



# Buzzati e il Segno

## Narrare il nuovo

A cura di  
**Cristina Vignali,**  
**Delphine Gachet,**  
**Alessandro Scarsella**

## SOMMARIO

### *Introduzione*

Cristina Vignali, Delphine Gachet,  
Alessandro Scarsella ..... 7

### *In memoriam Yves Panafieu* *28/10/1940 – 06/10/2021*

Michelle Garnier-Panafieu ..... 15

### **Parte prima – Tra produzione e ricezione.**

**A confronto con i linguaggi.....25**

#### *Buzzati intermediale: le strategie dell'ascolto*

Paolo Giovannetti ..... 27

#### *Buzzati e il fumetto.*

*Questioni di lingua e stile nell'adattamento di*  
*La giacca stregata di Benoît Marchon e Vittorio Giardino*

Alberto Sebastiani ..... 43

#### *Una lettera d'amore, dalla carta alla pellicola*

Silvia T. Zangrandi ..... 63

**Parte seconda – Il poema infinito..... 77**

*«Come noi infelici possiamo avere ancora*  
*il coraggio di parlare?»: un filo rosso che va da Marilina a Eura,*  
*fino a Mazzafirra ed Eurydice*

Lorenzo Resio ..... 79

*Dino Buzzati poeta: su alcuni luoghi notevoli de*  
*Il capitano Pic (o il trionfo del regolamento)*

Giovanni Turra ..... 89

#### *Orfi: il percorso epifanico tra Cocteau e Savinio*

Sara Teresa Russo ..... 103

#### *Il canto di Orfi.*

*Una lettura concordanziale e computazionale di Poema a fumetti*

Christian D'Agata ..... 117

<i>Omero, Dante, Shakespeare e Apollinaire in una tavola del Poema a fumetti (con nuove aggiunte al catalogo pittorico buzzatiano ed al suo metodo di metabolizzazione delle fonti)</i> Marco Perale .....	133
<b>Parte terza – Illustrazione, disegno, pittura.....</b>	<b>143</b>
<i>Il ruolo dell'ecfrasi nella scrittura d'arte e narrativa di Dino Buzzati: sguardi incrociati</i> Marcello Ciccuto .....	145
<i>«I palpiti, i languori, la carne dannata».</i> <i>Valori della nudità nel Poema a fumetti di Dino Buzzati</i> Diego Pellizzari .....	155
<i>Dino Buzzati illustratore:</i> <i>Il brevetto di Augusta Giannini (1967)</i> <i>e Le gambe di Saint Germain di Osvaldo Patani (1973)</i> Chiara Portesine.....	169
<i>Dal collezionismo alla ricerca.</i> <i>Esempi e appunti di bibliofilia buzzatiana</i> Alberto Brambilla .....	183
<i>Le immagini nelle parole.</i> <i>Influenze artistiche nella prosa di Dino Buzzati</i> Giacomo De Fusco.....	195
<i>Tra fiaba e tragedia: presenze metafisiche nel disegno e nel fumetto buzzatiano</i> Annalisa Carbone .....	209
<i>Fabula docet. La trasfigurazione del conflitto in Dino Buzzati e George Orwell</i> Virginia Benedetti.....	221
Indice dei nomi.....	235
Tavola degli autori.....	245

PAOLO GIOVANNETTI

1. Nel mio intervento proverò a mettere in fila due o tre record di Buzzati, illustrando certi ambiti letterari e transmediali in cui lo scrittore sembra aver precorso i suoi colleghi, per lo meno italiani. Il primo record è quello di esser stato studiato – *come narratore* e non come poeta – secondo le metodologie dell'acustica, in quanto disciplina in senso stretto scientifica. Il XXIV convegno nazionale dell'Associazione italiana di acustica, svoltosi a Trento nel 1996, comprendeva anche la relazione di due ingegneri, Franca Longhini e Roberto Pompoli, intorno a «Suoni, rumori e silenzi nel romanzo "Deserto dei tartari" di Dino Buzzati<sup>1</sup>». E non è certo un caso. Record a parte, infatti, è sin troppo evidente a qualsiasi lettore buzzatiano quanto sia importante per lui il *soundscape*, il paesaggio sonoro, il suono narrato, quale componente indispensabile della sua opera. E ciò avviene secondo una latitudine amplissima di occorrenze fenomeniche: che vanno – poniamo – dalle sonorità che disturbano il sonno o in genere la quiete (è ben noto l'odio di Buzzati per le campane<sup>2</sup>) a certe partiture enunciative (come l'inizio di *Barnabo delle montagne* o della *Famosa invasione degli orsi in Sicilia*<sup>3</sup>) che prevedono un radicale di presentazione "orale", in virtù del quale la storia è affidata almeno in parte alla voce di un "personaggio", e il lettore si avvicina molto a qualcosa come un narratario-ascoltatore intradiegetico. (Chiarirò meglio tra poco questo secondo punto). Insomma, l'argomento è fondamentale, e appunto ha già attirato l'attenzione della critica; sebbene molto, con ogni evidenza, resti da fare.

1 Gli *Atti*, A. PERETTI e P. SIMONETTI (dir.), furono stampati per i tipi della Provincia autonoma di Trento nello stesso 1996; il saggio alle p. 5-10.

2 Ad esempio: «ma le abbiette campane ambrosiane / spargono tristezza senza pietà / e nausea (quanto le ho odiate / fin da quand'ero bambino)» (D. BUZZATI, *Scusi, da che parte per Piazza del Duomo?* [1965], in *Id.*, *Opere scelte*, G. CARNAZZI (dir.), Milano, Mondadori, 1998, p. 1352).

3 Com'è noto, il suo incipit, in versi, è: «Dunque ascoltiamo senza batter ciglia / la famosa invasione degli orsi in Sicilia» (D. BUZZATI, in *Opere scelte, op. cit.*, p. 235).

