

Roberta Coglitore*
Università degli studi di Palermo

RIASSUNTO:

I miracoli di Val Morel di Dino Buzzati sono una variazione di 39 pitture votive immaginarie dedicate a Santa Rita, accompagnate da altrettante note informative o micro-racconti e introdotti da una Spiegazione, o racconto a cornice che racconta l'antefatto artistico e letterario dell'opera. Si tratta di un dispositivo iconotestuale, messo a punto da Buzzati negli anni della sua lunga attività di scrittore e pittore (1945-1971), che attraverso l'uso dell'ironia imita il genere dell'ex voto. Alle finalità religiose del dispositivo votivo (difficilmente riconducibili a Buzzati) si affiancano interessi per il discorso folclorico e le leggende, il discorso psicologico con le paure e le angosce dell'uomo moderno, per il discorso erotico e le tentazioni, subite e agite, per il mondo femminile. Seppure all'interno di una pratica dell'immaginazione, gli ex voto di Buzzati non perdono la loro forza persuasiva e il loro carattere doppio impone di credere alla necessaria collaborazione tra le arti.

PAROLE CHIAVE: Dino Buzzati, ex voto, iconotesto

RESUMEN:

I miracoli di Val Morel de Dino Buzzati son una serie de 39 pinturas votivas imaginarias dedicadas a Santa Rita, acompañadas de notas informativas o micro-relatos, y presentados por una Explicación, o relato enmarcado, que narra el trasfondo artístico y literario de la obra. Se trata de un dispositivo icono-textual, desarrollado por Buzzati durante su larga carrera como escritor y pintor (1945-1971), que a través del uso de la ironía imita el género de los exvotos. A la finalidad religiosa del dispositivo votivo (difícilmente atribuible a Buzzati), se une el interés por la expresión y las leyendas folclóricas, el discurso psicológico ante los miedos y las angustias del hombre moderno, y el discurso erótico y de las tentaciones, padecidas y experimentadas por el mundo femenino. Aunque dentro de una práctica de la imaginación, los exvotos de Buzzati no pierden su fuerza persuasiva y su doble naturaleza invita a creer en a necesaria colaboración entre las artes.

PALABRAS CLAVE: Dino Buzzati, exvoto, iconotesto

* Ricercatrice in Teoria della letteratura nella Università degli studi di Palermo (Facoltà di Scienze della Formazione - Dipartimento Beni culturali-Studi culturali)

Revista Sans Soleil - Estudios de la Imagen, Vol 5, N° 2, 2013, pp. 7-24

Recibido: 10 junio 2013

Aceptado: 2 julio 2013

In base alla composizione delle due arti *I miracoli di Val Morel* potrebbero essere considerati una metanarrazione, dove un racconto a cornice include altri trentanove micro-racconti, illustrati dallo stesso autore¹, oppure potrebbero essere analizzati come un catalogo di opere pittoriche corredate da una corposa didascalia o ancora venire riletti come una moderna emblematica². Dal punto di vista delle ambientazioni sono stati apprezzati come un omaggio alla terra di origine dell'autore, una riscrittura antropologica, con immagini e parole, delle proprie tradizioni³. Considerati nella loro carica eversiva sono uno "scherzo", come amava definirli il suo autore⁴, o in una lettura autobiografica il tentativo di mostrare, camuffandoli, i propri pensieri più intimi⁵ o di scongiurare la propria morte⁶. In vista di una teoria dell'iconotesto potrebbero essere l'esempio di una

poetica compensativa⁷ oppure potrebbero assolvere alla funzione di *pastiche* del genere religioso dell'ex voto, denunciando così in una nuova formula l'esigenza metariflessiva delle due arti.

In realtà si tratta di un'opera assai complessa anche dal punto di vista editoriale. È la riutilizzazione delle opere esposte in una personale del 1970 commissionata dall'amico gallerista Renato Cardazzo per allestire una mostra in una nuova sede espositiva, la Galleria del Naviglio a Venezia. E siccome il percorso espositivo si distribuiva sui diversi piani di una torre le pitture erano predisposte in una sequenza narrativa già dal committente. Inizialmente sono solo trenta-quattro le tavole che Buzzati dipinge durante l'estate e che verranno esposte alla mostra, il cui catalogo riportava il titolo *Miracoli inediti di una santa*⁸.

Le tavole di ex voto sono offerte a Santa Rita, evocando la ben nota tradizione religiosa delle immagini votive, come ringraziamento per aver risolto piccole o grandi difficoltà agli abitanti della Val Morel. Nelle tavole la rappresentazione dell'intervento della santa⁹, elemento costante dei dipinti votivi, avviene secondo due tipologie: Santa Rita in azione insieme agli altri protagonisti della scena oppure raffigurata in un riquadro che la distingue, per la natura e per il momento, dalla scena rappresentata. In entrambi i casi, con i tratti del disegno e il tipo d'azione, viene comunque raffigurata la differente

1. Sull'importanza del paratesto cfr. Caspar M.-H., *A propos du paratexte buzzatien*, cit., p. 27: «Si tratta di un testo o più esattamente di testi composti come microracconti ma la loro unità, la loro coerenza non si manifesta subito. E per questo il paratesto assume un ruolo essenziale».

2. L'assimilazione alla forma dell'emblema non è condivisa da 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 A. P., *L'affabulazione fantastica ne "I miracoli di Val Morel"*, cit., p. 342.

3. Dalla Rosa P., *Geografia e onomastica de "I Miracoli di Valmorel"*, in *Dove qualcosa sfugge: lingue e luoghi di Buzzati*, «Quaderni del centro Buzzati», n.3, 2004, pp. 101-111; Zugni Tauro afferma che «il "rapporto edipico" con San Pellegrino sta alla base del suo originalissimo tono, delle sue atmosfere, della sua scrittura e pittura, piuttosto che il "realismo magico" novecentesco italiano, al quale l'opera di Buzzati può essere giustapposta ma non organicamente connessa», Zugni Tauro A. P., *L'affabulazione fantastica ne "I miracoli di Val Morel"*, cit., p. 344.

4. Pozzi E., *Dino Buzzati a Radio Lugano: l'ultima intervista*, n. 7, 2002, pp. 101-111, qui p. 108: «No, non c'era nessuna intenzione di imitare i classici ex voto: la mia intenzione è stata quella di farne di completamente ex novo, raccontando in ciascuno una storia, perlopiù di carattere fantastico e anche, diciamo la verità inverosimile. Quindi...non è il caso di prenderli sul serio questi ex voto, dal punto di vista cronistico!».

5. Caspar M.-H., *Les Miracles de Val Morel. Un bestiaire fantastique?*, cit., p. 172: «allora se si considerano i *Miracoli* come la ricomparsa anarchica dei fantasmi e delle ossessioni dell'io inconscio, si comprende meglio l'uso sistematico della tecnica del brouillage in Buzzati. L'oscurità del testo, la sua ambiguità, la sua difficoltà a essere decifrato non sono altro che la mimetizzazione, il camuffamento dei pensieri più intimi e ossessionanti dell'autore». Caspar M.-H., *A propos du paratexte buzzatien*, in «Studi buzzatiani», n. 5, 2000, pp. 27-46, qui p. 45: «Si tratta dunque, in qualche modo, di un libro-testamento che contiene numerose ossessioni di Buzzati, i suoi fantasmi inconsci e una tecnica di scrittura affinata con il tempo».

6. Viganò L., *Postfazione. Dino Buzzati e il miracolo della vita*, in D. Buzzati, *I Miracoli di Val Morel*, Milano, Mondadori, 2012, pp. 93-110.

7. Da intendersi non soltanto in modo sincronico ma anche diacronico. Come sostiene per esempio Crotti la pittura in Buzzati ha recuperato «quello scarto fantastico e quella limpida fantasia che caratterizza la prima produzione narrativa; è quello che accade ne *I miracoli di Val Morel*, una delle opere migliori dell'ultimo Buzzati proprio perché sembra accostare una componente coloristica smagliante e netta, di toni fiabeschi e surreali, un senso del fantastico che nella narrativa si era andato via via esaurendo» Crotti I., *Dino Buzzati*, Il castoro 129, Milano, La Nuova Italia, 1977, p. 105.

