionali alla storia, come situazioni di un vero e proprio fotoromanzo. Ma usa anche immagini – o frammenti di esse – prese da quadri, riviste, film, fumetti, libri specializzati, che ricalca e poi rielabora (Viganò 2017: 233).

Si va dall'Atlante di medicina legale a Salvador Dalí, transitando per il voluttuoso ritratto fotografico di una regina dello strip-tease parigino; senza soluzione di continuità, dal romanticismo di Friedrich alle atmosfere fantastiche di Arthur Rackham; in una vertiginosa escursione alto/basso, dalla pittura simbolista ai fumetti di genere erotico e popolare fino al limite del *bondage*: con un esercizio di equilibrismo citazionista, dal fotoracconto a Munch e da Escher a Picasso[36]. In effetti Buzzati si muove sul piano delle immagini come il

[35] Cfr. nota 5.

[36] L'elenco di riferimenti è sterminato. Come ha notato ancora Viganò (2017), la schiera di autori che vengono omaggiati nella nota d'apertura dà conto solo parzialmente della stratificazione di opere rivisitate, senza contare

moderno mitografo si destreggia attraverso le sterminate contrade del mito – sovrapponendosi, risemantizzando, imponendo la propria variante su un discorso indefinitamente sospeso[37].

le immancabili autocitazioni dei lavori pittorici. Non è opportuno in questa sede ripercorrere quanto già esaustivamente illustrato – sia in relazione all'impianto iconografico complessivo e al mosaico degli "ipotesti", sia per quanto concerne le strategie operative – nei contributi di Del Puppo e Roda, entrambi in Ferrari 2002.

[37] Ma cfr. Del Puppo (2002: 28): «La pittura offre al testo del Poema lo spazio di una scenografia fantastica, che ratifica l'atemporalità dell'ambientazione onirica. La sovversione del reale delimita in tal modo la dimensione mitica».