Proprio questa strada avrei voluto percorrere nel mio lavoro, ritornando su certi luoghi topici buzzatiani (a partire dal *Deserto*, va da sé) e avvicinandone altri meno conosciuti<sup>4</sup>. Un percorso nelle intenzioni il più possibile metodico, di natura tematica, anche se arricchito da doverosi riferimenti intermediali e almeno in parte transmediali. Il fatto è che, a partire da questi presupposti, mi si è spalancata una prospettiva critica molto più interessante, che ha condizionato profondamente l'indagine. La prospettiva, dico, di un Buzzati che dapprima – in modo originalissimo, quasi unico nel suo tempo – si confronta da scrittore con quei *media* audio e audio-video che nel corso degli anni Trenta sono in piena espansione; e che in seguito, sul finire degli anni Cinquanta, prende di petto la cibernetica, il mondo digitale, persino le scienze della mente, suggerendo un tipo di espressione vocale pre- o piuttosto post-linguistica, che finisce per avvicinarsi a certe ricerche della coeva musica elettronica.

In questo modo, la ricerca si è complicata parecchio. Al momento, sono in grado di proporre solo alcune linee generali, sperando di trovare qualche studiosa o studioso che in futuro sia interessata ad approfondire i molti nessi qui solo evocati.

2. Dicevo dei record. Il secondo che ho individuato – molto più importante del primo, va da sé – riguarda *Bàrnabo delle montagne*, a stampa nel 1933. In un recente convegno, Riccardo Castellana ha proposto una breve storia delle narrazioni italiane realizzate al tempo presente, con particolare riguardo alla terza persona. Dunque, il primo romanzo di questo tipo raccontato di fatto tutto al presente, secondo Castellana, è *Quartiere Vittoria* di Ugo Dèttore, uscito nel 1936<sup>5</sup>. Cruciale è che si tratti di un'opera in senso stretto modernista: setting cittadino, tematica economico-sociale (la speculazione edilizia, i nuovi ricchi), uso sistematico del discorso indiretto libero e della psiconarrazione. Ma non siamo di fronte al "primo" romanzo scritto in questo modo. Il fatto è che Buzzati aveva già pubblicato tre anni prima una storia lunga in terza persona al presente (o,

4 Si poteva magari analizzare un pezzo giornalistico per il *Corriere della Sera* come «Lebbrà a Venezia» del 13 marzo 1968, in cui la decadenza artistica e architettonica della città è interpretata in termini proprio sonori, oltre tutto vagamente montaliani: «[...] un misterioso bisbiglio si propaga di volta in volta, di sala in sala, di androne in androne. Scricchiolii, brevi sussurri, lievi tonfi, gemiti di legni, fruscii, sospiri, e poi tanti tic tic sparsi qua e là a capriccio, come stille di un pianto soffocato. Sono lembi d'intonaco, schegge di rovere e di abete, pietruzze, scaglie minuscole di marmo».

5 Cf. R. CASTELLANA, *Finzione e convenzione. Aspetti della narrazione simultanea*, in corso di stampa negli atti del terzo incontro del Seminario permanente di narratologia, *Tempora*, tenutosi a Milano presso l'Università IULM il 20-21 ottobre 2021; del romanzo di Dèttore esiste una ristampa: Venezia, Marsilio, 1982, con una nota di C. DE MICHELIS.

più esattamente, con una dominanza del tempo presente) che è, appunto, *Bàrnabo delle montagne*. Ma non solo, ad accentuarne la posizione originale: il libro buzzatiano potrebbe essere considerato un'opera non-modernista – setting montano "magico", tematica morale, «andatura [...] di una fiaba» (come subito scrisse Orio Vergani nel giugno 1933<sup>6</sup>).

In questa sede non posso esaminare nel dettaglio le scelte temporali fatte dall'autore. Posso solo dire che l'andamento al tempo presente (con rinforzo del passato prossimo) è quello tipico di una narrazione simultanea che si avvale di un presente aspettualmente "riportivo". Non si tratta, tuttavia, di un'enunciazione impersonale (quella che in quegli anni si cominciava a definire *camera eye*), bensì di un'istanza discontinuamente soggettivizzata. Anche perché, a complicare le cose, questo modo di narrare non di rado valorizza il centro focale del protagonista. "Chi" parla fa sentire la propria voce, insomma, anche se in un modo particolare. Uno dei primi passi in cui gli aspetti prototipici di questa tecnica emergono con chiarezza è il seguente:

Hanno costruito la nuova casa dei guardiaboschi sul versante della valle opposto a quello dove si trova la Casa dei Marden. Pressapoco è una costruzione uguale. Ma è tutta fresca; ha il tetto di zinco. *Il bello è che* si trova molto più in alto, assai vicina alla Polveriera, in un ampio prato circondato dal bosco. *Ecco* il giorno dell'inaugurazione.

Su per la strada, appositamente costruita, per dove possono passare anche i muli, arriva molta gente. È una domenica di luglio, piena di sole. Gli uomini hanno il vestito di festa e le donne tutte a colori. Anche i guardiaboschi si son fatti la barba e sfoggiano la divisa nuova. Del Colle è fuori, sopra una comodissima panca, e racconta [...].

Intanto comincia la festa. Due di quelli che hanno scavato la strada attaccano con le armoniche delle musiche per far ballare. Tutti quanti sono attorno; ci sono anche il podestà, l'ispettore e si ride: c'è voglia di divertirsi. *Comincia infatti una specie di vita nuova.*

*Come è bravo Molo a ballare; tra le sue braccia è la figliola del podestà?*

Ho corsivizzato le parti in cui cogliamo una voce che commenta. E si tenga presente che Buzzati (secondo una procedura che mi riservo di studiare in un altro saggio) arriva a produrre enunciati aspettualmente "irrazionali" come il seguente, in cui un tempo del passato – il passato prossimo – svolge il ruolo del futuro (mia l'enfasi):

6 O. VERGANI, «Bàrnabo delle montagne» [recensione], *Corriere della Sera*, 22 giugno 1933.

7 D. BUZZATI TRAVERSO, *Bàrnabo delle montagne*, Milano-Roma, Treves-Treccani-Tumminelli, 1933, p. 15-17.



Il sole entra placidamente per le piccole finestre dentro i grandi silenziosi granai in fondo alla valle, illuminando i gialli cumuli di granturco. In alto, dalle rocce della Cima della Polveriera, scende un'altra volta Bàrnabo; *tra poco ha raggiunto le ghiaie*. Stanchezza deliziosa. Il suo compagno Bertòn, già corre giù per gli sfasciumi facendo rotolare valanghe di sassi<sup>8</sup>.