8. Ala serie di trentaquattro tavole de *I miracoli inediti di una santa* (Edizioni del Naviglio, 1970) 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*, Milano, Garzanti, 1971. Il testo venne ripubblicato con il titolo *Per grazia ricevuta*, Milano, Grandi Edizioni Italiane, 1983, quasi dieci anni dopo la morte di Buzzati. Alle trentanove tavole andrebbe idealmente aggiunta anche quella dipinta nell'estate 1971 per il dottor Giovanni Angelini che ha avuto in cura l'autore negli ultimi mesi, cfr. Mares C., *Conversazione con Almerina Buzzati*, in «Studi buzzatiani», n. 7, 2002, pp. 127-137, qui pp. 131-132.

9. Soltanto in una delle trentanove tavole, nella n. 6 dal titolo *Una ragazza rapita*, Santa Rita non viene rappresentata.

natura, ultraterrena e miracolosa, accanto a quella mondana e comunque afflitta degli altri personaggi.

A un anno dall'esposizione viene pubblicata l'edizione in volume con il nuovo titolo *I miracoli di Val Morel*, formata da trentanove dipinti e altrettanti racconti. 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 molteplici all'interno dello stesso testo verbale. La parte verbale può raccontare l'episodio 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. E può assolvere anche più di una delle funzioni ora elencate, mescolando il discorso della fede a quello informativo, quello folkloristico a quello erotico¹⁰.

Oltre alle trentanove note informative Buzzati aggiunge un racconto a cornice, intitolato *Spiegazione*, che ricostruisce l'antefatto della creazione pittorica. Il nonno e il padre di un certo 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»¹¹ 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.

10. Sull'erotismo delle immagini buzzatiane Radius commenta così: «Quasi un'educazione sessuale per adulti iniziata dallo scabroso per giungere al naturale. È certo che l'erotismo di Buzzati è coinciso con l'ondata di erotismo e pornografia che si è abbattuta sul mondo già detto tranquillamente civile. Non ha contribuito ad anticiparla: l'ha seguita» Radius E., *Leggendo i suoi quadri*, cit., p. 98.

11. Buzzati D., *I miracoli di Val Morel*, cit., p. 7.

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»¹².

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 cassetta 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»¹³.

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»¹⁴.

Ancora una volta le strategie del fantastico confondono i piani di realtà. Come è possibile che Buzzati conservi 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:

12. Ivi, p. 9.

13. Ivi, pp. 10-11.

14. Ivi, pp. 11-12.

«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 me lo chiesi ripetutamente – una sorta di ispirato folletto, di gentile mago delle nostre montagne?»¹⁵.

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, personaggi della *Spiegazione*, sono quelle per le quali Buzzati ha già scritto *La famosa invasione degli orsi in Sicilia*, 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, come nel più classico dei racconti fantastici.

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 costruito¹⁶:

«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

15. Ivi, p. 11.

16. 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 N., *I miracoli di Valmorel: le scatole della realtà*, in *Dino Buzzati. Catalogo dell'opera pittorica*, Gorizia, Edizioni della Laguna, 2006, pp. 32-35.

testimonianze di chissà quanti prodigi da lei compiuti. Se la facessero veramente, sarebbe per me, scrittore e pittore, la più grande delle soddisfazioni».¹⁷

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 Santa Rita, posteriore alla pubblicazione dell'opera di Buzzati e ancora oggi meta di pellegrinaggi e visitatori curiosi¹⁸.

Come se non bastasse già questo complicato intreccio dei piani di realtà Buzzati fa intervenire, senza farne parola nella *Spiegazione*, la scrittura accanto alla pittura, componendo una magistrale opera doppia. E forse è proprio alla protezione della Santa – nell'agiografia cristiana la santa delle imprese impossibili – che Buzzati assegna la chiave di lettura della collaborazione continua, infinita e sfibrante tra immagine e parola.

DISPOSITIVI

I miracoli di val Morel «intesi come un singolare Decameron dei nostri tempi»¹⁹ possono essere considerati il collettore della *cultura visuale* di Buzzati.

La composizione di verbale e visivo mette in atto una complessa strategia di veridizione, giocata soprattutto nel paratesto e nelle frontiere tra i due linguaggi, che utilizza non solo il discorso narrativo ma quello informativo, religioso, popolare, erotico, folklorico.

È un'opera che considera essenziale e inevitabile esprimersi attraverso un doppio linguaggio artistico per esprimere il senso della crisi che investe tutti i campi dell'arte. È l'occasione in cui proprio da un territorio a margine dell'arte, quello della pittura degli ex voto, e a margine della cultura ufficiale, basti pensare che il materiale dei *Miracoli* è la cultura popolare e non solo quella pop, Buzzati

17. Ferrari M., (a cura di), *Buzzati racconta. Storie disegnatte e dipinte*, Milano, Electa, 2006, p. 85.

18. Per il santuario Buzzati realizza un'ultima tavola, che attualmente è conservata al municipio di Limana e in copia nella edicola votiva, e dove campeggia al centro il ritratto di Santa Rita contornato da quattro miracoli: alcuni naufraghi salvati da una nave che sta per inabissarsi, un treno fermato proprio sul ciglio di un precipizio, uomini salvati da una casa ormai avvolta dalle fiamme, nere sagome di banditi bloccati durante una rapina automobilistica.

19. Giannetto N., *La parola scritta nei dipinti e nei disegni di Buzzati*, cit., p. 25.

fa emergere attraverso l'ironia, strumento rivelatore per eccellenza, la crisi dell'arte e dunque il proprio pensiero sull'arte. È un'opera metariflessiva che induce a interrogarsi su cosa è arte, quali sono gli artisti, quale può essere oggi l'arte. In particolare per la letteratura significa mettersi alla prova in ambiti disciplinari confinanti e innanzitutto confrontarsi con la letteratura fattuale, l'autobiografia e i testi non finzionali. Per la pittura si tratta di accogliere le istanze dei generi considerati minori o popolari e le loro riformulazioni e riutilizzazioni come materiali per le forme "alte".

Per comprendere appieno la forza eversiva dei *Miracoli*, un'opera difficilmente analizzabile soltanto dalla critica letteraria o da quella d'arte, si dimostra allora efficace l'approccio della cultura visuale che è in grado di estendere il proprio dominio oltre i confini ristretti delle discipline tradizionali, sia sul piano degli oggetti che dei metodi di studio. Non va dunque intesa come una fase moderna degli studi non solo storici dell'arte o delle scienze della comunicazione e dei media, ma un modo di intendere la visione che è sicuramente artistica o tecnologica ma anche letteraria, medica, commerciale o religiosa e che struttura la composizione dei relativi testi.

Lo studio della cultura visuale si concentra sul "regime scopico"²⁰ e in particolare sulle relazioni che intercorrono tra gli elementi che lo compongono, e cioè gli sguardi, le immagini e i dispositivi adottati nella produzione di un'opera. Ognuno di questi elementi è il portatore di modalità interpretative che hanno segnato il Novecento. Secondo Cometa si farà riferimento a: «un'antropologia dell'immagine così come ci viene consegnata dalla lunga tradizione della *Kulturwissenschaft*, che da Warburg giunge fino a Belting, interessata alle sopravvivenze, alle risemantizza-

20. L'espressione "regime scopico" è stata coniata da Christian Metz per l'analisi dello sguardo voyeuristico al cinema, poi ripresa in un'accezione più ampia da Martin Jay (*Scopic Regimes of Modernity*, in Foster E., (a cura di), *Vision and visuality*, New York, The New Press, 1988, pp. 3-23) e adottata da Svetlana Alpers (*Arte del descrivere. Scienza e pittura nel Seicento olandese*, Torino, Bollati Boringhieri, 1984). Per regime scopico si intende accanto allo studio fisiologico del funzionamento della visione, una riflessione sulla molteplicità dei fattori culturali, sociali e tecnologici che strutturano il processo della visione attraverso l'analisi fenomenologica della coscienza dell'immagine, la descrizione della stratificazione del fenomeno visivo, le forme di rappresentazione, le reti di credenze e pratiche interpretative socialmente condivise, intrecciate con la sfera del piacere e del desiderio.

zioni e alla riattivazioni semantiche delle immagini e dei loro elementi costitutivi (*Pathosformeln*, temi e motivi); a un'archeologia dei dispositivi della visione – una questione che non riguarda solo le scienze della comunicazione ma comporta, a sua volta, uno studio delle modificazioni antropologiche prodotte dai media –; e infine a una fenomenologia dello sguardo con tutte le sue implicazioni, dalla sessualità alla politica, dalle pratiche di controllo all'economia²¹. Se un'eccessiva testualizzazione nel Novecento aveva escluso le immagini dal dominio della letteratura o le aveva subordinate ad una posizione secondaria e ancellare, i recenti studi di cultura visuale ristabiliscono una «logica delle immagini» con valenza gnoseologica, che trascende il linguaggio, riportando «la relazione tra testualità e visualità, ben oltre la tradizione lessinghiana, ripresa e reinterpretata dalla semiotica» costringendoci «ad affrontare nuovamente la questione dei limiti tra l'indicibile e l'invisibile in quanto stimoli reciproci della conoscenza»²².