Fig. 1

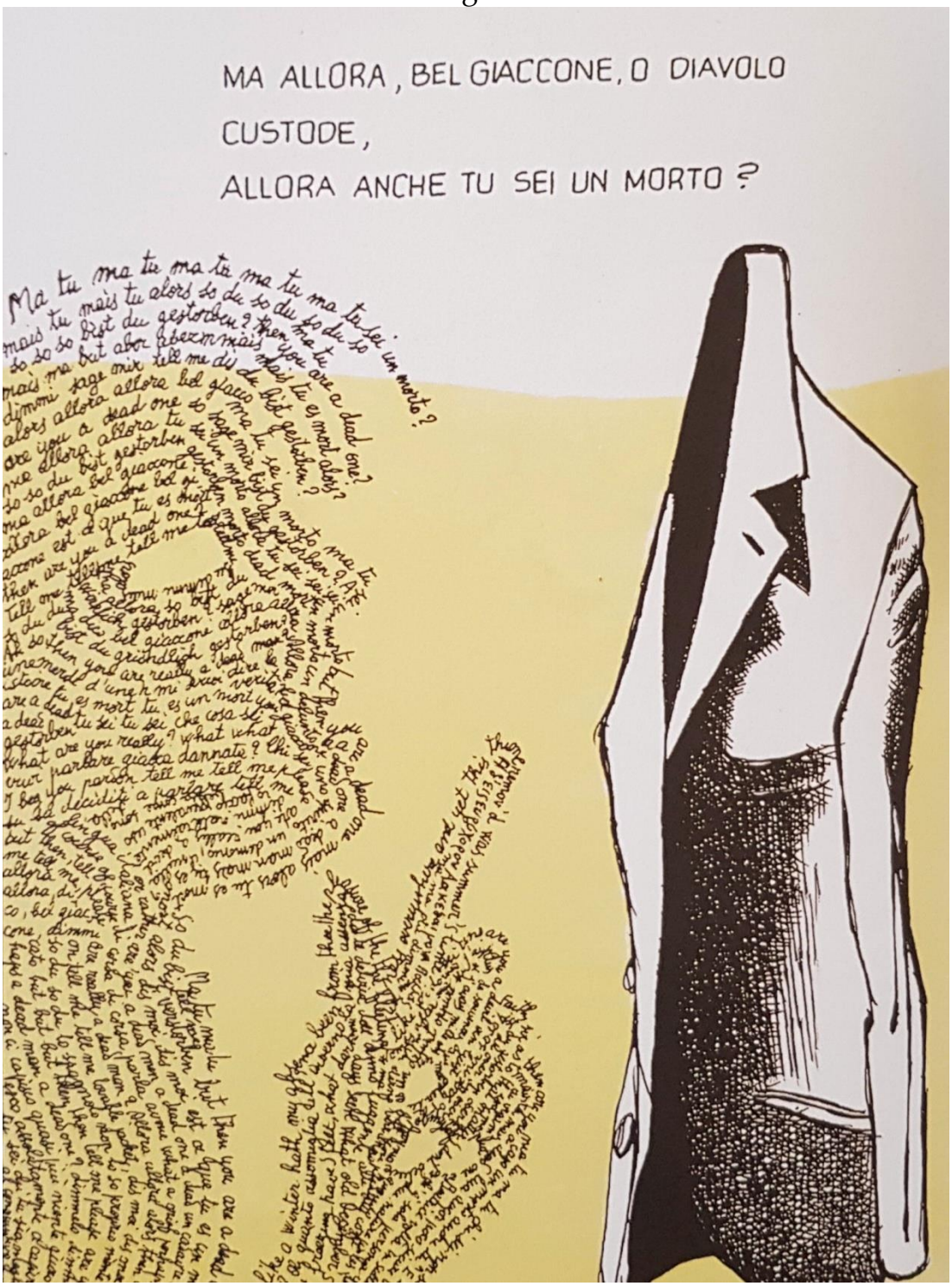

MA ALLORA, BEL GIACCONE, O DIAVOLO
CUSTODE,
ALLORA ANCHE TU SEI UN MORTO?