Ho sempre avuto l'impressione che in questi casi Buzzati stesse mettendo in pratica suggerimenti che hanno a che fare con il visivo, in senso lato con il cinema. Passi come quello qui sotto sembrano fare il verso al testo di una sceneggiatura, se non addirittura a un *intertitolo*, a una *didascalia*:

Strada della pianura, un grande polverone, gli alberi ormai gialli. C'è la casa di Giovanni Bella, cugino di Bàrnabo. Sulla strada si apre un'osteria. Di dietro: la stalla, il fienile, un piccolo forno e dei campi. Si scorge, non lontana, una bassa collina e ancora più distanti, quando è sereno, si vedono delle montagne verdi.

Sopra la porta dell'osteria c'è una targhetta di ferro con il numero 846 ed è stata dipinta la scritta "Trattoria del Bersaglio". Giovanni Bella è seduto al tavolo con altri due contadini. Viene avanti un individuo per la strada. È Bàrnabo, oramai è stanco, qui comincia la sua nuova vita<sup>9</sup>.

Quanto di fin troppo evidentemente cinematografico vi compare (lo stile da *nouveau roman*, diciamo) deve però essere triangolato con il fattore soggettivo e "commentativo" che sempre convive con l'aspettativa viceversa "riportiva". In parole povere: i racconti al presente omologano il racconto dell'azione che si sta svolgendo alla chiosa relativa alla stessa. I due piani finiscono per confondersi. Si veda come caso limite, nella penultima citazione qui sopra, l'intervento nominale «Stanchezza deliziosa», che può essere un commento della voce narrante o una sensazione del personaggio (quasi un discorso diretto libero). Non risolutiva ma forse sintomatica è un'affermazione, quasi una constatazione, dell'autore affidata a una lettera a Brambilla del 10 luglio 1931, come risposta a un parere non proprio entusiasta dell'amico intorno alle prime pagine del romanzo:

Il ridicolo è che dalla mia mente – scrivendo – non riesco ad allontanare l'immagine dell'eventuale lettore, mentre mi sforzo costantemente e credo spesso di riuscire ad avere una semplicità essenziale [...]. Tanta semplicità, secondo me, deve essere l'abolizione assoluta di tutti i cretini pezzi descrittivi e anche delle impotenti descrizioni psicologiche che impugnano [*sic*] miserabilmente tutti, anche i belli [*sic*] romanzi moderni<sup>10</sup>.

8 *Ibid.*, p. 72.

9 *Ibid.*, p. 100-101.

10 D. BUZZATI, *Lettere a Brambilla*, L. SIMONELLI (dir.), Novara, De Agostini, 1985, p. 207.

Mi interessa in particolare (oltre alla polemica anti-modernista) la "vicinanza al lettore", il contatto con il destinatario, una specie di spazio deittico comune qual è quello che nel romanzo, in particolare, è spesso indicato dall'avverbio *ecco*<sup>11</sup>. Ad esempio:

Eccolo [Bàrnabo] verso le due del pomeriggio, con le scarpe nuove [...].

[...]

Eccoli [Bàrnabo e Bertòn] su uno spiazzo di ghiaia sotto alla vera parete.

[...]

Eccolo [Bertòn] che è arrivato.

[...]

Eccoli [Bàrnabo e Bertòn] poco dopo in vetta.

[...]

Ecco la casa dei Marden.

[...]

Ed ecco che le grandi crode fan meditare a quel che dovrà accadere.

[...]

Ecco Bàrnabo che ritorna<sup>12</sup>.

Ora, molte delle questioni qui osservate, segnatamente la compresenza di fattori visivo-descrittivi e fattori soggettivi (la definizione, cioè, di una deissi condivisa), puntano con decisione – in primo luogo – verso il mondo della radio. Rodolfo Sacchettini, in un importante studio sulla radiofonia italiana delle origini, ha commentato interventi comparsi su giornali italiani della fine anni Venti in cui tra l'altro si afferma che gli enunciati narrativi di tipo tradizionale nei radiodrammi dovrebbero essere riformulati alla seconda persona al presente. Ad esempio:

Che forma avrà dunque la drammaturgia radiofonica? Una frase del tipo: "Una donna giunge in un campo punteggiato di tende rosse. Si diresse verso una tenda" è da evitarsi perché suscita una distanza, mentre quello a cui si deve mirare è la prossimità tra l'ascoltatore e la scena. La stessa frase andrà formulata: "tu sei in un campo, tende rosse sono davanti ai tuoi occhi. Una donna si dirige verso la tenda di destra". Rivolgersi direttamente all'ascoltatore contribuirà a suscitare una sorta di "teatro interno"<sup>13</sup>.

11 In un passo del *Deserto dei Tartari*, all'inizio del cap. VIII, Buzzati torna a questo tipo di procedura, ora però regredita a un ruolo descrittivo, introduttivo alla scena vera e propria: «Ecco i nuovi amici di Drogo, tenenti Carlo Morel, Pietro Angustina, Francesco Grotta, Max Lagorio. Essi sono seduti con lui alla mensa, a quest'ora vuota. Solo un famiglia rimane [...]. / Festeggiano il conte Max Lagorio, che all'indomani parte, dopo due anni di Fortezza. / Lagorio disse: [...].» (in D. BUZZATI, *Opere scelte*, *op. cit.*, p. 58).

12 D. BUZZATI Traverso, *Bàrnabo delle montagne*, *op. cit.*, rispettivamente dalle p. 51, 63, 65, 74, 154, 179, 185.

13 R. SACCHETTINI, *La radiofonica arte invisibile. Il radiodramma italiano prima della televisione*, Corazzano, Titivillus, 2011, p. 26; l'intervento, *Arte radiofonica*, uscito su

Certo, Buzzati non usa forme alla seconda persona, ma è chiaro che la conquista o invenzione di una "prossimità", o «teatro interno» è qualcosa che lo interessa. Del resto, tra anni Venti e Trenta lo scrittore si avvicina al direttore della rivista «Il Convegno», Enzo Ferrieri (sul suo periodico scrivono anche con una certa continuità, tra gli altri, l'amico Brambilla e il futuro collega del *Corriere* Leonardo Borgese<sup>14</sup>); e questi, collaboratore dell'EIAR, sarà promotore nel 1931 di un'importante inchiesta sulla radiofonia<sup>15</sup>.