La critica buzzatiana nel caso dei *Miracoli* si è interessata al tipo di immagini attraverso lo studio delle fonti; e si è in parte, e non sempre consapevolmente, occupata dello studio dello sguardo, analizzando l'erotismo e dunque la sessualità, giusto nell'opera che dovrebbe essere religiosa per antonomasia²³; invece ai dispositivi, strumenti e media, si è dedicata soltanto in parte.

Per dispositivi qui non s'intende in un senso ristretto la pubblicazione a stampa o la riproduzione delle pitture scelte da Buzzati per quest'opera, cioè i supporti che materialmente rendono visibili le immagini, ma quelle modificazioni del testo letterario e pittorico che i media utilizzati hanno reso possibile sulle immagini prodotte. È chiaro che il dispositivo non sarà dunque soltanto letterario o soltanto figurativo ma anche e soprattutto culturale in senso lato, intendendo con questo termine la possibilità di ricreare una rete di relazioni tra testi, pratiche sociali e istituzioni che l'opera mette in atto.

21. Cometa M., *Letteratura e dispositivi della visione nell'era prefotografica*, in Cammarata V., *La finestra del testo. Letteratura e dispositivi della visione tra Settecento e Novecento*, Roma, Meltemi, 2008, pp. 9-76, p. 12.

22. Ivi, p. 14.

23. Come scrive Montanelli nella prefazione ai *Miracoli*: «di serietà ce n'è da far concorrenza al sesso, e Dio sa se ce ne vuole» Montanelli I., *Prefazione*, in Buzzati D., *I miracoli di Val Morel*, cit., p. 5.

Il “dispositivo” foucaultiano²⁴ nato nell'ambito dell'analisi del discorso e utilizzato per estendere la sfera del linguaggio alle pratiche sociali e alle istituzioni, viene riutilizzato dalla cultura visuale anche nella definizione del regime scopico. La novità del dispositivo aveva già costretto gli studiosi di letteratura ad aprirsi al modello culturalista e ad affrontare gli effetti della produzione, circolazione e ricezione del testo nel contesto delle pratiche e delle istituzioni che lo legittimano. Se al termine testo si sostituiscono quelli di testo visivo e testo verbale, secondo quanto suggerito dalla semiotica, l'operazione assume la sua attuale dimensione. La cultura visuale contemporanea ha così rilanciato lo studio del dispositivo, e in particolare gli aspetti delle omologie tra tecnologie e testo, per affrontare la questione della relazione tra linguaggio visivo e linguaggio verbale a un livello profondo.

La lettura qui proposta dei dispositivi iconotestuali nei *Miracoli* non li considera dunque soltanto degli strumenti attraverso i quali si rende possibile lo sguardo e si realizzano le immagini ma un nevralgico elemento della cultura visuale di Buzzati, attraverso il quale media codificati – l'ex voto, la cornice, l'illustrazione, il fumetto erotico e il fotoromanzo, l'emblema, la parodia – s'intrecciano per dare vita a nuove visioni.

Ex voto

Dall'analisi della pratica dell'ex voto compiuta da autorevoli studiosi secondo prospettive differenti, religiosa, antropologica e artistica, si possono trarre gli elementi indispensabili per comprendere quali sono le frontiere del discorso votivo, quali i discorsi che vengono legittimati e inoltre quali soggetti vengono ritagliati da questa pratica. Soltanto dopo avere individuato le caratteristiche di base di questo dispositivo si potrà analizzare consapevolmente come Buzzati ne abbia operato una modificazione ironica.

24. Con il termine dispositivo intendiamo qui alla maniera di Foucault una rete eterogenea di elementi linguistici, discorsivi, istituzionali, giuridici, architettonici che mettono insieme rapporti di formazione del soggetto e all'incrocio tra sapere e potere. La prima formulazione foucaultiana del dispositivo si legge in *Surveiller et punir*, Paris, Gallimard, 1975, trad. it. di A. Tarchetti, *Sorvegliare e punire*, Torino, Einaudi, 1976. «Per questo i dispositivi devono sempre implicare un processo di soggettivazione, devono cioè produrre il loro soggetto» Agamben G., *Che cos'è un dispositivo?*, Roma, Nottetempo, 2006.

Secondo l'interpretazione di Giovanni Pozzi l'ex voto può essere considerato secondo tre aspetti: un oggetto, un'immagine che ritrae la concessione di una grazia e che andrà offerta a Dio, e una pratica religiosa di chi promette o fa voto di realizzare l'immagine e poi porta a compimento la sua promessa²⁵. L'ex-voto, che per metonimia ha finito per indicare l'oggetto, anima un “culto votivo” che testimonia, nella quotidianità religiosa di una comunità, la fede in Dio e nella sua potenza salvifica. Infatti si muove da un moto interiore proveniente «dall'idea di un Dio capace di esaudire intervenendo direttamente o indirettamente (dove i concetti di Provvidenza e intercessione); la natura di quell'atto può essere graduata a seconda dell'obbligo che si assume verso colui che elargisce la grazia (voto o preghiera di domanda), l'interpretazione dell'esito sarà commisurata all'entità del dono (miracolo o grazia)»²⁶. Inutile dire che sebbene inizialmente sia un atto individuale e privato, soprattutto nelle tappe successive allo scioglimento del voto ha la necessità di essere reso pubblico e condiviso con la comunità di fedeli.

Elementi attivi di questa pratica sono: la Provvidenza, l'intercessione, il voto, la preghiera e il miracolo.

Per sua propria natura il dipinto votivo deve rappresentare non un oggetto simbolo, come una parte anatomica, né un simbolo oggettivato, come un fiore o un cuore, ma la narrazione dell'intero svolgersi di un'azione. Un'immagine narrativa dunque, capace di far rientrare in una tavoletta dipinta, di fattura artigianale più che artistica, personaggi terreni e ultraterreni e le rispettive azioni e passioni nei loro aspetti incoativi e terminativi, al di qua e al di là del momento raffigurato. Inoltre la presenza e la potenza del soggetto ultraterreno è totalmente legata al giudizio del personaggio terreno, alla sua fede e al suo sapere religioso che conferisce il valore di miracolo o di grazia ricevuta all'azione svolta. Ai giorni nostri, commenta Pozzi, le richieste di grazia per la guarigione dalla malattia invocata e attesa si sono molto ridotte di numero proporzionalmente ai progressi della medicina e invece sopravvivono in gran numero i miracoli operati da Dio nei casi di incidenti, causati dalla guerra o dai trasporti.

25. A. Gaggioni, G. Pozzi, (a cura di), *L'ex-voto dipinto nel Ticino*, Bellinzona, Edizioni dello Stato del Cantone Ticino, 1999.

26. Ivi, p. 27.

Senza il concetto di Provvidenza non potrebbe esserci ex voto. Dio è provvidenza in quanto è onnisciente e sommo bene e l'uomo, differentemente da quanto avviene nel paganesimo, può invocare la provvidenza divina perché intervenga in suo favore, sicuro della sua benevolenza. Centrale nel culto votivo cattolico diventano soprattutto i motivi del ringraziamento, inteso come riconoscimento della potenza e bontà divina, e la condivisione pubblica della grazia ricevuta.

Le richieste di grazia possono essere estese anche ai Santi e alla Madonna in virtù della loro possibilità di intercessione presso Dio, grazie alla comunione e alla vicinanza con l'Altissimo.

