

I Miracoli di Buzzati tra scrittura e pittura

Roberta Coglitore

Slittamenti di soglie

Le 'frontiere della visualità' ci permettono di riflettere sulle differenze tra le capacità di rappresentazione visuale della letteratura e dell'arte figurativa, che da sempre hanno animato la 'querelle' per la supremazia di una delle due arti sorelle, ma soprattutto sulle loro possibilità di relazione o di intervento reciproco, in altre parole sul 'riconoscimento dialogico' delle rispettive potenzialità visive al livello dei testi, dei media, delle arti.

*I miracoli di Val Morel*¹ di Dino Buzzati costituiscono in questa riflessione un'opera davvero singolare perché mettono in atto continui slittamenti, passaggi di soglia che sovrappongono i linguaggi delle arti sorelle, le combinazioni materiali dei due media e le possibilità di intreccio tra il testo verbale e il testo visivo.

In quest'opera doppia le frontiere della visualità vengono continuamente rinegoziate con il lettore e spostate dal 'racconto a cornice' – produttore di immagini mentali al contempo reali e irreali, possibili e impossibili, secondo il modo fantastico – alla successione di trentanove 'iconotesti' – tavole di ex voto affiancate da un testo per lo più informativo – dove in alcuni casi la sola figura incorniciata diventa un vero e proprio 'iconismo', quando cioè la parola si fa corpo con l'immagine dando vita a un sincretismo inscindibile².

Dunque l'ipotesi di lettura de *I miracoli* che qui propongo non si sofferma, come altrove è stato fatto, sulle fonti artistiche³ o sulle reti

¹ Buzzati 1971.

² Cfr. Cometa 2005; Cometa 2012: 11-166.

³ Laganà Gion 1982; Laganà Gion 1982: 269-282; Laganà Gion 1983; Zugno Tauro 1992.

paratestuali⁴ o ancora sui motivi iconografici del fantastico⁵ o sulla onomastica legata ai luoghi e al folklore⁶, ma insiste sull'attraversamento continuo delle molteplici soglie tra scrittura e pittura, secondo una pratica che si ritrova in altre opere dell'autore come *La famosa invasione degli orsi in Sicilia* (1945), *Il libro delle pipe* (1946) o *Poema a fumetti* (1969).

La cornice ovvero la spiegazione

Il racconto a cornice, intitolato "Spiegazione", ricostruisce i fatti nella loro successione storica: il nonno e il padre di Toni Della Santa sono stati i custodi degli ex voto in onore di Santa Rita, raccolti nel santuario di Val Morel. Il padre di Dino Buzzati aveva conservato un quaderno pieno di annotazioni in un «linguaggio candido, sgrammaticato e intensamente dialettale» (Buzzati 1971: 7) su di una lunga serie di miracoli compiuti dalla santa fino al 1909 e testimoniati dalle tavole di ex voto raccolte nel santuario. Nel 1938, dopo il ritrovamento del quaderno, Buzzati va alla ricerca di informazioni sul santuario e un amico del padre, l'architetto Alberto Alpago-Novello, avanza l'ipotesi che si tratti solo di uno scherzo letterario.

Il parroco di Limana gli indica invece il luogo di un'edicola dove si fermano i pellegrini a pregare attribuendo «poteri straordinari a un'immagine di Santa Rita, da immemorabile tempo collocata in una di quelle minuscole cappelle, aperte ai venti e alla pioggia» (Buzzati 1971: 9).

Quindi l'incontro con Toni Della Santa, il quale gli rivela che il quaderno e le tavole all'interno del santuario sono frutto della sua opera, un lavoro svolto per dare testimonianza dei poteri della santa:

Lassù arrivavano poveri e signori a chiedere le più incredibili grazie, a onorare la grande Santa Rita per grazie ricevute. Anche dall'estero, diceva, anche da lontani continenti. E portavano cuori, gambe, teste, braccia, ritratti d'argento (ne aveva una cassetina

⁴ Caspar 2000; Dal Mas - Endrizzi 1998.

⁵ Brion 1961; Caspar 1979; A.P. Zugno Tauro 1992; Cavadini 2001.