Per certi versi decisiva è poi un'altra testimonianza. In un libro molto importante e oggi in effetti spesso citato, *Il cinema e le arti meccaniche* di Eugenio Giovannetti (1930), figura una lunga trattazione intorno alla radio. Non si parla quasi per nulla di radiodramma, bensì della funzione artistica della voce che vi si esprime, quella del reporter radiofonico. In effetti, la descrizione che Giovannetti ne fa è molto suggestiva:

S'è già formato in America, e comincia a formarsi anche in Europa, il tipo del reporter radiofonico che illustra verbalmente i fatti a mano a mano che essi si svolgono, facendoci vedere, per dir così, il mobile spigolo della realtà. Questo reporter della realtà immediata, che, con l'acuta imperturbabile malizia d'un Erodoto, storicizza un match boxistico o l'avanzarsi d'un ciclone, deve essere, voi lo capite, un singolare artista della parola. Questo parlatore deve darci continuamente l'idea diretta degli uragani cui assiste: sportivi o politici o celesti. Esso deve per la radio comporre le parole in un periodo nuovo, tutto elettrico, in cui ogni parola sia pronta a trasformarsi in un turbinante nucleo d'immagini. Questo storiografo elettrico si assume insomma l'incarico di fare assistere ad un avvenimento un'immensa folla invisibile e non solo di farvela assistere ma di tenervela interessata sino alla fine con un'arte argutissima e discreta. Storico, oratore, poeta, umorista, il reporter radiofonico è, senza dubbio, una delle figure artistiche più originali del nostro tempo<sup>16</sup>.

Non c'è quasi bisogno di commenti; e in fondo immaginare la voce che udiamo in *Bàrnabo delle montagne* come quella di un reporter non è un'operazione così assurda.

Il punto è che, a ben vedere (o, piuttosto, a ben ascoltare), la soluzione l'avevamo già in mano, perché Orio Vergani nella sua recensione già ricordata

«L'Impero» il 28 giugno 1928, era di Umberto Bernasconi, che in realtà parafrasava il pensiero del francese Paul Deharme.

14 Ricordo che sul «Convegno», nel n. 1-2, 1933, p. 38, esce una recensione di *Bàrnabo delle montagne*, ad opera di Mario Robertazzi. Cf. ora E. FERRIERI, *Il Convegno 1920-1940. Per un'antologia*, A. MODENA e A. ANTONELLO (dir.), Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 2020.

15 Su cui cf. R. SACCHETTINI, *La radiofonica arte invisibile*, op. cit., in particolare, p. 28-51.

16 E. GIOVANNETTI, *Il cinema e le arti meccaniche*, Palermo, Sandron, 1930, p. 183.

spiega con chiarezza la tecnica di *Bàrnabo*. Dopo aver caratterizzato questo tipo di narratore come colui che «talvolta è tanto vicino al personaggio da indicarne egli stesso e sottolineare gli atteggiamenti, rivolgendosi al lettore come a una terza persona», individua proprio «una struttura sintattica tutto nervi e muscolo, con spezzature e suture che fanno pensare ai più abili tempi di certi *documentari del cinematografo*<sup>17</sup>».

Il riferimento è appunto questo: le didascalie del cinema, in particolare del cinema documentario, un tempo scritte e ora ormai parlate. Tutto sommato, una verifica non è particolarmente difficile. Di fatto, ogni film non finzionale degli anni Trenta, presente nelle teche RAI consultabili con una normale ricerca in Rete, conferma *ad abundantiam* quanto detto, persino a volte sul piano tematico (dico della presenza di argomenti naturalistici). Ad esempio, la versione italiana di un documentario UFA (l'importante casa di produzione tedesca), genericamente datato al 1932-1937 e intitolato *Mistero della vita*<sup>18</sup>, presenta enunciati del tipo:

Ecco un riccio marino.

[..]

Questi sono lucci ed eccone le uova.

[..]

Ecco un uovo di coniglio fortemente ingrandito.

[..]

Ora l'involucro dell'uovo racchiude due embrioni gialli.

Si può forse aggiungere che i film che il Buzzati ventottenne (siamo appunto nel 1934) dichiara di preferire<sup>19</sup> – *Ombre bianche* (cioè *White Shadows in the South Seas*), *Trader Horn*, *Eskimo*, tutti di W. S. Van Dyke – sono racconti d'avventura a sfondo documentaristico. Prendiamo in considerazione il primo, risalente al 1928, che ha una colonna musicale incisa ma è ancora privo di parlato. Il film è accompagnato da intertitoli spesso riguardanti le condizioni di vita delle popolazioni del mar Pacifico meridionale, minacciate dallo strapotere dei bianchi. Ecco cosa si legge nei primi due minuti di immagini, prima che l'azione vera e propria cominci<sup>20</sup>:

17 O. VERGANI, *Bàrnabo delle montagne* [recensione], op. cit. Il corsivo nella citazione è mio.

18 Cf. l'archivio storico dell'Istituto Luce, in particolare alla pagina <<https://www.archivioluca.com/documentari-ufa/>> (ultimo accesso, 27 agosto 2022).

19 D. BUZZATI, *Lettere a Brambilla*, op. cit., 3 aprile 1934, p. 219: «ho visto ESKIMO film di alto stile, che però non arriva a *Ombre bianche* e tanto meno a *Trader Horn*».

20 Il film è presente nella piattaforma YouTube (<<https://www.youtube.com/watch?v=mdXeMgtv8Hw>>; ultimo accesso, 27 agosto 2022). Non è ricostruibile, per lo meno al momento, la forma della versione effettivamente fruita da Buzzati. Cf. su tutta la questione il documentatissimo *Scrittura e immagine. La didascalia nel cinema*

The coral atolls of the South Pacific... for happy centuries the last remnant of an earthly paradise...