In merito alle caratteristiche proprie del contratto tra soggetti vanno distinti, secondo Pozzi, due tipi di voto: quelli che consistono nella sola offerta di ringraziamento o quelli con una promessa vincolante e condizionata alla richiesta. Nel primo caso si è liberi di offrire un oggetto dopo avere ricevuto l'intervento divino e, nel secondo caso si promette l'offerta di un dono in misura corrispondente alla grazia richiesta, quasi come se fosse un baratto o un contratto giuridico vero e proprio, e dove non è assente neanche la dimensione sociale che si esprime nella verbalizzazione pubblica della promessa. Questa seconda versione del voto si basa su una mentalità esattamente opposta alla gratuità della bontà divina, ma non per questo è osteggiata dalla Chiesa.

A ben guardare la pratica votiva ha un aspetto fondamentale nella preghiera, che viene considerata la pratica cardine della comunità religiosa. Nelle tavole votive è sempre rappresentato un atto di preghiera, come presupposto indispensabile, come momento pregnante raffigurato o come testimonianza della sua efficacia, ma anche nella funzione di coinvolgimento dei fedeli nella glorificazione di Dio, quando dopo la sua realizzazione l'ex voto verrà situato nel santuario insieme alle altre immagini votive.

Nell'accertamento del miracolo compiuto da Dio, Pozzi individua quattro elementi: la convinzione che vi sia un ordine naturale degli eventi, l'intervento speciale e gratuito di Dio, il valore di segno della volontà divina da decifrare, la reazione di stupore o meraviglia che può destare tra gli astanti. Il miracolo ha avuto diverse fortune nel campo della letteratura grazie alla presenza del tema in diversi

generi, dalle cronache alle agiografie agli exempla o addirittura alla nascita di testi devozionali miracolistici. Stessa massiccia presenza nel campo iconografico dove la principale questione è la rappresentazione dell'ultraterreno accanto al terreno, dell'invisibile insieme al visibile.

È questa la specificità della pittura votiva, dove accanto alla sciagura o alla disgrazia rappresentata, calamità naturali, incidenti o infermità, deve essere sempre raffigurato l'intervento divino e la preghiera come momento della richiesta esaudita. Grazie al miracolo anche chi non ha nome e non ha voce può rientrare in una storia della salvezza, testimoniata in singoli episodi che verranno raccolti ed esposti insieme a molti altri nel santuario dedicato.

Il problema della rappresentazione della divinità non è legato soltanto a quello delle immagini religiose in sé, in particolare la pittura votiva trae i suoi motivi iconografici dalla scenografia della grazia, dove la divinità viene rappresentata. Si tratta generalmente di una collocazione in un livello superiore e prevalentemente alla sinistra, all'interno di una scena che preferisce un'articolazione in diagonale e dove l'orante viene rappresentato in atteggiamenti e disposizioni tipiche dell'invocante nella scena inferiore. I motivi iconografici delle rappresentazioni della divinità circondata da nubi provengono dalle rappresentazioni sacre, quelle estatiche del santo o quelle dei miracoli dell'infermo sanato da quelle agiografiche, produzioni che servivano a fornire prove nel corso dei processi di canonizzazione. E se tuttavia in questi casi la scena si riferisce al santo, nel caso dell'ex voto si sposta sul graziato, la cui condizione è prova della munificenza di Dio, della provvidenza e della comunione dei santi. Non si tratta dunque soltanto di un'immagine di culto, seppure di una rappresentazione del privato in ambito spirituale e in un piccolo formato, né soltanto di un'immagine taumaturgica e neppure di un'immagine visionaria, perché non c'è ritratta una scena di contemplazione ma di richiesta e di preghiera, si tratta invece di un'immagine di testimonianza della grazia.

Mentre gli studiosi d'iconografia si sono soffermati sull'episodio dipinto, per la sua varietà e coloritura quotidiana, Pozzi ha sottolineato come l'importanza ultima sia da attribuire alla rappresentazione di Dio, elemento costante e ripetitivo del dipinto votivo. Si tratta sempre di un'immagine offerta in cambio di un atto benevolo e gratuito che viene presentata come un atto di umiltà rispetto al destina-

tario. Tanto è vero che anche l'oggetto promesso, realizzato e offerto è un oggetto povero, piccolo, di scarso valore artistico. Offerto da una posizione inferiore verso una superiore, l'ex voto va invece interpretato secondo Pozzi nella direzione che va dal cielo verso la terra, dal divino verso l'umano per intenderne il senso complessivo e profondo.

L'ex voto ha una vita anche dopo lo scioglimento del voto, vive di vita propria anche per gli altri fedeli che pregano nel santuario dove viene collocato e raccolto insieme agli altri dedicati a uno stesso santo o provenienti da una precisa regione. Da oggetto personale e privato diventa pubblico e condiviso, fattore unificante della chiesa orante che annuncia in ogni modo la gloria divina.

Nella pittura votiva di Buzzati non sono presenti tutti gli elementi individuati da Pozzi e soprattutto non hanno più le stesse funzioni registrate nel cattolicesimo. L'elemento che viene clamorosamente a mancare facendo crollare tutto il sistema religioso del dispositivo ex voto è la rappresentazione della preghiera, momento fondativo dell'oggetto, dell'immagine e della pratica votiva.

In nessuna della trentanove tavole dei *Miracoli* viene mai rappresentata una figura intenta a pregare, così come nelle note informative il rivolgersi alla Santa, quando è menzionato, si esprime nei termini di una richiesta di aiuto, un'invocazione²⁷. Mancando questo anello fondamentale della catena uomo-santa-dio si perde ogni elemento di religiosità che lega la comunità dei fedeli. La fede dell'orante dovrebbe essere testimoniata dal dipinto, ma senza la raffigurazione dell'atto di preghiera, senza l'intermediazione nei due momenti di invocazione e ringraziamento, si elimina l'elemento di coesione della Chiesa e del rapporto intimo con la divinità. Nei *Miracoli* l'arte viene offerta direttamente in cambio del miracolo senza il passaggio intermedio della preghiera che dovrebbe costituire l'essenza religiosa dello scambio. La pittura votiva di Buzzati è una forma di ringraziamento, a miracolo avvenuto, poiché la santa interviene a volte senza neanche essere invocata.

27. Soltanto nell'iscrizione del caso 6, *Una ragazza rapita*, uno dei due dove non è raffigurata Santa Rita, si legge: «Canal Rosa rapita da due anime dannate la sorella Dolores vide e pregò». L'invocazione è espressa nell'iscrizione dei seguenti casi: 15 («un altro pensò qui ci vorrebbe Santa Rita, e cortesemente la invocò»), 18 (« allora Listilina invocò la santa dell'impossibile»), 19 (« finché una sera chiesi aiuto alla santa»), 31 («De Scuderi Leontina infestata dai vespilloni fece voto»).

Basta poco infatti perché Santa Rita, come intermediaria dell'Altissimo, intervenga e regali la sua grazia. Questo comportamento la identifica come essere che appartiene sicuramente a un mondo ultraterreno. Del resto la pittura buzzatiana la raffigura in quasi metà delle immagini dentro una "nuvoletta" o in un semplice riquadro che la distingue molto spesso dalla scena rappresentata, come nella più tradizionale iconografia cattolica. Nell'altra metà delle tavole invece Santa Rita entra direttamente nella scena e interviene alla stregua degli altri personaggi coinvolti²⁸. Sia quando entra in azione sia quando ne è tenuta fuori, Santa Rita non ha mai una posizione precisa all'interno della topologia dell'immagine, viene collocata diversamente secondo l'economia della pittura. Vestita come una religiosa e rappresentata con i tratti del volto di una qualunque donna, Santa Rita interagisce o ha interagito con le vittime. Soltanto in due casi non è rappresentata nella scena, si tratta dei casi in cui l'evento è un tentativo, oltre che una tentazione, e dove non è detto che l'azione tentatrice sia portata a compimento²⁹.

In tutte le altre situazioni la santa interviene per salvare le vittime dalle loro paure, anche quelle personificate o provate in quel preciso momento. Non si tratta dunque come ci aveva spiegato Pozzi di richieste di guarigione da gravi malattie o di salvezza da calamità naturali, incidenti stradali, marittimi o aerei, Buzzati rappresenta l'uomo in preda alle sue angosce primordiali e alle avversità della vita moderna e spesso immaginarie.