⁶ Dalla Rosa 2003. Va sottolineato per esempio che nella finzione buzzatiana si dice Val Morel ciò che nella realtà geografica è riconosciuta come Valmorel.

quasi colma) e a lui spiegavano il fatto, incaricandolo di dipingere un adeguato *ex voto*, modesta arte trasmessagli appunto dal nonno e dal padre. Il quaderno l'aveva scritto di sua iniziativa, essendo venuto a sapere che mio padre si interessava di cose "importanti" della Val Belluna. E, se io volevo, lui mi avrebbe riferito di altri miracoli avvenuti dopo il 1909, data a cui si fermava il resoconto scritto. (*Ibid.*: 11)

Quando, a distanza di alcuni anni dall'incontro con Della Santa, Buzzati torna nel 1946 a Valmorel con le nipoti alla ricerca del santuario non trova più nulla:

Il sentiero che conduceva al "santuario" non esisteva più. Lo cercai lungamente. Chiesi informazioni. Nessuno ne sapeva niente. Nessuno aveva mai sentito nominare un tabernacolo di Santa Rita. Nessuno aveva mai conosciuto Toni Della Santa. Mi parve di trovarmi nei panni di Rip Van Winkle. Tanti secoli erano passati da allora? Ero in preda a una droga? A un incantesimo? Eppure portavo con me il quaderno, ormai ingiallito, e le note prese otto anni prima. (*Ibid.*: 12)

Ancora una volta le strategie del fantastico confondono i piani di realtà. Come è possibile conservare il quaderno con i disegni degli *ex voto* ricopiati per mano dello stesso autore se del santuario non c'è alcuna traccia ed esso sembra appartenere soltanto alla sfera del sogno? Dove ha incontrato Buzzati il suo benefattore e a quale livello di realtà appartiene?

Nella sua "Spiegazione" Buzzati presenta Toni Della Santa come un simpatico 'vecchietto' di cinquantasette anni:

Era un uomo bizzarro, che evidentemente aveva perso qualche venerdì, ma che esprimeva una schiettezza, un'umiltà, una bontà straordinarie; anche una fantasia, quale è rara nella gente di nulla o minima cultura [...]. Mi stupiva la luce che veniva da quegli occhi. Era un santo egli stesso? Era – come in seguito mi chiesi ripetutamente – una sorta di ispirato folletto, di gentile mago delle nostre montagne? (*Ibid.*: 11)

Personaggio di congiunzione tra il mondo della fantasia e della realtà, che compare e scompare, rendendo fantastico il racconto e il

ritrovamento delle tavole, Della Santa è una sorta di alter ego dell'autore. Buzzati a distanza di anni cercherà di ripetere con le nipoti ciò che Della Santa aveva fatto secondo la tradizione di famiglia: realizzare gli ex voto da dedicare alla santa.

Così come Della Santa mescola realtà e finzione anche il protagonista e narratore del racconto a cornice, oltre ad essere un personaggio di finzione, sembra confondersi con la vita reale dell'autore Buzzati. Le due nipoti sono quelle per le quali Buzzati ha già scritto la *Famosa invasione*, quindi lettrici disposte a credere alle favole, così come i luoghi dove viene ambientata l'azione si confondono con quelli reali della valle bellunese. Immaginazione e realtà sono perfettamente mescolate.

Ma *I miracoli* hanno avuto anche una seconda vita. In seguito alla fortunata pubblicazione dell'opera le istituzioni locali hanno chiesto allo stesso Buzzati di dipingere una tavola dedicata alla santa da esporre in un santuario appositamente costruito e dedicato alla santa protettrice⁷:

Il bello è che, siccome è la vita a imitare l'arte e non viceversa, dopo la mia mostra a Venezia, un professore di Belluno ha suggerito al parroco di Limana, di costruire in un posto come quello da me descritto una cappelletta dedicata a Santa Rita, dove è presumibile arriveranno le testimonianze di chissà quanti prodigi da lei compiuti. Se la facessero veramente, sarebbe per me, scrittore e pittore, la più grande delle soddisfazioni. (Ferrari 2006: 85)

Dunque nella creazione dell'opera buzzatiana si procede nelle due direzioni dalla realtà autobiografica alla finzione iconotestuale ma anche viceversa. La devozione espressa nelle tavole di ex voto ha trovato una realizzazione architettonica nel santuario dedicato a

⁷ Come testimonia Nicoletta Comar i notabili locali «pregarono Buzzati di realizzare un quadro che sarebbe stato poi esposto in una edicola appositamente realizzata. Nacque così il *Capitello di Val Morel*, inaugurato il 3 settembre 1973 e tuttora in loco», «All'interno del capitello si trova oggi una copia dell'opera, mentre l'originale è conservato nel Municipio di Limana. Proprio per iniziativa di questo comune, nell'intento di far conoscere i luoghi che hanno ispirato l'artista, nel 2002 è stato creato il *Sentiero Buzzati* che parte dal Santuario di Madonna Parè e arriva al piccolo paese di Valmorel» (Comar 2006: 32-35).

Santa Rita, posteriore alla pubblicazione dell'opera di Buzzati e ancora oggi meta di pellegrinaggi e visitatori curiosi.

È forse proprio sotto la protezione della Santa – nell'agiografia cristiana la santa delle imprese impossibili – che va assegnata la spiegazione continua, infinita e sfibrante della collaborazione tra immagine e parola.