[...]

Islets "fresh from the touch of God"...

[...]

Memories that lingered from the Morning of Creation...

[...]

But the white man, in his greedy track across the planet, cast his withering shadow over these islands... and the business of 'civilizing' them to his interests began...

[...]

Today – the results of 'civilization'...

3. Il fatto a mio avviso decisivo – a osservare il fenomeno nella sua articolazione complessiva – è il tipo di *emozione culturale* che motiva questi accadimenti, e che è stato illustrato molto bene una quindicina d'anni fa da Paola Valentini in un libro sul *soundscape* italiano anni Trenta<sup>21</sup>. Radio e cinema tematizzano il problema della voce umana, sia sul fronte delle sue «capacità suggestive» sia su quello degli effetti di potere che da essa provengono. Dunque: «una parola che *crea* immagini e una voce che tiene avvinghiati, aggancia il pubblico senza tregua al visivo che genera<sup>22</sup>». Se infatti da un lato – come molti commentatori dichiarano, a partire dal già ricordato Eugenio Giovannetti – la voce scorporata della radiofonica manifesta un «inconsueto potere suggestivo<sup>23</sup>», quasi mitopoietico, dall'altro lato studiare questi fenomeni significa prendere coscienza dell'efficacia manipolatrice, pubblica e politica, della voce mediata dalle nuove tecnologie. Il che corrisponde a dire, innanzi tutto, che l'incertezza fra parola-didascalia, parola radiofonica e *voice over* cinematografica rinvia a una tendenziale indistinguibilità dei tre momenti, uniti dall'appartenenza al medesimo orizzonte mediale in trasformazione.

Nel suo secondo romanzo – pur abbandonando la coraggiosa modalità enunciativa al presente sperimentata in *Bàrnabo* – Buzzati continua a perseguire alcune di queste intenzioni. Il colonnello Procolo nello *storyworld* del *Segreto del Bosco Vecchio* durante il tardo autunno 1925 acquista un apparecchio radiofonico (l'URI, antenata dell'EIAR, trasmetteva da poco più di un anno). L'iniziale suo funzionamento soddisfacente in realtà prelude a un grave problema: sia Procolo sia il sodale

*muto*, Atti del IV Convegno internazionale di studi sul cinema (Udine, 20-22 marzo 1995), F. PITASSIO e L. QUARESIMA (dir.), Udine, Forum, 1998.

21 Cf. P. VALENTINI, *Presenze sonore. Il passaggio al sonoro in Italia tra cinema e radio*, Firenze, Le Lettere, 2007.

22 *Ibid.*, p. 138.

23 E. GIOVANNETTI, *Il cinema e le arti meccaniche*, op. cit., p. 183.

Aiuti odono delle forti interferenze, che risulteranno essere la "voce" del Bosco Vecchio. Ecco come è presentata questo effetto sonoro «dal di sotto»:

[...] il colonnello sentì la voce dell'altoparlante intorbidirsi leggermente, come se fosse entrato un nuovo rumore. Provò a girare le manopole, trovò altre stazioni, ma non riuscì più a ottenere il suono nitido come prima. Pareva anzi che il rumore estraneo, come un confuso fruscio, tendesse ad aumentare sempre più: sembrava provenisse da una fonte più lontana che quella delle musiche e non sovrapporsi a queste ma emergere dal di sotto e impastare in un unico brontolio le note degli strumenti.

[...]

– Strano – [...] disse [...] l'Aiuti – si direbbe quasi il rumore che fanno i boschi quando ci soffia il vento.

[...] il Procolo, quand'era solo, continuò a sentire quella voce fonda che saliva da una lontananza infinita, si allargava con progressione, inghiottiva le melodie dei tenori, dei violini, delle intere orchestre, fino a riempire tutta la casa<sup>24</sup>.

Non si tratta tanto, qui, di interpretare la fin troppo trasparente allegoria (la natura che magicamente si insinua nel dispositivo moderno per punire chi le fa violenza); si tratta piuttosto di sottolineare l'incertezza sull'origine della voce, la sua paradossale delocalizzazione. È un tema, questo, secondo Valentini, ben presente nel cinema italiano coevo, come se il "sonoro" *doublé* dalla suggestione radiofonica non potesse che problematizzare il *luogo* della voce.

In un film analizzato dalla studiosa<sup>25</sup>, *Signora di tutti*, diretto da Max Ophüls e prodotto dalla neonata Novella Film di Rizzoli nel 1934 (adattamento di un romanzo di Salvator Gotta dell'anno precedente<sup>26</sup>), il suono della radio svolge un ruolo diverso da quello realizzato nella vita di Procolo, ma a esso comparabile. In una villa sul lago di Como l'abbiente Alma Nanni, costretta a una sedia a rotelle, ascolta musica classica dal suo apparecchio radiofonico, mentre il marito Leonardo flirta con la giovane Gaby Murge (l'attrice è Isa Miranda), amica di famiglia cui Alma si era affezionata. Nella scena madre del film il suono della radio assume una potenza invasiva tale da cancellare l'opposizione suono diegetico / suono extradiegetico, come se insomma si fosse passati dal primo al secondo

24 D. BUZZATI, *Il segreto del Bosco Vecchio*, Milano-Roma, Treves-Treccani-Tuminelli, 1935, p. 134-137.

25 Cf. P. VALENTINI, *Presenze sonore*, op. cit., p. 153-159.

26 Sui "Romanzi di Novella", cf. G. C. FERRETTI – G. IANNUZZI, *Storie di uomini e libri. L'editoria italiana attraverso le sue collane*, Roma, Minimum Fax, 2014, p. 51-56. L'opera di S. GOTTA (di cui ho letto una ristampa: *La signora di tutti*, Milano-Roma, Rizzoli, 1942) non contiene quasi alcun riferimento transmediale, se non quello riguardante la carriera cinematografica di Gaby – che qui si chiama Chicchi Dias –, raccontata peraltro con scarso rilievo solo verso la fine del romanzo.