Le vittime che chiedono aiuto a Santa Rita vogliono essere difese dalle personificazioni delle proprie paure: mostri marini (colombre, serpenti dei mari), mostri aerei (balena volante, vecchio della montagna, ronzioni, pettirosso gigante, bisce volanti), bestie giganti (gatto mammone, diavolo porcospino, vespilloni, formicone), demoni, vampiri; o guarite dalle paure: angosce notturne, mostro senza volto, infelicità e angosce letterarie, incontro con l'uomo nero; o ancora salvate da calamità o da incidenti quotidiani: dischi volanti, marziani, processo dei rinoceronti, alcolismo, tentato rapimento, labirinto, crollo della torre, adulterio,

28. Sono i casi contrassegnati dai numeri: 2, 3, 5, 8, 9, 11, 12, 13, 14, 17, 19, 21, 27, 28, 32, 34, 37, 38, 39.

29. Sono i casi 6 e 30.

eruzione di gatti vulcanici, invasione di formiche mentali, caduta dalla casa Usher, disastro ferroviario, attentato del robot, inseguimento del lupo e dell'orso, schiavitù. Non si registrano più casi di malattie se non quelle psicologiche o immaginarie e anche gli incidenti hanno sempre un'origine interiore o fantastica.

A prendere il posto più importante nelle rappresentazioni votive è dunque la proiezione del male in tutte le sue forme, bestiali, immaginarie o inconscie³⁰. Si tratta quasi sempre di donne che vengono minacciate da demoni³¹, violentate da esseri metà macchina e metà bestie³² o anche da figure sadiche e violente di cui difficilmente si riconoscono i volti³³, tranne nel caso del tentato rapimento³⁴. Altre volte sono proprio le donne ad essere la personificazione del male e gli uomini sono le vittime³⁵. Buzzati illustra l'intero campionario del male e del peccato in cui uomini e donne sono caduti, condizione dalla quale soltanto un miracolo ormai può salvarli.

L'ordine naturale degli eventi, la quotidianità che Pozzi richiama per far risaltare l'onnipotenza della grazia divina diventa in Buzzati una condizione molto terrena e molto umana, ma dove basta un minimo cenno della Santa e tutto si risolve per il meglio. Il male che nell'iconografia cristiana è limitato a eventi naturali o artificiali che colpiscono l'uomo, qui molto spesso viene raffigurato da esseri immaginari se non completamente irreali, che possono spiegarsi soltanto con una metafora della rappresentazione delle paure più angoscianti dell'uomo moderno. All'interno di questo inventario la sessualità figura come il più frequente dei mali

30. Cfr. Caspar M.-H., *Les Miracles de Val Morel. Un bestiaire fantastique?*, in «Cahiers Dino Buzzati», n. 3, 1979, pp. 139-172, qui p. 171: «presentando alcune costellazioni figurative molto varie che gravitano attorno ai due poli dell'animalità e della sessualità perversa, ai quali è legato, Buzzati presenta una visione piuttosto manicheista del mondo» e inoltre: «I Miracoli sono l'altra faccia della realtà, quella dove il mostro agisce in noi, dall'interno. Perché tutti noi siamo dei mostri e l'animalità mostruosa è la vera natura dell'uomo. È per liberarsi dai suoi fantasmi regressivi che Buzzati ha scritto e soprattutto dipinto i *Miracoli?*», qui p. 172.

31. Sono i casi 28, 29, 30.

32. Sono i casi 22, 31, 36.

33. Cfr. tavola numero 35

34. Cfr. tavola numero 6.

35. Cfr. tavola numero 16, 23.

di oggi e le tentazioni del demonio prendono le forme più impensate³⁶. Su queste rappresentazioni Buzzati insiste, perché sa che sono quelle più diffuse e dunque maggiormente condivisibili e che determinano le situazioni di fragilità umana.

L'intervento gratuito della divinità e la decifrazione del segno della volontà divina sono invece due elementi ricorrenti negli ex voto buzzatiani per la maestosità del gesto che qui ha la possibilità di essere rappresentato nell'atto stesso del suo svolgersi con un effetto spettacolare, altrove impossibile. La personificazione della Santa permette di vederla in azione quando per esempio ferma il crollo di una torre, caccia con una scopa il vecchio della montagna, estrae i demoni dal corpo di una donna con dei fili, indica l'uscita dal labirinto, protegge con la propria veste un intero paese dall'alluvione, per fare solo alcuni esempi. Sembra quasi l'intervento di un supereroe dei fumetti con poteri straordinari, piuttosto che una figura religiosa mossa dall'invocazione dei fedeli. L'accento posto dal titolo dell'opera sul miracolo piuttosto che sulla natura religiosa della pittura votiva, sottolinea l'aspetto più esaltante e appariscente dell'intervento della divinità. I superpoteri della santa la caratterizzano e la distinguono dai personaggi terreni così come il riquadro o la nuvola la pongono su un altro piano e un altro momento rispetto alla scena rappresentata.

Sicuramente sono immagini di testimonianza della grazia ricevuta, tanto più provvidenziale quanto più ingerente è il male che colpisce l'uomo. Le conclusioni di Pozzi miravano alla rappresentazione del divino come primo obiettivo della pittura votiva, traendola dal momento della preghiera come testimonianza della grazia divina. La rilevanza data al divino non si stabilisce dunque in base alla relazione con il fedele, orante e umile, che non corrisponde a nessuna disposizione personale in Buzzati, ma con il male che impietosamente corrompe l'uomo e del quale invece, dalla cronaca nera agli amori fallimentari alla malattia, l'autore aveva fatto esperienza. È un male che proviene dall'esterno ma anche dal profondo del nostro animo, contro il quale l'uomo non è capace di combattere da solo e chiede pertanto un intervento miracoloso in misura della gravità del danno subito.

L'accento non viene posto sulla preghiera, momento che salda l'individuo alla comunità e mette in contatto con Dio, ma sull'enormità del male e su-

36. Le rappresentazioni esplicite sono quelle dei casi: 6, 16, 22, 23, 26, 28, 29, 30, 35.

ll'amplificazione dell'intervento miracoloso. Così come nella testimonianza della preghiera, la pittura votiva dovrebbe essere tanto più umile e povera quanto più potente è l'altissimo, così nella rappresentazione spesso gigantesca del male la pittura di Buzzati rappresenta un uomo completamente passivo di fronte alla costatazione della potenza dell'azione del demonio in tutte le sue sembianze. La grandezza dell'intervento è centrata sulla spettacolarizzazione dell'evento accaduto.

Inoltre se la pittura votiva è fondamentalmente narrativa perché deve inglobare in un'unica scena tutti i momenti della pratica religiosa, allo stesso modo la pittura di Buzzati contiene al suo interno la scena principale, l'antefatto e la conseguenza del miracolo. In altre parole Buzzati ha scelto un dispositivo che per sua stessa natura deve rappresentare una sequenza narrativa, la malattia, la preghiera, l'intervento e il ringraziamento in un'unica scena, e deve anche riassumere una pratica religiosa ed essere un oggetto. Non soltanto per ragioni estetologiche ma per rispondere a una pratica sociale condivisa dunque la rappresentazione dei *Miracoli* è narrativa.

Anche se la maggioranza delle immagini rappresenta una sola scena nel suo momento culminante, dove il soggetto è in preda alla paura o alla salvezza, alcune tavole scelgono una modalità di rappresentazione in sequenze narrative, quasi come nelle vignette di un fumetto³⁷, secondo una modalità già sperimentata nella pittura di Buzzati, oltre che ovviamente in *Poema a fumetti*.

Una prova ulteriore della narratività della pittura è data dal fatto che si rivolge alla scrittura, espressione naturale del racconto, per essere completata. Ciò avviene sia nel caso delle iscrizioni, presenti in tutte le tavole, tranne in quella di cappuccetto rosso³⁸, sia in quello della nota informativa o micro-racconto, ridotta al minimo soltanto in quella dell'uomo in fuga³⁹.

Negli studi sulla pittura votiva di Pozzi non s'insiste molto sull'apparato verbale né sulla relazione tra visivo e verbale, che invece nella pittura votiva di Buzzati ha

37. Soni i casi 15, 19, 32. I casi 9, 23 non hanno le delimitazioni di strisce o vignette ma suddividono la scena in porzioni di spazio.