Opera doppia

I *Miracoli* potrebbero essere catalogati come una metanarrazione, dove un racconto a cornice include altri trentanove micro-racconti illustrati dallo stesso autore, oppure analizzati come un catalogo di opere pittoriche corredate da una corposa didascalia o ancora venir riletti come una moderna emblematica⁸.

In realtà si tratta della 'riutilizzazione' delle opere esposte in una personale del 1970 commissionata da Renato Cardazzo, inizialmente solo trentaquattro tavole esposte alla Galleria Naviglio, il cui catalogo riportava il titolo *Miracoli inediti di una santa*⁹.

Le trentanove tavole di ex voto, pubblicate con il nuovo titolo solo un anno dopo l'esposizione, vengono offerte a Santa Rita – secondo la ben nota tradizione medico-antropologica delle immagini votive – per richiederne l'intervento o come ringraziamento per aver risolto piccole o grandi difficoltà, in genere malattie, disgrazie o cadute nel peccato, agli abitanti della zona di Val Morel.

Nelle tavole la rappresentazione dell'intervento della santa, elemento costante dei dipinti votivi, avviene secondo due tipologie:

⁸ L'assimilazione alla forma dell'emblema non è condivisa da A.P. Zugni Tauro che per rinsaldare la logica interna nella successione delle tavole e soprattutto lo stretto legame tra i due elementi espressivi delle immagini e delle didascalie scrive: «le spiegazioni 'a margine' di Buzzati non stanno all'immagine come il 'motto' sta all'emblema', ma giocano una moderna e originale eco che non si può smontare» (Zugni Tauro 1992: 342).

⁹ La serie delle 34 tavole de *I miracoli inediti di una santa* (Edizioni del Naviglio, 1970) venne commissionata da Renato Cardazzo per la personale del 1970 alla Galleria del naviglio a Milano. A queste tavole se ne aggiunsero altre cinque (*Il Colombre, Il Gatto Mammone, Il pettirosso gigante, I marziani, Caduta della casa Usher*) e la spiegazione introduttiva per la pubblicazione dal titolo *I miracoli di Val Morel*. Il testo venne ripubblicato con il titolo *Per grazia ricevuta* (1983) quasi dieci anni dopo la morte di Buzzati.

Santa Rita in azione insieme agli altri protagonisti della scena oppure raffigurata in un riquadro che la distingue (per dimensione temporale e per natura) dalla scena rappresentata. In entrambi i casi ne viene comunque evidenziata (con il disegno della sua figura o con la rappresentazione delle sue azioni) la differente natura, ultraterrena e miracolosa, accanto a quella mondana e comunque afflitta degli altri personaggi.

Ogni tavola viene affiancata da una pagina in cui si trovano un numero, un titolo e una parte narrativa, microracconto o corposa didascalia, con funzioni di volta in volta diverse o moltiplicate all'interno dello stesso testo verbale. Va subito detto che in nessun caso si tratta di una semplice illustrazione di una storia o di una leggenda del disegno. La parte verbale può raccontare l'episodio a cui assiste il protagonista della scena, l'antefatto o la conclusione; può descrivere l'immagine rappresentata o ancora integrare e ricostruire la leggenda che gravita intorno all'episodio più o meno noto agli abitanti della valle bellunese; può addirittura far rivivere le emozioni provate di fronte all'osservazione dell'ex voto, ma anche i dubbi e le incertezze provate dal narratore extradiegetico rispetto a quanto viene rappresentato e alle notizie delle narrazioni valligiane.

Il testo verbale dei *Miracoli*, la "Spiegazione" insieme ai microracconti, può essere letto come il paratesto dei dipinti esposti alla personale di Buzzati oppure come un elemento della duplicità di questa emblematica 'opera doppia'.

Frontiere tra arti, media e linguaggi

Nel caso dei *Miracoli* molte frontiere sembrano essere continuamente attraversate e riattraversate: quelle dei livelli di realtà, della tradizione religiosa e laica, del ritmo e della successione, dei rinvii intertestuali (interni o esterni all'opera di Buzzati), dei registri emotivi e stilistici, e ovviamente quelle della visualità sia nella combinazione di rappresentazioni di media diversi semplicemente accostate (iconotesto), sia nel sincretismo della rappresentazione figurativa e verbale quando occupano uno stesso spazio e nascono nello stesso atto creativo (iconismo).

In relazione alle modalità di attraversamento delle frontiere, nelle due direzioni di marcia dal linguaggio pittorico a quello letterario e viceversa come invita a fare questo insolito catalogo d'arte e insieme

racconto illustrato, si possono proporre differenti tipologie. Relativamente al livello apparentemente più elementare, e cioè la distribuzione topologica dei linguaggi visivo e verbale, nelle doppie pagine del testo, si individuano tre tipi di iconotesti che tracciano in alcuni casi frontiere nette, in altri, frontiere al contempo rispettate e violate, oppure presentano l'assenza di frontiere.