Fig. 2

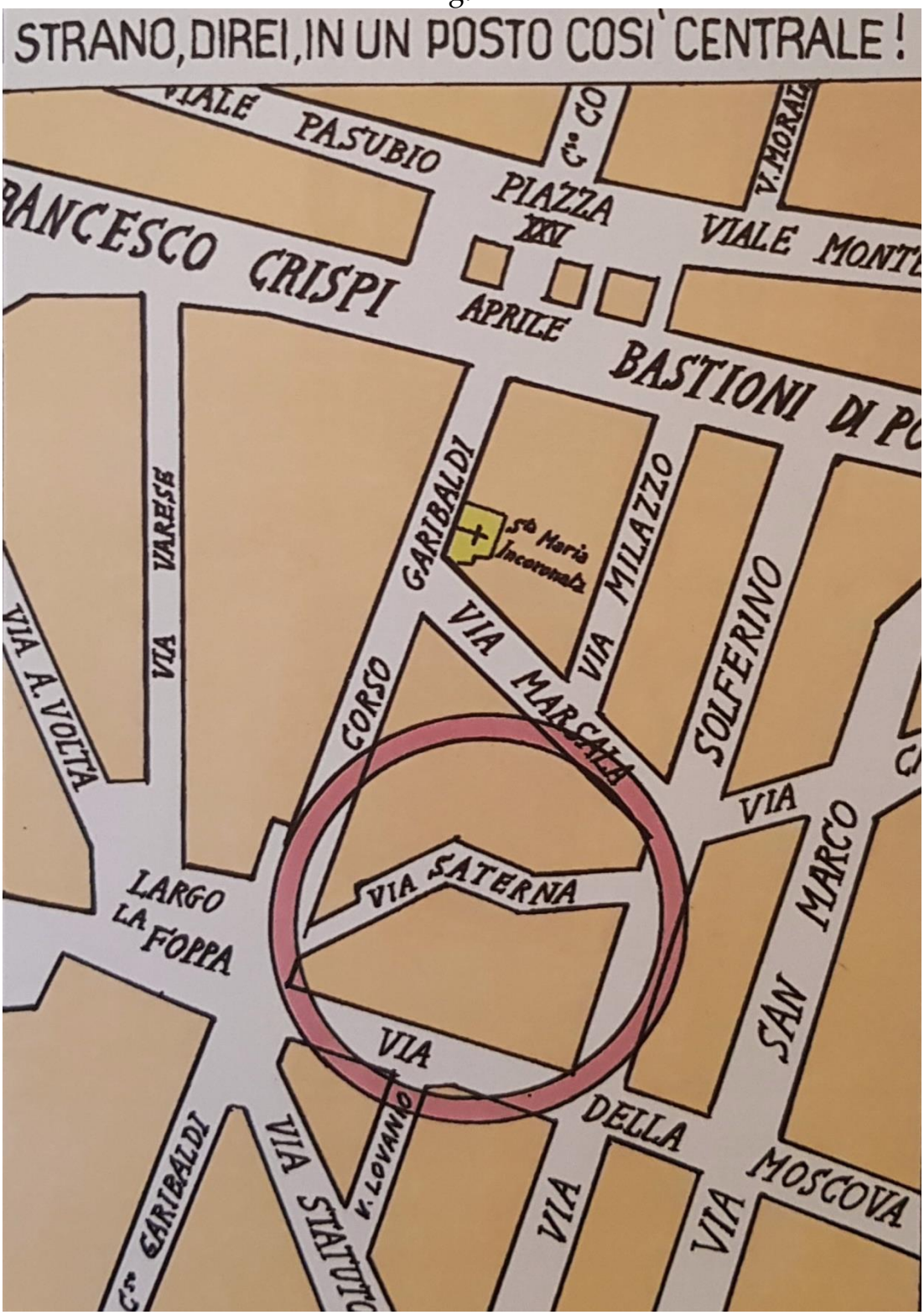

STRANO, DIREI, IN UN POSTO COSÌ CENTRALE!
VIALE PASUBIO
PIAZZA XXV APRILE
V. MORALE
VIALE MONTE
RANCESCO CRISPI
BASTIONI DI PO
VIA VARESE
VIA A. VOLTA
CORSO GARIBALDI
S.tà Maria Incoronata
VIA MILAZZO
VIA MARSALA
VIA SOLFERINO
VIA SATERNA
LARGO LA FOPPA
VIA SAN MARCO
VIA DELLA MOSCOVA
VIA STATUTO
V. LOVANIO
C.so GARIBALDI

Fig. 3

HANNO FATTO ANCHE UNA CANZONE
CHI FA DONDOLARE
IL COSO APPESO LA' IN CIMA ?
IL VENTO SE PERMETTETE
MA CHE COS'È ? UN COMM UN CAV
UN PROF UN ING UN DOTT UN AVV ?
E PERCHÉ MAI SI E' IMPICCATO ?
SIAMO NOI SIAMO NOI, COLPA NOSTRA
CHE LO ABBIAMO UMILIATO
CHE LO ABBIAMO SCHIFATO
CHE LO ABBIAMO ...
FACENDOGLI
CAPIRE CHE
ERA UN UOMO ANCHE LUI
COME NOI
COME VOI
COME TE
COME ME !
MA COME HAI FATTO SIGNORE SIGNORE
AD ATTACCARTI
IN CIMA AL PENNONE ?

Fig. 4

DISPERATO
ALLA SERA
PENSAVA
ALLA
MISTERIOSA
PORTICINA
DA DOVE
AVEVA
VISTO
SPARIRE
EURA.