38. Si tratta del numero 27.

39. Si tratta del numero 9.

un grande peso. La parte verbale è talmente importante da fare in alcuni casi muovere l'interpretazione dell'opera verso il genere del libro illustrato. In ogni caso la descrizione della parte verbale non può prescindere dalla considerazione sui generi di discorso cui appartengono le brevi note che accompagnano le riproduzioni delle pitture. L'assenza di religiosità delle tavole e delle iscrizioni, esemplificata nell'assenza del momento della preghiera, viene integrata dalla presenza di altri discorsi, della cronaca, della storia, della tradizione orale, della letteratura che ristabiliscono il livello di verità.

Se le parole che si ritrovano dentro l'immagine stabiliscono un minimo indispensabile di informazione per nominare i soggetti intervenuti nella scena e indicare il luogo e il tempo della stessa, nella nota della pagina vicina si tenta una ricostruzione delle fonti autorevoli che potrebbero supportare l'immagine, costituire l'antefatto, arricchire la scena di dettagli, spiegare la scena, insomma dare credibilità a ciò che l'immagine racconta autonomamente. All'assenza della fede si sostituisce un sostegno del discorso veridico che viene supportato dalla nota nella pagina a fianco all'immagine.

La ricerca delle fonti autorevoli che possono garantire l'effettiva realtà degli eventi rappresentati avviene in svariati campi: il sentito dire, i testi scolastici, la cronaca, la letteratura alta (Melville, D'Annunzio, Poe, Klossowsky gli autori citati), gli enigmi, le opinioni differenti, la tradizione orale, i memoriali, le lettere conservate negli archivi, i racconti dei familiari, i diari e le cronache del tempo, il quaderno e anche i dipinti di Toni Della Santa, l'esperienza personale, le leggende, le canzoni popolari, i racconti orali, la storia. Tutto contribuisce a dare stabilità al racconto della pittura e alla verità dell'immagine.

L'inserimento della nota, nella pagina a fianco dell'immagine, è una novità rispetto alla tradizione dell'ex voto, dove la scrittura veniva posta semmai all'interno della tela o della tavola e il supporto mediale era dunque unico. Avendo assunto la forma di un libro, la raccolta di ex voto di Buzzati utilizza la doppia pagina per esprimere contenuti differenti. Da un lato, nella pagina destra, si trovano le parole scritte dentro le immagini secondo la tradizione della pittura votiva, in appositi riquadri o sparse sulla tela. Dall'altro lato, nella pagina sinistra, dove si reperiscono le informazioni utili per integrare la scena o per spiegarla e dunque per estenderla

oltre le sue normali frontiere. Le trentanove doppie pagine somigliano molto da vicino alla disposizione tipica dell'emblema dove tre elementi, un motto, un'immagine e un sonetto, sono strettamente legati esprimendo in forme espressive diverse lo stesso concetto, e solo dalla relazione reciproca si comprende pienamente il senso. Nel caso dei *Miracoli* il titolo, la nota informativa e la riproduzione della pittura richiamano la disposizione emblematica e anche le sue profonde relazioni tra le parti.

Fin qui le osservazioni scaturite dalla lettura religiosa della pittura votiva di Buzzati, secondo lo schema di Pozzi. Se invece la confrontiamo con le letture artistiche del fenomeno, gli spunti per le riflessioni si muovono in direzione della collaborazione tra le arti e ancora di più verso il ruolo dell'arte nella vita dell'uomo. Le analisi dell'ex voto di David Freedberg⁴⁰, Georges Didi-Huberman⁴¹ e di Alessandro Dal Lago e Serena Giordano⁴² ci indirizzano verso forme d'arte analoghe e verso contesti e pratiche artistiche che vi si sovrappongono.

Nell'analisi di Freedberg il nucleo centrale è costituito dall'efficacia dell'immagine, considerata essenzialmente come oggetto, quasi una reliquia, in quanto è rappresentazione del miracolato e dunque per sé miracolosa.

Gli ex voto, come i pellegrinaggi e i santuari, hanno la funzione di dimostrare gratitudine per preghiere che hanno ottenuto risposta o per grazie ricevute. Ma hanno anche la funzione di sancire la potenza miracolosa dell'evento accaduto che viene assicurato per esempio nelle duplicazioni delle immagini. Accanto alla produzione semplice e rozza delle immagini votive Freedberg ne rintraccia la tradizione alta, ricordando tra gli altri l'ex voto di Philippe de Champagne del 1662, la *Vergine del Rosario* di Van Dyck del 1628, la *Madonna della vittoria* di Andrea Mantenga del 1496. Inoltre ciò spiegherebbe anche perché le immagini artistiche sono preferite alle semplici preghiere: dare testimonianza

duratura, se non eterna, della grazia ricevuta. Ovviamente questa interpretazione lascerebbe uno spazio aperto per l'opera di Buzzati che rappresenta dal punto di vista artistico una variante ironica o dissacrante della tradizione classica della pittura votiva.

Ma l'elemento forse più interessante dell'analisi di Freedberg nell'ottica di un'interpretazione dei *Miracoli* è sicuramente quello del ruolo della parola accanto all'immagine. Nella pittura votiva alcune volte è presente un'iscrizione che, secondo Freedberg, ricorda la circostanza e completa il ringraziamento. Gli elementi che egli individua nell'ex voto sono: un essere divino; la persona che si rivolge alla divinità e ai suoi intermediari; l'evento, condizione e causa del contatto con l'ultraterreno; l'iscrizione che registra condizioni, eventi e speranze. Per consacrare queste immagini si deve passare attraverso tre fasi: la *praesentatio*, ovvero l'annuncio della grazia ricevuta che viene iscritto nell'immagine (per esempio: P.G.R.), la *promulgatio*, cioè la sua comunicazione pubblica e dunque anche il suo abbellimento, la messa in cornice, la collocazione nel santuario, e infine la *dedicatio*, in altre parole la conferma dell'efficacia dell'immagine.

Le iscrizioni nelle tavole di Buzzati hanno la funzione di completamento dell'immagine, soprattutto di chiarimento rispetto alle circostanze nelle quali sono avvenuti gli episodi, e in alcuni casi individuano anche l'unico momento di contatto con il divino, ovvero la richiesta di aiuto, senza fornire peraltro alcuna specificazione delle modalità del richiamo. Ma soprattutto le iscrizioni hanno la funzione di ancorare alla realtà le immagini. È qui che si ritrovano i nomi propri dei personaggi e il nome della Santa, data e luogo dell'episodio, dunque la *praesentatio* e anche la *dedicatio* ricordate da Freedberg. Nelle note informative della pagina a fianco all'immagine si ritrovano invece informazioni relative ai dati che precedono l'evento rappresentato, alle circostanze esteriori o interiori che hanno mosso il protagonista umano della scena a cadere nel peccato o a provare quella determinata angoscia. Quindi si tratta di motivazioni psicologiche ma anche di interpretazioni della pittura in sé, attribuite allo spettatore ideale o a un certo tipo particolare. In ogni caso è sempre riportata in prima persona l'opinione dell'autore che interviene anche per specificare l'origine delle fonti che hanno permesso l'individuazione e la collocazione spazio-temporale dei fatti raccontati.

40. Freedberg D., *The Power of the Images. Studies in the History and the Theory of Response*, Chicago, The University of Chicago Press, 1989, trad. it. di G. Perini, *Il potere delle immagini. Il mondo delle figure: reazioni e emozioni del pubblico*, Torino, Einaudi, 2009.

41. Didi-Huberman G., *Ex voto. Image, organe, temps*, Paris, Bayard, 2006; trad. it. di R. Prezzo, *Ex voto*, Milano, Raffaello Cortina editore, 2007.

42. Dal Lago A., Giordano S., *Fuori cornice. L'arte oltre l'arte*, Torino, Einaudi, 2008, p. 27.

La precisione dei dettagli che si deduce dalle iscrizioni e dalle note informative è rivelatrice anche del grado di somiglianza, che per Freedberg è la prova della potenziale efficacia di un'immagine. In tutti gli ex voto, bassi o alti, dipinti o calchi in cera, egli sottolinea «l'impulso ad assicurare l'accuratezza della rappresentazione»⁴³ affinché il somigliante venga assimilato al vivente.