Esistono tre modalità di combinazione topologica tra i linguaggi negli iconotesti dei *Miracoli*. Nel primo caso il linguaggio verbale e il disegno si trovano semplicemente accostati e occupano lo spazio che nell'impaginazione dell'opera sembrano destinati a possedere, il linguaggio letterario a sinistra e quello pittorico a destra, rispettando i confini tra le arti e alcune forme tipiche dell'emblema barocco. Ma i casi puri di questa moderna emblematica sono davvero pochi. È sempre presente infatti in tutte le tavole degli ex voto la sigla PGR a indicare che si tratta di un ringraziamento per una grazia ricevuta. Tra i trentanove moderni emblemi soltanto uno, "Cappuccetto Rosso", distingue quasi interamente, almeno limitatamente allo spazio occupato, i campi del titolo, del testo verbale e del disegno.

Nella maggior parte dei casi all'interno dello spazio riservato all'immagine avviene un'intrusione del linguaggio letterario, che generalmente si ritaglia una sua appropriata collocazione, in basso a sinistra o in alto a destra oppure in basso per tutta l'estensione della tavola, e disegna anche un suo preciso riquadro o cornice che delimita i territori dei due linguaggi, come avviene nelle iscrizioni o nei cartigli dell'arte pittorica. Le frontiere in questi casi possono essere ben chiare o molto sfumate, nonostante lo spazio dell'immagine sia già stato invaso dalla parola scritta che estende il suo campo di applicazione dalla pagina sinistra alla destra dell'iconotesto. In questo modo la parola facilita la lettura secondo i suoi propri schemi, oppure serve a disambiguare l'immagine o a completarla, ma anche a contraddirla.

Non sempre infatti la voce narrante della pagina sinistra dell'iconotesto è la stessa di quella che prende la parola all'interno del disegno nella pagina a destra. Possono essere due voci diverse, narratore e personaggio, commentatore e vulgata popolare, con punti di vista e opinioni diverse oppure delle ripetizioni o dei rafforzativi. Anche in questo caso si tratta di una frontiera che viene posta e mantenuta o oltrepassata o, al contrario, è completamente assente. Un esempio dell'ultimo caso è dato da "Uomo in fuga", dove il testo informativo è ridotto a un semplice rinvio al dipinto e a una contemporanea resa all'immagine, all'interno della quale però figurano alcune parole in corsivo che raccontano addirittura la storia

dell'ex voto originario in pergamena, ormai disperso, che viene rievocato dai disegni ricopiati sulla tavola stessa. L'assenza della frontiera si registra non tanto nella quasi completa mancanza del testo informativo, quanto nell'assenza del cambio di voce tra i due testi verbali.

Di conseguenza le strategie di veridizione (che collegano voce narrante, referente e senso) messe in atto dal testo verbale e dalle parole iscritte nel disegno, così come dalle immagini che si creano dalla lettura del testo e da quelle che si vedono nella tavola, possono essere in accordo, in disaccordo, parallele o complementari¹⁰. Nei due esempi proposti qui di seguito la frontiera istituzionale della pagina si sposta all'interno della tavola, racchiusa da una cornice, oppure si dissolve completamente dando luogo a un vero e proprio iconismo.

¹⁰ Secondo Ilaria Crotti la funzione "razionalizzatrice" del testo verbale (Spiegazione e didascalie) e quella "fantasiosa" del testo visivo (tavole degli ex voto) sembrano cambiarsi di segno e invertire le loro funzioni nell'accostamento delle due parti nell'opera: le due componenti razionali filtrano in trasparenza, nella loro puntualità documentaria, un falso istituzionalizzato, un arbitrio logico, mentre le tavole rimangono, comunque dati di fatto innegabili. Lo scambio prodottosi tra i vari ambiti crea un'ambiguità prossima al più genuino fantastico, poiché si genera dal dubbio del lettore di trovarsi di fronte ad una pseudo-realtà. La componente razionale, d'altro canto, permette di dare credibilità all'assurdo, ribadendo e affermandolo per contrasto» (Crotti 1977: 105-106).

Le frontiere nette

16

Il sorriso fatale

Nicolino Silvestri era un reputato tappezziere di Belluno. Perse la testa per una pensionante della casa di piacere che esisteva a Mezzaterra. E con lei fuggì in Svizzera abbandonando la moglie e due figlioletti. Fece ritorno meno di un anno dopo, profondamente pentito. In quanto alla sua compagna di libertinaggio, aveva trovato da accasarsi convenientemente con un albergatore del Canton Ticino.