Fig. 5

Fig. 6

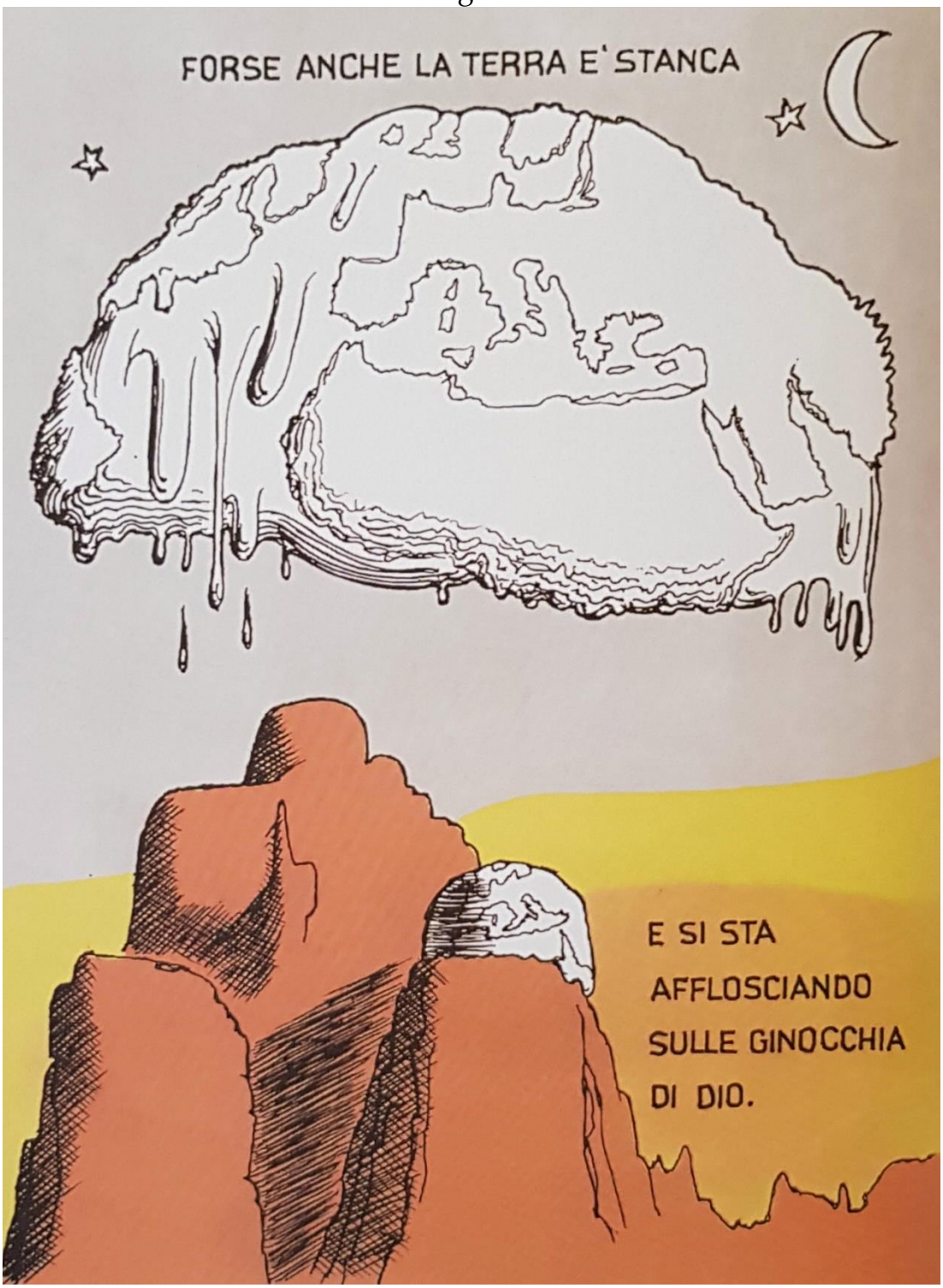

FORSE ANCHE LA TERRA E' STANCA
E SI STA
AFFLOSCIANDO
SULLE GINOCCHIA
DI DIO.