In Buzzati, per contrasto, anche la divinità viene antropomorfizzata e resa simile al vivente, per renderla umana e per conferirle un aspetto di vicinanza all'uomo. Inoltre nel caso di Buzzati la precisione geografica e la meticolosità mostrata per le vicende degli abitanti della regione sono tutti segnali di un'aderenza al territorio che rende più realista la rappresentazione e quindi ne amplifica l'eco. Una sorta di vicinanza locale che diventa però universale se si pensa che a essere raffigurato non è solo la popolazione locale e conosciuta nel dettaglio più minuzioso ma anche la declinazione del male tout court. Quindi i nomi sono assolutamente aderenti alla popolazione delle valli e riconoscibili dagli abitanti del luogo, e la scrittura sembra seguire una dimensione territoriale molto ristretta, ma allo stesso tempo il tema trattato fa ricadere i personaggi e le situazioni in una visione eterna e universale della lotta tra bene e male.

Nell'analisi di Didi-Huberman invece le immagini votive sono di natura, forma e materiale molto diversi tra loro e sono considerate uno dei casi tipici di oggetto culturale a metà tra territori disciplinari diversissimi. I casi estremi di questo continuum di varietà sono, da un lato, le masse informi di cera o altro materiale prezioso che veniva offerto in cambio della guarigione, dove era impossibile stabilire alcuna somiglianza con forme umane e corrispondenza con l'organo malato e, dall'altro, le immagini votive, tentativo di somiglianza con la situazione critica senza entrare nello specifico della rappresentazione della parte malata. Lo studio di Didi-Huberman insiste sui calchi in cera, dove l'organo malato è quasi ricalcato sul corpo e rappresentato nelle sue dimensioni reali, quasi come se fosse «un frammento circoscritto secondo le delimitazioni del sintomo stesso»⁴⁴ o un'impronta d'uomo. E soprattutto è fatto di una materia che è la plasticità per eccellenza, la cera, capace di modellarsi e di rimodellarsi all'infinito, di ritornare a riapparire come «una sorta di fantasmi»⁴⁵.

Secondo Didi-Huberman ogni ex voto è dotato di un «aspetto simbolico o contrattuale» nella relazione con l'Altro, nello scambio tra preghiere e guarigione, e di un «aspetto immediato e reale»⁴⁶ della situazione votiva, tra sintomo e miracolo. L'ex voto rappresenta dunque al contempo il sintomo e la preghiera di un sofferente.

Ma è innanzitutto un organo malato, che permette anche di rappresentare l'orante attraverso l'organo per il quale s'invoca la guarigione. Ed è per questo che sebbene figurativamente non sia sempre possibile né necessario osservare una somiglianza con l'autore, non vi è alcun dubbio che questo sia attribuibile a un determinato corpo malato, che in quel preciso momento e situazione, è la rappresentazione più fedele possibile di quell'uomo in quel preciso momento, ancor più del suo normale ritratto. L'ex voto risulta essere al contempo un atto di ostentazione narcisistica e di umiltà ascetica.

In questo senso la pittura di Buzzati – che è già copia di una copia, in questo caso delle tavole di Della Santa che a sua volta le aveva realizzate a partire da ex voto organici offerti dai devoti alla santa – indica la rappresentazione di un soggetto fotografato nel momento della sua maggiore sofferenza, espressione di paure esterne o interne, angosce e presenza del male in tutte le sue varianti. Questa interpretazione autoriale degli ex voto legittima una rilettura autobiografica e personale dunque dei *Miracoli*, che diventerebbero l'espressione della parte malata dell'autore che si esprime attraverso trentanove motivi diversi, in modo esplicito e in maniera camuffata allo stesso tempo. Il narcisismo e l'umiltà si trovano ben amalgamati nella pittura votiva di Buzzati che informa di sé ogni pagina della sua opera nei due aspetti diametralmente opposti, massima esposizione e nascondimento delle parti più intime e più nascoste, cioè le paure e i desideri inconfessabili.

Una diversa rilettura artistica e sociologica dell'ex voto è proposta da Alessandro Dal Lago e Serena Giordano i quali lo ritengono, insieme alla street art e all'arte ingenua, una modalità per riscrivere i confini dell'estetico⁴⁷. Quanto conta la pratica del *reincorniciamento* per le convenzioni dell'arte contemporanea? Non è l'oggetto a dover essere considerato artistico, né l'artista, ma deve avvenire un riconoscimento del valore artistico, secondo una disposizione molto

43. Freedberg D., *The Power of the Images*, cit., p. 241.

44. Didi-Huberman G., *Ex voto*, cit., p. 83.

45. Ivi, p. 99.

46. Ivi, p. 95.

47. Dal Lago A., Giordano S., *Fuori cornice*, cit.

simile alla ipotesi dei regimi costitutivo e condizionale che Genette aveva proposto per la letteratura⁴⁸. È insomma una questione di esercizio del potere, nel senso che alcuni oggetti e alcuni artisti possono essere riconosciuti come artistici da una determinata cultura o in un particolare momento. Il confine tra l'arte e il mondo è mobile: «se nel caso del ready made la trasformazione avviene grazie all'*aura* che l'oggetto acquisita nel nuovo contesto, negli ex voto avviene in virtù della *grazia* che l'oggetto incarna al momento in cui è ribattezzato come opera di devozione»⁴⁹. Gli ex voto sono diffusi in tutto il territorio cattolico e in tutti i tempi. Sono testimonianza della fede del credente ed espressione durevole di sentimenti collettivi profondi, documentano in maniera permanente i rapporti con il divino e sono espressioni e testimonianza della grazia. Pertanto la pratica degli ex voto è influenzata dalle concezioni estetiche del tempo come tutte le pratiche artistiche coeve.

Esistono diversi tipi di ex voto: quelli poliviscerali delle origini del cristianesimo e poi riassunti nel simbolo del cuore d'argento che rappresenta in astratto la devozione; quelli dipinti dove viene rappresentata la scena del miracolo; le vere e proprie opere d'arte fatte da artisti riconosciuti; le trasformazioni di materiali figurativi, come nei collage o nei ready made contemporanei o in quelli di arte concettuale.

Secondo i due autori a occuparsi di ex voto però sono stati principalmente gli antropologi e gli studiosi di tradizioni popolari che hanno trascurato l'aspetto artistico, a vantaggio della documentazione dei modi di vivere e di credere. Anche quando se ne occupa lo studio artistico, in genere è per escluderli dal campo dell'arte, anche da quelle minori, perché fautori di un'idea del brutto e della volgarità.

Ci sono molti pregiudizi che tradizionalmente vietano l'inclusione degli ex voto nel campo dell'arte. Tra questi la considerazione di essere manifestazioni della cultura popolare, esempi di volgarità organica, stereotipi culturali incapaci di

innovare. Al contrario gli ex voto, se integrati nel territorio artistico, secondo Dal Lago e Giordano possono essere fortemente innovatori e anticipatori di novità e di nuove tecniche artistiche. Il confine del dicibile e dell'indicibile, elemento chiave dell'estetica odierna, in essi è centrale. Così come pure la possibilità di non rappresentare ma di essere presente è tipica delle più nuove forme di arte e anche degli ex voto nella loro dimensione oggettuale.

Non va dimenticato infine il carattere pubblico e l'interattività comune ai fenomeni artistici contemporanei. L'ex voto è il frutto di un percorso concettuale, per esempio quando sono collettivi sono work in progress, modificati e arricchiti dalla comunità che interviene modificandone ad hoc anche gli spazi espositivi. L'ex voto individuale invece esprime uno stato comune e diffuso: la spersonalizzazione dell'individuo nella sofferenza. Nel dolore si perde la propria individualità, si diventa una cosa, un organo sotto le mani del chirurgo, oppure al contrario si esemplifica la condizione di universale sofferenza dell'uomo.

Come casi specifici di situazioni miste tra pratica artistica e non artistica i due autori citano i quadri di Frida Khalo, ispirati ai retablo messicani o in alcuni casi addirittura fatti propri con la sola aggiunta della firma; gli pseudo ex voto di Buzzati considerati dall'autore soltanto «repertorio inconsapevole al quale si può attingere impunemente»⁵⁰ e nella migliore delle ipotesi meri esercizi di stile o simulazioni; per finire con il caso più interessante di Yves Klein, ovvero quando un artista decide di fare un ex voto autentico.