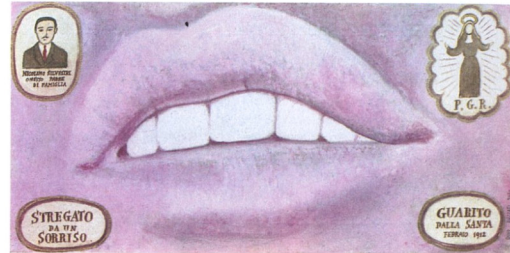


Fig. 1, 16. "Il sorriso fatale"

Si tratta di un ex voto di ringraziamento per l'intervento della santa in un episodio assolutamente verosimile, se non reale, della vita di un uomo.

Il titolo "Il sorriso fatale" mette l'accento sull'inevitabilità della caduta nel peccato. Ma è fatale anche perché sarà determinante per la vita dell'uomo, identificato con nome e cognome dal testo verbale del microracconto, come dalle parole iscritte nel disegno.

Nel febbraio 1912 Nicolino Silvestri decide di rendere omaggio alla Santa per averlo guarito dall'ossessione del sorriso di una donna che, avendolo stregato, lo aveva conseguentemente allontanato dalla sua famiglia. Dal testo verbale, che ha il carattere di una nota informativa, sappiamo che Silvestri era un tappezziere e che la donna era una pensionante di una casa di piacere di Mezzaterra. Veniamo inoltre informati che la fuga dei due li portò in Svizzera lontano dalla moglie e dai due figli. Il pentimento avvenne circa un anno dopo, alla fine del quale Silvestri ritorna in famiglia e la donna fugge con un albergatore, confermando la propria indole licenziosa.

Il testo che accompagna la tavola informa sulle azioni e sui personaggi ma non si evince se in base alla conoscenza diretta, alla

cronaca bellunese o alle dicerie del paese. In ogni caso emette un verdetto di condanna sulla donna espressa soprattutto dall'avverbio utilizzato ("convenientemente") per i suoi atti di libertinaggio ripetuti.

Nel testo verbale, in perfetto accordo con la tavola, si aggiungono dettagli che arricchiscono la narrazione (il numero dei figli, la casa di piacere, il carattere di immoralità e la durata della storia) e altri che aumentano l'effetto di reale della storia e permettono di collocarla in uno spazio geografico ben definito (tra Belluno e Mezzaterra, Svizzera e Canton Ticino), così come nella tavola si trova l'indicazione temporale ("febraio 1912" con tanto di scorrettezza ortografica).

Nella tavola infatti sono presenti gli elementi informativi indispensabili per ricostruire le tappe della storia: l'onesto padre di famiglia e il sorriso stregato sul lato sinistro della tavola, l'intervento della santa e la "guarigione" avvenuta sul lato destro. La narrazione della vicenda è affidata ad alcune parole, incluse in quattro ovali che si sovrappongono alla figura centrale, con una precisa indicazione del prima e del poi, del peccato e della condizione di salvezza.

Nella tavola campeggia sullo sfondo – a tutto campo e con una grafica molto accattivante e monocromatica, e anche molto moderna per l'epoca tanto da riecheggiare insieme le avanguardie europee e la pop art americana¹¹ – l'origine del male e del peccato: un sorriso dipinto su una bocca carnosa e dischiusa. È un'immagine molto sensuale ma senza alcuna indicazione sulla persona, dove l'anonimato serve a marcarne il valore negativo. Si tratta sicuramente di una donna soltanto evocata e non rappresentata come individualità, senza alcun nome o tratto identificativo, a parte il sorriso.

Al contrario le tappe del percorso di "guarigione" sono rappresentate con un disegno completamente diverso, molto elementare e stilizzato. Sia l'uomo che la santa vengono disegnati con pochi tratti, l'uomo solo con un mezzobusto e la santa a figura intera senza alcun lineamento sul volto.

Si tratta di una composizione simile al collage ma molto ritmata e ben scandita da un'assonometria delle tappe di lettura (in alto gli attori e in basso le azioni, a sinistra il peccato e a destra la salvezza). La differenza dello stile dei disegni tra la figura centrale e quelle agli

¹¹ L'ispirazione alle immagini di Man Ray, precursore della pop art americana, è stato già evidenziato da Laganà Gion, 1983 e A. P. Zugni Tauro, 1992.

angoli distingue bene origine e carattere pervasivo del male, da un lato, e vicenda di salvezza, dall'altro, dove determinante è l'intervento della santa. Santa Rita interviene nella vita di Silvestri, su precisa richiesta solo nella vita dell'uomo, e non per guarire dal peccato la donna che continuerà a provocare altri uomini con il suo sorriso.

Mondi e momenti sono dunque facilmente distinguibili grazie allo stile e alla posizione dei disegni. La condanna della donna o la sua inarrestabile continuità nella strada del peccato sono i due canali tra i quali si snoda l'ironia buzzatiana. Cosa resterà? Chi vincerà la lotta tra bene e male? La famiglia di Silvestri o la sensualità della donna? Le due possibilità di vita sono ben distinte e non destinate a rincontrarsi, riprenderanno i loro percorsi paralleli dopo l'intervento della Santa che ha fornito un involucro protettivo per tenere l'uomo lontano dal peccato.