Fig. 7

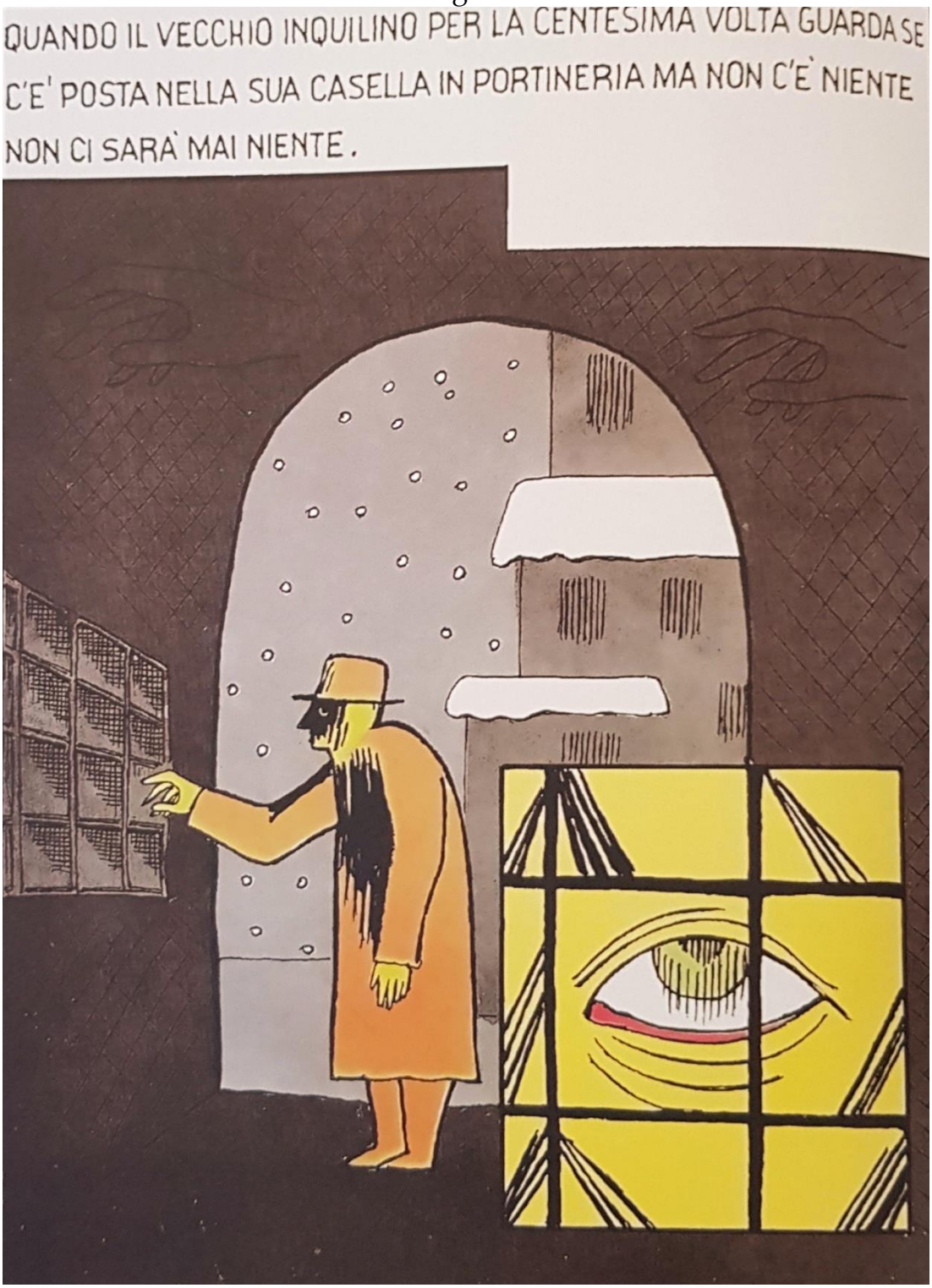

QUANDO IL VECCHIO INQUILINO PER LA CENTESIMA VOLTA GUARDA SE
C'E' POSTA NELLA SUA CASELLA IN PORTINERIA MA NON C'È NIENTE
NON CI SARÀ MAI NIENTE.