(le musiche sono di Daniele Amfitheatrof). Noi spettatori e i personaggi udiamo la stessa musica, anche se ciò rompe certi vincoli di verosimiglianza (la musica si ode anche all'aperto, per esempio, a notevole distanza dalla fonte). La sequenza culminerà nella morte di Alma, che cade rovinosamente dalle scale mentre cerca di raggiungere i due amanti sulla sua sedia a rotelle. Nella stessa drammatica serata, Gaby mostra tutta la sua frustrazione e senso di colpa distruggendo l'apparecchio radiofonico, che sa essere all'origine della sciagura. Gesto apparentemente irrazionale, sul piano di una diegesi a-mediale, ma invece del tutto necessario "alle orecchie" di chi abbia seguito con attenzione lo svolgersi della pellicola. Non solo, e anzi soprattutto: parecchio tempo dopo, quando i due amanti – ormai in crisi – torneranno nella villa in cui si era svolta la tragedia, Gaby crederà di udire quella stessa musica trasmessa dalla radio sentendola però uscire da un caminetto. In realtà in quella villa non c'è più una radio e tutto è frutto di un'allucinazione. Anche in questo caso, il suono si colloca in uno spazio indecidibile.

Che Buzzati operi perfettamente all'interno di questa sorta di scollatura (o *débrayage*) tra suono e immagine, tra suono reale e suono pensato, può essere confermato dalla *mise en abyme* che il narratore si, e ci, concede nel testo del *Segreto del Bosco Vecchio*. Procolo convoca un tecnico per riparare la radio; ma questi dichiara di non udire alcun disturbo. Tuttavia, la strana evenienza non lo turba troppo, perché – racconta –

[...] sono cose che succedono. Mi ricordo, in guerra, ch'ero telefonista, una volta con il mio sergente andai a dormire in una grande villa che i padroni erano *via*. C'erano letti a profusione e così andammo in due stanze differenti. Io m'ero già addormentato quando il sergente mi sveglia. 'Sento dei rumori' – mi dice tutto nervoso, – non capisco cosa possa essere, vieni anche tu di là un momento.' Io vado ma c'è un silenzio di tomba. Torno nella mia stanza ed ecco qualche minuto dopo il sergente che torna. 'Non ci sono storie, – dice, – ho sentito ancora quei rumori.' Vado di nuovo in camera sua: silenzio. Eppure quel sergente era un giovanotto di fegato, che non si lasciava mica montar la testa<sup>27</sup>.

Appunto, Buzzati si muove all'interno di un preciso orizzonte di problemi, quale era posto da un intero sistema comunicativo "elettrico". La relazione tra suono e sua origine è instabile, sfuggente. La voce mediatizzata sconvolge i parametri costituiti; il modo di ascoltare, nel nuovo contesto comunicativo, va incontro a una radicale metamorfosi.

Del resto, anche l'aspetto pubblico, politico, della radiofonia riceve una trattazione acuta da parte di Buzzati. Nel *Segreto del Bosco Vecchio* assistiamo a un cambiamento di leadership nelle gerarchie del mondo

27 D. BUZZATI Traverso, *Il segreto del Bosco Vecchio*, op. cit., p. 136-137.

naturale, in particolare nei rapporti fra i venti: il vento Matteo, anche dopo la sua liberazione a opera di Procolo, è subordinato all'azione del vento Evaristo. E non è un caso se per iniziativa di quest'ultimo viene realizzato un *Bollettino segnalazioni*, un radiogiornale naturale (diciamo), una delle cui peculiarità tra l'altro è quella di essere stato escogitato proprio nell'anno (il 1925) in cui viene trasmesso il primo radiogiornale italiano. Gli effetti di potere sono detti in modo esplicito. Evaristo è il «nuovo signore della vallata» e tra i contenuti della sua politica c'è appunto questa iniziativa informativa:

Evaristo veniva a dare al Bosco Vecchio il "Bollettino segnalazioni". Bisogna sapere che il vento aveva da pochi giorni istituito questo servizio, con viva soddisfazione delle piante, degli animali e delle montagne. Con criteri indiscutibilmente pratici e moderni, Evaristo, valendosi dei venti minori delle vallette laterali, suoi dipendenti, raccoglieva le notizie dei fatti più caratteristici avvenuti nella regione e le annunciava poi in giro, sempre per mezzo dei venti minori. In sostanza lui non faceva una grande fatica, ma senza dubbio il "Bollettino" incontrò il favore generale. Di tanto in tanto, tuttavia [...], Evaristo si levava di dosso la pigrizia e andava personalmente a comunicare le notizie.

Com'è logico egli soleva riserbare questa sua degnazione alla zona della Valle Secca, frequentata tuttora da Matteo, per affermare sempre più, di fronte a costui, il suo prestigio<sup>28</sup>.

4. Prima di proporre l'ultimo caso che ho cercato di studiare, metto le mani avanti e prevengo le possibili obiezioni. E cioè che io starei collegando a un fondamento mediale qualcosa che pertiene specificamente all'immaginario fantastico di Buzzati, al senso del "mistero" che attraversa la totalità della sua opera, e che lui stesso ha teorizzato. Che cosa importa se alla base di certe costruzioni immaginative agiscono dinamiche tecnologiche ben riconoscibili, se poi – come suol dirsi – lo scrittore le trasfigura in fantasie letterarie, persino poetiche? Da qui in poi, la mia analisi cercherà di prendere sul serio questa obiezione, che peraltro dovrà tenere ben presente l'osservazione *tranchante* di Pietro Citati, che nel 1960, recensendo *Il grande ritratto*, rimproverava a Buzzati una vera e propria coazione al mistero, e la caratterizzava così:

Senza soste Buzzati cerca di infondere il mistero dovunque: nei rumori della radio, negli scricchiolii del legno parlato, nei cauti movimenti di una chiave. Forse l'assoluto può parlarci, veramente, attraverso gli inconsulti borbottii di una radio guasta<sup>29</sup>.

28 *Ibid.*, p. 119-120.

29 *Il giorno*, 18 ottobre 1960, citato nell'introduzione alla ristampa del *Grande ritratto*, pos. 125 dell'edizione Kindle, Milano, Mondadori, s. d.