La rappresentazione della santa è nettamente separata dal resto: non solo la sua immagine è all'interno di uno degli ovali agli angoli della tavola ma ha un contorno che la delimita, molto simile a una rappresentazione schematica di una nuvoletta, come in altri ex voto del catalogo e nella tradizione delle immagini votive. La sua figura è assimilata a quella di una monaca, senza alcun tratto fisiognomico che ne permetta il riconoscimento. Ha però gli attributi generici della rappresentazione della santità: l'aureola e i raggi che s'irradiano dalla sua persona, a indicare l'eccezionalità del personaggio.

Eppure all'interno delle due cornici che sembrano proteggere i due attori dell'ex voto, il richiedente e l'esaudiente, l'immagine torna ancora una volta a esemplificare, a dare forma e visibilità. All'interno dei due ovali, ma sempre ben protetti dallo sfondo peccaminoso, i due attori virtuosi vengono raffigurati insieme alla parola scritta che presenta gli attori della vicenda ("Nicolino Silvestri onesto padre di famiglia", "P.G.R.").

Le frontiere della visualità e della significazione sono abbastanza nette sia all'interno dell'immagine tra mondi e momenti, natura terrena e spirituale, dimensione maschile e femminile, peccato e salvezza, sia tra l'immagine e il testo verbale. Il limite costituito dalla giuntura tra le due pagine dell'iconotesto viene oltrepassato dalle iscrizioni dentro la tavola che però si trovano ancora una volta nettamente racchiuse dentro le cornici ovali. Le frontiere in questo caso sono nette, anche se spostate nella pagina destra dell'iconotesto, e la visualità letteraria si costruisce a fianco di quella visiva. I due testi

forniscono informazioni differenti che si completano a vicenda, senza sovrapporsi o contraddirsi, nel senso complessivo dell’emblema.

La moralità borghese della storia, caratterizzata dalla guarigione e dal ritorno in famiglia viene sovrapposta, ma perciò stesso distinta, dalla raffigurazione dell’enormità del peccato e della sensualità imperitura e provocante della donna.

L’assenza di frontiere

23

Schiavo d’amore

Manca la data. Un Ronchi Giobatta, non Giosuè (ma è possibile un errore di trascrizione) era, al principio del secolo, una valente guida alpina di Fiera di Primiero. E si sa che allora gli alpinisti erano quasi tutti stranieri. (Leggendarie le baronessine Eötvös che scalarono per prime una quantità di dolomiti.) Non ci sarebbe da stupirsi se la maliarda fosse una giovane rocciatrice venuta dall’Inghilterra o dall’Ungheria. Non sarà del resto l’ultima volta che una guida alpina perde la testa per la bella cliente.



Fig. 2, 23. “Schiavo d’amore”

L’ex voto “Schiavo d’amore” è un ringraziamento da parte della moglie di una guida alpina per la grazia ricevuta da Santa Rita, ovvero la liberazione del marito dalla schiavitù d’amore per una “bella cliente”.

Il testo verbale della pagina a sinistra è incerto e indeterminato, e non fornisce indicazioni precise né sul protagonista né sugli altri personaggi, di cui non si riesce a sapere nulla con esattezza. Ancora una volta il narratore non riporta informazioni di prima mano ma le dicerie e le leggende del paese rispetto a persone note nella provincia o a episodi conservati nella memoria popolare.

Nessuna indicazione temporale è fornita, come invece sul luogo, Fiera di Primiero. Il protagonista non viene bene identificato neanche con il nome proprio, perché ha un cognome molto comune per quei luoghi ("Un Ronchi Giobatta, non Giosuè") tanto da essere preceduto da un articolo indeterminativo. Unico elemento di distinzione è la non cittadinanza italiana. Si tratta di uno straniero, come le altre due famose guide alpine menzionate, le baronesse Eötvös, e come la rocciatrice proveniente forse "dall'Inghilterra o dall'Ungheria". Neanche la donna, ancora una volta origine del peccato, ha alcun tratto identificativo. Come tutti gli altri personaggi del racconto si perde in una sfocata incertezza e indeterminatezza, quasi a voler sottolineare il significato universale dell'episodio narrato. I casi simili a quello raccontato potrebbero essere innumerevoli, dietro questi pochi tratti generici potrebbe infatti ritrovarsi chiunque.

Anche nella tavola le indicazioni verbali non sembrano rispettare le partizioni dell'immagine, perché si sovrappongono alle figure rappresentate ma ne confondono il senso complessivo non corrispondendo termine a termine con gli elementi della rappresentazione visiva. Le parole nell'ex voto sono scritte in stampatello, sopra il disegno, senza alcun confine che le delimita, né alcuno spazio privilegiato che le posiziona nel disegno.