Fig. 8

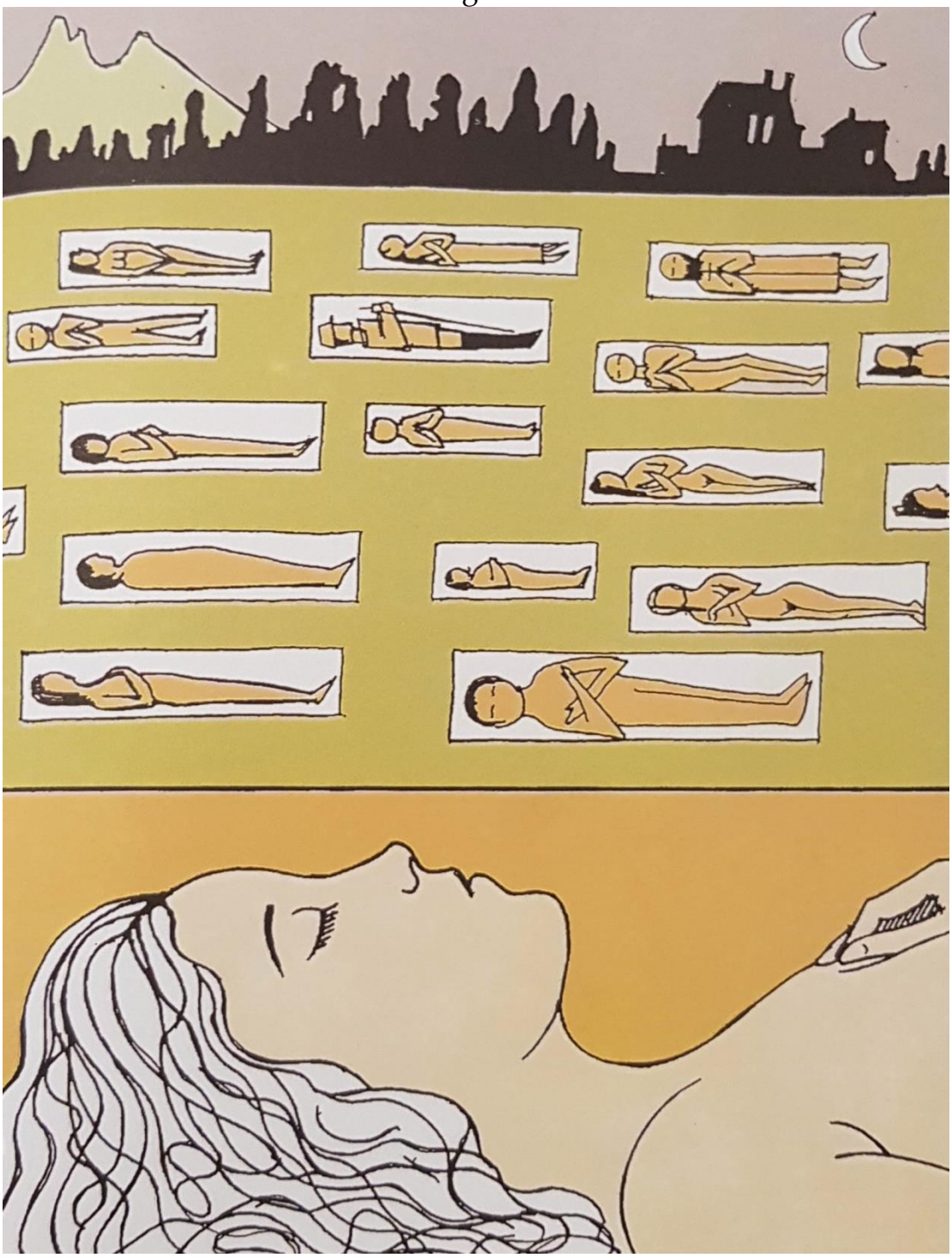
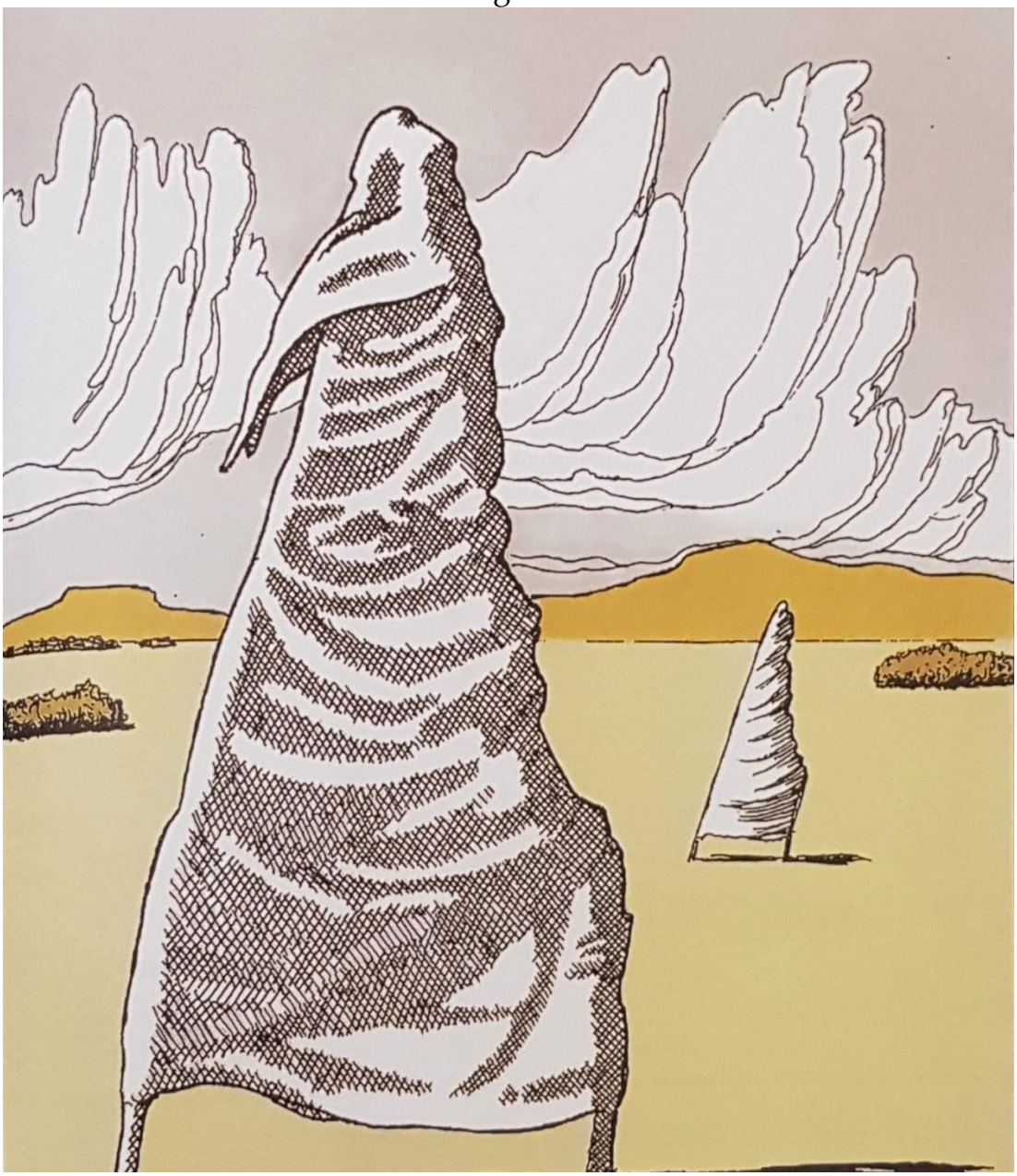