La costellazione inventiva del *Grande ritratto* ha a che fare con un interesse tecnologico, a fondamento nobilmente giornalistico, praticato da Buzzati negli anni precedenti la pubblicazione del romanzo, che avviene sul periodico *Oggi* nell'estate 1959 (in volume l'anno successivo). Studi recenti, in particolare di Atzori e Grandelis<sup>30</sup>, hanno fatto luce sul lavoro di divulgazione realizzato a stretto contatto con la ricerca cibernetica di Silvio Ceccato. Buzzati dialoga con questo controverso personaggio, che peraltro tra anni Cinquanta e anni Sessanta gode di un certo consenso da parte sia dell'opinione pubblica sia dei centri di ricerca (riceve commissioni anche dal governo statunitense). E gli articoli per il *Corriere* riflettono bene le curiosità di Buzzati, destinate a trovare una sintesi nel testo anepigrafo pubblicato nell'ottavo volume dell'*Enciclopedia della civiltà atomica*, edita nel 1959-1960 dal Saggiatore.

Può essere fin troppo facile rimproverare a Buzzati un eccesso di "naturalismo". L'enfasi del giornalista e poi del romanziere non è sulle procedure tecnologiche strettamente intese, ma sull'ambizione di Ceccato di tradurre in un sistema automatico il funzionamento del pensiero umano, e persino sulla possibilità che una macchina descriva un evento e si sostituisca all'uomo, nel caso al giornalista di cronaca. Quella di Buzzati sembrerebbe essere un'idea operativa e appunto umanizzante della tecnologia, condizionata da fini praticistici, da una serie di obiettivi molto concreti.

Per venire a capo di questa specie di contraddizione, è il caso di mostrare come certi contenuti vengono declinati nel *Grande ritratto*. In estrema sintesi, Buzzati fa il seguente esperimento narrativo. Se davvero fosse possibile produrre una macchina pensante in grado di svolgere in piena autonomia ma con aumentata efficienza l'insieme delle funzioni svolte dal pensiero umano, che cosa accadrebbe nel concreto dell'esperienza? Quali sarebbero i comportamenti di questo novissimo automatismo? Al netto di una serie di considerazioni distopiche (che portano alla conclusione forse scialba del romanzo), dobbiamo riconoscere che Buzzati dà una risposta poco meno che geniale, capace da sola di conferire valore a questo suo esperimento narrativo. La prima azione della macchina è *dotarsi di una voce*. Succede qualcosa di paragonabile alla radio del Bosco Vecchio, ma su basi tecnologiche molto più complesse e – direi proprio – assai istruttive anche sul piano teorico. La non-spiegazione che lo scienziato Endriade fornisce a

30 F. ATZORI, «Quel giorno anche la macchina dirà: 'Cogito, ergo sum'». Buzzati e l'*Enciclopedia della civiltà atomica*, *Studi novecenteschi*, XLIV, 94, 2017, p. 253-271; A. GRANDELIS, «Qualcosa di fantastico e di commovente». Il triplice viaggio del *Grande ritratto*, D. GACHET et al. (dir.), *Viaggio e musica: due passioni buzzatiane. Omaggio a Marie-Hélène Caspar (1945-1920)*, Pisa-Roma, Serra, 2021, p. 81-88.

uno dei personaggi è per lo meno curiosa, dal momento che la comparsa di una "voce" è un fatto totalmente non programmato:

[...] già da qualche tempo [...], il Numero Uno funzionava. Ma privo ancora di coscienza, per così dire, senza la correlazione simultanea di tutte le attività.

In quel mentre ecco quello che non si era neanche sperato, l'assoluta conferma: la voce. È un fenomeno in gran parte inesplicabile. Alla macchina non ci eravamo preoccupati di dare un organo vocale: questo poteva, se mai, servire per il grosso pubblico, come nei robot da baraccone, un virtuosismo tecnico, nient'altro. Ma al nostro scopo non serviva<sup>31</sup>.

Non solo. L'équipe di scienziati che ha lavorato all'ordigno pensante ha impostato i propri lavori secondo una logica, oserei dire, post-linguistica, diffidente verso gli effetti falsificanti del linguaggio verbale. «Guai se gli avessimo insegnato una lingua», dichiara Strobele. «Il linguaggio è il peggior nemico della chiarezza mentale<sup>32</sup>». «Ogni lingua è un trabocchetto, per il pensiero<sup>33</sup>». Il fatto è che qui Buzzati segue da vicino certe opinioni di Silvio Ceccato che aveva riassunto nei suoi articoli anni Cinquanta-Sessanta: come è detto nello stesso romanzo, il sistema di Cecatieff individua e quindi mette in pratica il «funzionamento della mente umana» allo stato puro, perché è in grado di riprodurre l'«impronta stessa del pensiero, senza alcun riferimento con questa o quella lingua<sup>34</sup>». E infatti nel *Grande ritratto* la macchina comunica con i suoi costruttori attraverso una serie di impulsi elettrici poi trasferiti su carta in forma di grafici, e suscettibili di traduzione.

Ovviamente, in tutto questa serie di affermazioni c'è qualcosa che logicamente non funziona alla perfezione (l'assenza di una lingua articolata non esclude una forma di semiosi, e quindi un'interpretazione in senso lato linguistica: la macchina avrebbe dunque, se non una lingua, certo un linguaggio). I dati decisivi sono comunque quelli già osservati. Ce n'è un altro ancora che merita d'essere ricordato. Questa voce non linguistica che però comunica ha una non trascurabile risonanza *ambientale*: risuona nella natura, integra un paesaggio, trasformandosi in un elemento decisivo del *soundscape* narrativo. Sullo sfondo di una valle selvaggia, la Val Texeruda, uno dei personaggi, che è appena giunto nel luogo degli esperimenti, ode «una diffusa e lieve risonanza, tuttavia profonda, come se provenisse da una remota cavità; simile alla vibrazione di una immensa ma sottile lastra di metallo<sup>35</sup>». Poche pagine dopo, in presenza della macchina, si arriva a una

31 D. BUZZATI, *Il grande ritratto. Romanzo*, Milano, Mondadori, 1972, p. 110.

32 *Ibid.*, p. 78.