Le tappe della storia raccontata sembrano dipanarsi secondo un apparente ovvio inizio, svolgimento e fine della storia: "Ronchi Giosuè valente guida alpina fatto schiavo d'amore da una donna indegna", "Liberato per grazia della santa", "La moglie Rita riconoscente offre con il ritratto di quella schifosa". Va sottolineato che in questo episodio viene marcata la condanna del peccato più dell'intervento liberatorio di Santa Rita.

Se i personaggi della narrazione sono quattro, la santa, il marito, la donna e la moglie, i personaggi della storia dipinta sono solo tre figure, la santa, il marito e la donna, che occupano tre zone della tavola facilmente distinguibili. Santa Rita è raffigurata come una monaca stilizzata all'interno di un contorno astratto a forma di nuvola, come in altri ex voto, l'uomo è rappresentato dalla tipica giacca-uomo afflosciata e vuota, comune a molti altri dipinti di Buzzati, e così pure la donna è disegnata in una posa molto sensuale e discinta, con la bocca dischiusa e il seno scoperto, molto simile ad altri dipinti dello scrittore.

Se il disegno dei personaggi ripete motivi della rappresentazione presenti nell'opera pittorica e letteraria di Buzzati, sullo sfondo e quasi a collegare i tre personaggi, sia nei margini dei disegni sia

nell'allusione metaforica, vengono rappresentate le montagne, anch'esse motivo iconografico assai ricorrente.

L'immagine quasi monocromatica sembra un collage dove ritagli di figure vengono incollati sovrapponendosi uno sull'altro. I quattro piani non potrebbero ritrovarsi all'interno dello stesso livello della rappresentazione neanche per le dimensioni e le relative proporzioni. Inoltre le tre figure sono disposte in un ordine diverso rispetto all'ordine di intervento narrato nella storia: santa, uomo, donna invece di uomo, santa, moglie e donna.

Resta estranea alla rappresentazione visiva la moglie Rita che ha prodotto l'immagine, mossa dalla riconoscenza per la santa e dalla condanna per la donna "indegna" e "schifosa". Della moglie si hanno solo due elementi ma fondamentali: si sigla in terza persona nella rappresentazione verbale all'interno dell'ex voto e ha, certamente non per caso, lo stesso nome della santa con la quale si confonde.

Ancora una volta il testo della pagina a sinistra per il suo contenuto, espressione tipica della credenza popolare, fa da sfondo al racconto iscritto nell'immagine che si rende per un verso singolare per i nomi propri dei coniugi, ma che si riveste anch'essa di un carattere universale per il ricorrente motivo letterario dell'uomo conteso tra due donne.

Le frontiere del disegno e del racconto si dissolvono e i due elementi si fondono per dare vita a un senso complessivo che fa continui riferimenti all'intera opera pittorica e letteraria di Buzzati e alla letteratura universale. Per la ripetibilità e l'indeterminatezza che caratterizza la rappresentazione universale del triangolo amoroso si esce dai confini della figura del disegno, dalla pagina del catalogo, dalla singola opera pittorica e letteraria.

Meta-opere doppie

L'analisi fin qui compiuta dimostra la necessità di considerare *I Miracoli* come una complessa strategia narrativa e rappresentativa che si muove sul terreno di una doppia espressività, già praticata da Buzzati con assoluta naturalezza nel corso della sua carriera.

Ciò non preclude una lettura esclusivamente artistica delle tavole, estraniandole però dal loro contesto e dalla loro definitiva forma espressiva: con iscrizioni all'interno, accompagnate da didascalie e titolo, all'interno di un racconto a cornice e, non ultimo, secondo una

precisa successione numerata. Così come non è impossibile analizzare la sola componente verbale costruita secondo il classico stilema dei racconti incassati. Ma farlo senza i rinvii e le indicazioni di lettura per le immagini significa anche in questo caso mancare la loro forma compiuta.

La negoziazione delle frontiere della visualità ci costringerebbe a fermarci tavola per tavola, caso per caso, racconto per racconto e a riflettere sulle tipologie di relazione tra il linguaggio verbale e quello iconico. La possibilità di esemplificare le tipologie di collaborazione tra le due arti ha aperto la strada a una riflessione ulteriore sulla capacità di narrare e di costruire la finzione.

Appare chiaro dunque come soltanto una riflessione complessiva sul fantastico in Buzzati, intesa come massima riflessione sulle possibilità di rappresentare i livelli di realtà e le possibilità del racconto e della rappresentazione, potrebbe darci la chiave dell' autoriflessione narrativa e rappresentativa. La 'Doppelbegabung' dell'artista ha reso possibile elaborate strategie di veridizione che permettono di ipotizzare una dimensione metanarrativa e metarappresentativa dei *Miracoli*. All'interno del racconto a cornice le due rappresentazioni accostate (o iconotesti) impongono una riflessione sulle possibilità di rappresentazione dell'immagine e del testo (metanarrazioni e metafinzioni) e sulle loro collaborazioni reciproche, continuamente rinegoziate, facendo dei *Miracoli* la più ingegnosa "metapicture" (Mitchell 2008) e "metanarrative" (Neumann, Nunning 2012) buzzatiana.