Fig. 9



Bibliografia

Abbrugiati, Perle, "De Leopardi à Buzzati: le jardin des délices de la douleur", *Italies*, 8 (2004): 275-97.

Badas, Mauro, Figure apocalittiche dell'altrove buzzatiano, *Medea*, IV.1 (2018).

Barbieri, Daniele, "I fumetti e il *Poema*. Un'opera quasi in musica", in Giannetto 2005: 101-17.

Blanchot, Maurice, *L'Entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969.

Blumenberg, Hans, *Arbeit am Mythos*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1979.

Buzzati, Dino, "Prefazione" a *Walt Disney, Vita e dollari di Paperon de' Paperoni*, con introduzione di Mario Gentilini, Milano, Mondadori, 1968.

Id., *Poema a fumetti*, Ed. Lorenzo Viganò, Milano, Mondadori 2017.

Calvino, Italo, *Tutte le Cosmicomiche*, Milano, Mondadori, 1997.

Cannas, Andrea, *Lo sguardo di Orfeo. Studio sulle varianti del mito*, Roma, Bulzoni, 2004.

Caspar, Marie-Hélène, *Fantastique et mythe personnel dans l'oeuvre de Dino Buzzati*, La Garenne-Colombes, Éditions Européennes Erasme, 1990.

Coglitore, Roberta, *Storie dipinte. Gli ex voto di Dino Buzzati*, Palermo, Edizioni di Passaggio, 2012.

Del Puppo, Alessandro, "Buzzati 1969: il *Poema* e la pittura", in Ferrari 2002: 19-28.

Id., "Il laboratorio di *Poema a fumetti*: tra metafisica e surrealismo", in Giannetto 2005: 85-100.

Eco, Umberto, *Apocalittici e integrati*, Milano, Bompiani, 1964.

Eisner, Will, *Fumetto e arte sequenziale*, Torino, Vittorio Pavese, 1997.

Ferrari, Mariateresa (ed.), *Buzzati 1969 – Il laboratorio di* Poema a fumetti, Milano, Mazzotta, 2002.

Ead., *Buzzati racconta. Storie disegnate e dipinte*, Milano, Electa, 2006.

Frezza, Gino, "Evoluzione e attualità del graphic novel", Id. *Le carte del fumetto: strategie e ritratti di un medium generazionale*, Napoli, Liguori, 2008: 136-45.

Giannetto, Nella, "Ma cos'è «Poema a fumetti»?", in Ferrari 2002: 9-12.

Giannetto, Nella (ed.), *"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, Milano, Mondadori, 2005.

Groensteen, Thierry, *Système de la bande dessinée*, Paris, PUF, 1999.

Ioli, Giovanna, *Dino Buzzati*, Milano, Mursia, 1988.