33 *Ibid.*, p. 89-90.

34 *Ibid.*, p. 90.

35 *Ibid.*, p. 57-58.

messa a punto aurale delle strane caratteristiche di questa emissione, alla definizione dunque di un “punto di voce”:

Di là del bianco muro, infatti, ad ascoltare attentamente, veniva una specie di brusio, vasto e profondo eppure appena percettibile, simile all’impalpabile rumore che fanno le formiche quando si rompe la cupola della loro casa e gli insetti sgorgano dalle crepe a centinaia correndo sulle macerie come pazzi. Un ticchettio lievissimo, nella cui flebile trama si distinguevano di quando in quando piccoli suoni irregolari, fruscii lontani, scatti, gorgogliare sommesso di liquidi, ritmici sospiri, così lievi ch’era quasi impossibile dire se fossero veri o invece non provenissero dal sangue che talora rimbomba nelle tempie<sup>36</sup>.

Successivi ascolti e successive situazioni comunicative permettono di umanizzare progressivamente la voce, secondo una climax tutto sommato ingenua (un’evidente debolezza del romanzo), nel corso della quale l’empatica Elisa impara a tradurla quasi perfettamente. Ad esempio, «ascoltando, ascoltando, si percepivano anche vocali e consonanti. [...] la frenetica e incomprensibile precipitazione dei discorsi quando, al magnetofono, si riavvolge vorticosamente la bobina<sup>37</sup>». E infatti nella parte finale della storia la macchina che contiene la coscienza della capricciosa Laura parla – di fatto – come qualsiasi altro personaggio. Ma, nella realtà fenomenica, ci ricorda Endriade (e qui sta invece il punto nodale), questa emissione rivela una sua conturbante essenza musicale:

Elisa, ha in mente certe musiche elettroniche, dove la voce umana, le parole, son trasformate e le parole non si afferrano più ma l’espressione resta, anzi è accentuata al massimo? I vocaboli, le frasi non esistono, eppure la musica dice tutto ugualmente. Non il discorso vago e polivalente della musica classica ma un discorso di estrema precisione, più esatto ancora, in certo senso, di un normale discorso articolato<sup>38</sup>.

«[C]erte musiche elettroniche», dunque. Inutile forse ricordare l’attività a Milano dello Studio di fonologia RAI, fondato nel 1955 da Luciano Berio e Bruno Maderna e in piena attività nel ‘59-‘60; tanto più che la rivista di Berio *Incontri musicali* organizzava (grosso modo tra il 1956 e il 1960) concerti di musica elettronica presso il Conservatorio di Milano (ce ne informa puntualmente il *Corriere della Sera*). Basti dire che, in effetti, l’uso della voce caratterizza le prime importanti composizioni di musica elettronica, *Gesang der Jünglinge* di Karl Heinz Stockhausen (1956) e forse soprattutto *Thema (Omaggio a Joyce)* di Berio (1958). Ascoltando queste

36 *Ibid.*, p. 65.

37 *Ibid.*, p. 79.

38 *Ibid.*, p. 111.

opere possiamo ritrovare la sonorità della “macchina” buzzatiana. Invito il lettore a fare questa esperienza.

Resta sullo sfondo – bisognosa di spiegazione – la critica radicale alla lingua come inevitabile falsificazione del pensiero. Ora, non so quanto consapevolmente, Buzzati riprende elementi di un dibattito di inizio Novecento, ruotante intorno al pensiero di Bergson, che in Italia trovò un intelligente interprete in Giuseppe Prezzolini, autore di un libretto intitolato *Il linguaggio come causa d’errore*, pubblicato nel 1904. Non è il caso che io richiami contenuti tutto sommato ben noti. Mi limito a sottolineare che già in Bergson è presente l’idea di una parola (*parole*) che si fonde con altre parole, creando un discorso in cui la lingua si discioglie in un fluire in ultima analisi post-linguistico (secondo una procedura che Bergson definiva *anastomosi*); e che in Italia certe idee erano state mediate dal pensiero di Angelo Conti, propugnatore di una teoria musicale della conoscenza, in conflitto con il linguaggio codificato<sup>39</sup>.

Chiudo qui. I mediologi ci ricordano che il tornante fra la fine dei Cinquanta e l’inizio dei Sessanta è il momento in cui una nuova oralità elettrica comincia a prendere piede, in tanti modi; e un ruolo non marginale in questo processo è svolto dalla scoperta delle origini non scritte della letteratura greca, e dei poemi omerici in particolare<sup>40</sup>. A modo suo Buzzati è perfettamente dentro questa logica e la gestisce intelligentemente, con gli strumenti della sua cultura. Se gli scrittori della neoavanguardia (a partire dal Nanni Balestrini, che realizza poesie con i computer) vedono nelle recenti tecnologie un invito a notomizzare la lingua della letteratura e a ricrearla criticamente, Buzzati coglie invece qualcosa come una oltrelingua o una pre-lingua, progressiva e regressiva insieme, incardinandola solidamente in quella cosa che una decina abbondante di anni dopo Roland Barthes avrebbe detto “grana della voce”<sup>41</sup>. E forse anche questo è un record.

39 Su tutto ciò, mi permetto di rinviare a: P. GIOVANNETTI, «Il linguaggio come causa d’errore. Prezzolini “sulla tela del mondo”», in R. CASTAGNOLA, P. PARACHINI, M. SPIGA (dir.), *Le prime riviste italiane d’avanguardia*, Atti del convegno di studi (Monte Verità - Ascona, 1-2 dicembre 2003), Firenze, Cesati, 2004, p. 63-81.

40 Cf. in particolare quanto scrive G. FRASCA in *La letteratura nel reticolo mediale. La lettera che muore. Seconda edizione*, s. l., Sossella, 2015, p. 19-28 e *passim*.

41 Cf. il peraltro notissimo saggio di R. BARTHES, «Le grain de la voix», che risale al 1972; lo si legge in italiano in R. BARTHES, *L’ovvio e l’ottuso. Saggi critici, III*, Torino, Einaudi, 1987, p. 257-266.