Bibliografia

- Brion, Marcel, *Art fantastique*, Paris, Albin Michel, 1961.
- Buzzati, Dino, *I miracoli inediti di una santa*, Milano, Edizioni del Naviglio, 1970.
- Buzzati, Dino, *I miracoli di Val Morel*, Milano, Garzanti, 1971.
- Buzzati, Dino, *Per grazia ricevuta*, Milano, Grandi Edizioni Italiane, 1983.
- Caspar, Marie-Hélène, "Les Miracles de Val Morel: un bestiaire fantastique?", *Cahiers Buzzati*, 3 (1979): 140-172.
- Caspar, Marie-Hélène, "A propos du paratexte buzzatien", *Studi Buzzatiani*, 5 (2000): 27-46.
- Cavadini, Luigi (ed.), *Parole e colori*, Cernobbio, 2001.
- Comar, Nicoletta, *Dino Buzzati. Catalogo dell'opera pittorica*, Mariano del Friuli, Edizioni della Laguna, 2006 .
- Cometa, Michele, *La scrittura delle immagini. Letteratura e cultura visuale*, Milano, Cortina, 2012.
- Cometa, Michele, "Letteratura e arti figurative: un catalogo", *Contemporanea*, 3 (2005): 15-32.
- Crotti, Ilaria, *Dino Buzzati*, Firenze, La Nuova Italia, 1977.
- Dal Mas, Serena - Endrizzi, Serena, "La 'Spiegazione' ai Miracoli di Val Morel come racconto di un viaggio all'altro mondo", *Studi Buzzatiani*, 3 (1998): 133-142.
- Dalla Rosa, Patrizia, "Geografia e onomastica de I Miracoli di Val Morel", *Studi Buzzatiani*, VIII (2003): 99-110.
- Ferrari, Maria Teresa (ed.), *Buzzati racconta. Storie disegnate e dipinte*, Milano, Electa, 2006.
- Giannetto, Nella (ed.), *Il Pianeta Buzzati*, Milano, Mondadori, 1992.
- Giannetto, Nella, "L'icona parlante: intercambiabilità e complementarietà di parola e immagine nel Buzzati pittore e disegnatore", *I segni incrociati. Letteratura italiana del '900 e arte figurativa*, Eds. Ciccutto, Marcello - Zingone, Alexandra, Lucca, Mauro Baroni editore, 1998: 585-602.
- Giannetto, Nella, "La parola scritta nei dipinti e nei disegni di Buzzati", in Cavadini 2001: 17-25.
- Laganà Gion, Antonella, "Caratteri unitari nell'opera di Buzzati: i rapporti tra letteratura e pittura", *Dino Buzzati*, Ed. Alvise Fontanella Firenze, L. Olschki, 1982: 291-311.

- Laganà Gion, Antonella, "L'incidence des lieux sur la création littéraire et picturale", *Cahiers Buzzati*, 5 (1982): 269-282.
- Laganà Gion, Antonella, *Dino Buzzati. Un autore da rileggere*, Venezia, Corbo e Fiore, 1983.
- Neumann, Birgit, Nünning, Ansgar, "Metanarration and Metafiction", *The living Handbook of Narratology*, Eds. Hühn, Peter et al., Berlin and New York, Walter de Gruyter, 2009: 204-211.
- Mitchell, William J. Thomas, *Pictorial turn. Saggi di cultura visuale*, Ed. Michele Cometa, Palermo, :duepunti, 2008.
- Zugno Tauro, Anna Paola, "L'affabulazione fantastica ne 'I Miracoli di Val Morel'", in *Giannetto* 1992: 341-374.

L'autore

Roberta Coglitore è ricercatrice di Teoria della letteratura presso il Dipartimento di Studi Culturali dell'Università di Palermo. I suoi ambiti di ricerca sono: la letteratura fantastica, le teorie dell'ékphrasis, gli studi culturali e visuali. Tra le sue pubblicazioni: *Pietre figurate*, ETS, 2004; tra le curatele: *Dizionario degli studi culturali*, Meltemi, 2004; *Lo sguardo reciproco*, ETS, 2007; *Cultura visuale*, :duepunti, 2008.

Email: rcoglitore@unipa.it

L'articolo

Data invio: 30/09/2010

Data accettazione: 20/10/2010

Data pubblicazione: 30/05/2011

Come citare questo articolo

Coglitore, Roberta, "I Miracoli di Buzzati tra scrittura e pittura", *Between*, I.1 (2011), <http://www.Between-journal.it/>