La Porta, Filippo, *La nuova narrativa italiana. Travestimenti e stili di fine secolo*, Torino, Bollati Boringhieri, 1999.

Laganà Gion, Antonella, *Dino Buzzati: un autore da rileggere*, Venezia-Belluno, Corbo e Fiore, 1983.

Lazzarin Stefano, "«Le immense cose che si erano sognate...». Costanti evocative e presenze leopardiane nella narrativa breve di Buzzati", *Italianistica*, 1 (2005): 33-47.

Lotman, Jurij Michajlovič, *La semiosfera. L'asimmetria e il dialogo nelle strutture pensanti*, Venezia, Marsilio, 1985.

Maggiore, Rosanna, "Le *operette* lunari di Dino Buzzati", *Studi buzzatiani*, 18 (2013): 43-62.

McCloud, Scott, *Understanding Comics. The Invisible Art*, New York, Kitchen Sink Press, 1993.

Meletinskij, Eleazar Moiseevič, *Il mito. Poetica folclore ripresa novecentesca*, Roma, Editori riuniti, 1993.

Mellarini, Bruno, "'Il suo amore si chiama Eura': Buzzati e le figure del mito", *Studi buzzatiani,* 11 (2006): 87-106.

Messora, Noemi, "Il linguaggio del mito in *Poema a fumetti*", *Cahiers Dino Buzzati*, 9 (1994): 167-212.

Panafieu, Yves, *Dino Buzzati: un autoritratto. Dialoghi con Yves Panafieu*, Milano, Mondadori, 1973.

Pavese, Cesare, *Dialoghi con Leucò*, Torino, Einaudi, 1947.

Roda, Roberto, "Nel labirinto di «Poema a fumetti»: un gioco interattivo ante-litteram", in Ferrari 2002: 29-36.

Rushdie, Salman, *The Ground Beneath Her Feet*, London, Vintage, 2000.

Sandrini, Giuseppe, "Presenza di Leopardi nel primo Buzzati", *Studi buzzatiani*, 6 (2001): 7-19.

Savinio, Alberto, *Orfeo Vedovo. Opera in un atto. Parole e musica di Alberto Savinio*, Roma, Anfiparnaso, 1950.

Scarsella, Alessandro, "Postille di metodologia a margine di paraletteratura, cinema, fumetto e graphic novel", *Autori, lettori e mercato nella modernità letteraria*, Ed. Ilaria Crotti - Enza Del Tedesco - Ricciarda Ricorda - Alberto Zava, Vol. 2, Pisa, Edizioni ETS, 2011: 607-17.

Sebastiani, Alberto, "Quale sintassi per i graphic novel? un fumetto verso il romanzo?", *Sintassi storica e sincronica dell'italiano: subordinazione, coordinazione, giustapposizione, atti del X Congresso della Società internazionale di linguistica e filologia italiana, Basilea, 30 giugno-3 luglio 2008*, Ed. Angela Ferrari, Firenze, Franco Cesati Editore, 2009: 1429-45.

Spiegelman, Art, *Comix, Essays, Graphics and Scraps*, New York, Raw Books and Graphics, 1999.

Viganò, Lorenzo, "La discesa nell'Aldilà: l'ultimo viaggio di Dino Buzzati", *Poema a fumetti* cit., 2017.

L'autore

Andrea Cannas

Andrea Cannas è ricercatore e docente di Letteratura italiana presso il Dipartimento di Filologia, Letteratura e Linguistica dell'Università di Cagliari, ha pubblicato monografie e saggi su autori quali Leopardi, Bruno, Galilei, Pavese, Calvino, Deledda, Satta, Atzeni. Si è occupato di riscritture novecentesche del mito e di forma breve; ancora, della canzone d'autore e del fumetto. È autore di racconti e collabora con le riviste scientifiche *Portales* e *Medea*.

Email: deandrade@libero.it

L'articolo

Data invio: 15/03/2018

Data accettazione: 30/04/2018
Data pubblicazione: 30/05/2018

Come citare questo articolo

Cannas, Andrea, "*Poema a fumetti* di Dino Buzzati: l'Inferno alle porte di Milano", *Spazi tra le nuvole. Lo spazio nel fumetto*, Eds. G.V. Distefano, M. Guglielmi, L. Quaquarelli, *Between*, VIII.15 (2018), http://www.Between-journal.it/