Negando all'ex voto una legittima vocazione estetica e relegandolo al solo territorio della credenza popolare, arcaica e volgare e dunque minore, l'estetica garantisce per sé il dominio assoluto nel territorio artistico per il controllo dell'aura. Parallelamente si potrebbe sostenere che la pittura votiva è tenuta al margine della vita religiosa, perché con il proprio ex voto ogni credente dichiara per sé e per la comunità dei fedeli un miracolo, escludendo in tal modo la Chiesa dal potere legittimante.

La competizione tra arte e religione per la costituzione del campo di legittimità della pittura votiva trova come una delle naturali conseguenze il progetto dei *Mi-*

48. Cfr. Genette G., *Introduction à l'architexte*, Paris, Seuil, 1979; trad. it. di A. Marchi, *Introduzione all'architesto*, Parma, Pratiche, 1981 e *Fiction et diction*, Paris, Seuil, 1991; trad. it. di F. Atzeni, *Finzione e dizione*, Parma, Pratiche editrice, 1994.

49. Dal Lago A., Giordano S., *Fuori cornice*, cit., p. 27.

50. Dal Lago A., Giordano S., *Fuori cornice. L'arte oltre l'arte*, Torino, Einaudi, 2008, p. 62.

racoli. Nel Novecento un materiale popolare e legato alla credenza religiosa viene portato alla ribalta dell'attenzione artistica e rivalutato nella tradizione alta dell'arte, come era già considerata la pittura di Buzzati. E inoltre la sua forma ibrida viene amplificata in quanto viene moltiplicata in tutti i livelli possibili tra territori confinanti o in conflitto: scrittura e pittura, realtà e fantasia, locale e universale, religione e erotismo⁵¹.

Buzzati sfrutta le potenzialità espressive artistiche dell'ex voto restituendogli per un verso una dignità che solo un grande pittore poteva dare a un genere minore, ma nello stesso tempo lo utilizza come indicatore dei punti di criticità o di novità nel campo artistico e cosa ancora più importante ne fa il promotore del livello metadiscorsivo dell'arte e della scrittura.

Recuperando la pittura votiva tra i generi minori dell'arte Buzzati ha preferito legarsi, più che alla religione, alla sua terra natale, fortemente cattolica, e anche alla sua cultura montana. Le immagini votive erano forse l'unica forma d'arte che incontrava nelle passeggiate in montagna, una forma d'arte popolare ma non per questo meno rappresentativa. Spostando completamente il focus della pittura votiva dalla religione, non professata, alla credenza popolare alle leggende alla tradizione orale, Buzzati rintraccia il trait d'union tra racconto dell'evento pittorico e scrittura letteraria, ricostruisce cioè tutta quella complessa stratigrafia di discorsi che permettono di riallacciare le due arti. Individua cioè tutte le forme intermedie che stanno tra la rappresentazione artistica e quella letteraria, secondo una gradualità che sviluppa in modo complementare le dosi di informazione e rappresentazione.

Inoltre questo gli permette di esplicitare un punto nevralgico della crisi dell'arte e della letteratura dell'epoca, ormai contaminate da forme non esclusivamente artistiche o letterarie, come la pittura pop, il fumetto o il fotoromanzo, che determinano sia le novità assolute nei due campi che le debolezze, le eventuali degenerazioni delle due arti. Per fare questo Buzzati mette in atto una strategia così complessa di combinazione tra i due linguaggi che non solo sperimenta direttamente

le collaborazioni possibili (da un lato iscrizioni, titoli, didascalie, note, racconto a cornice e dall'altro fumetti, strisce, illustrazioni, pittura metafisica) ma soprattutto ne rende visibile il carattere ulteriore di interrogazione sulle due arti. Si arriva dunque nei *Miracoli* a una riflessione sulle capacità rappresentative dell'arte e della letteratura e della loro relativa articolazione in generi. Ciò spiegherebbe la difficoltà di legare quest'opera a un singolo genere letterario o artistico o a una tradizione o a un modello, e dunque la sua originalità e la sua eccezionalità. Non si può parlare di un libro illustrato, di un catalogo di una mostra, di una moderna emblematica, né di una semplice collezione di ex voto considerandone il ruolo centrale svolto dalla scrittura. Ciò che a prima vista sembrerebbe determinare la sua forma, un catalogo di opere pittoriche con alcuni commenti alle opere dello stesso pittore si trasforma in una formula dissacrante per la forma artistica ma anche per quella religiosa, per la collezione di racconti come per la narrazione autobiografica. Bisogna scegliere attraverso quale cornice leggere l'opera, se quella della problematizzazione artistica, letteraria o religiosa.

Queste riflessioni che derivano dalle intuizioni di Dal Lago e Giordano sulla pittura votiva al margine del campo artistico mal si accordano con il loro giudizio poco meritorio espresso sulla pittura votiva buzzatiana, dichiarata una pseudo pittura votiva che ha utilizzato gli esempi precedenti soltanto come un archivio di forme da usare con impudenza. In realtà anche riletta secondo questa modalità l'operazione di Buzzati rivela tutta la sua potenzialità se se ne inverte il senso attraverso un'operazione di polarizzazione, come ci insegna la critica warburghiana dell'arte o la devalorizzazione ipertestuale di Genette. Un'inversione di valorizzazione mantiene in vita, è addirittura necessaria alla permanenza delle forme artistiche. In quale altra forma se non in quella ironica e metadiscorsiva, proposta da Buzzati avremmo altrimenti riconosciuto dignità artistica alla pittura votiva? O detto altrimenti può la pittura votiva dal territorio marginale dell'arte rappresentare le criticità dell'artistico oggi? Come può la letteratura finzionale non tener conto di quella fattuale?

E infine un ultimo corollario, assolutamente non secondario, deriva dallo studio di Dal Lago e Giordano. L'accostamento casuale tra gli esempi di ex voto di Buzzati e Klein permette invece di approfondire ulteriormente la dinamica della

51. «Le figure femminili nonostante siano immagini destinate a un luogo sacro, sono spesso rappresentate nude o discinte e questo dato sottolinea il carattere fittizio dell'ex voto», Zucco M. E., *Fonti iconografiche della pittura di Buzzati*, in «Studi buzzatiani», n. 2, 1997, pp. 34-71, qui p. 58.

creazione buzzatiana. Lo studio della composizione dei *Miracoli* rivela legami stretti tra i due autori per via di una conoscenza diretta e di un'amicizia suggellata da esperienze artistiche comuni e, ora si può dire, anche da una comune devozione⁵².

Buzzati è stato il primo ad acquistare e a realizzare in pieno l'esperienza sensibile dell'immateriale. Dopo aver recensito, come sua prima cronaca d'arte, l'esposizione di Klein a Milano e dopo aver conosciuto l'artista ha subito il fascino della dissacrazione kleiniana. Nel 1962 ha acquistato dall'artista la quinta delle "zone di sensibilità pittorica immateriale" con diciannove grammi in lamina in oro che sono stati sparsi sulla Senna e dopo aver ricevuto da Klein la ricevuta del pagamento dell'opera l'ha bruciata come segnato sul contratto di acquisto. Nonostante sia stato il quinto acquirente Buzzati è stato il primo ad adempiere in pieno al contratto.

Inoltre una passione comune legava i due artisti, la devozione a Santa Rita. Per Klein è esemplarmente dimostrata dall'ex voto, conservato a Cascia, nel monastero dedicato alla santa, e che consiste in una scatola di plexiglass trasparente con i pigmenti dei colori blu K., rosa e oro⁵³ e un cartiglio arrotolato al suo interno dove l'artista ha scritto una preghiera di ringraziamento e una dedica della propria attività pittorica alla santa⁵⁴. Questo ex voto testimonia la grande fede e la devozione

52. «Klein e Buzzati, ciascuno a livelli diversi, mettono in evidenza la necessità di andare al di là di ciò che si percepisce. Essi condividono lo stesso desiderio di svelare i molteplici legami che legano il mondo sensibile con il non visibile o l'invisibile, di uscire dal solo registro retinico. Attraverso le loro opere desiderano fissare una realtà che si sottrae a una visione diretta, ma che tuttavia è presente in una sensazione magica. Fede e credenza non procedono altrimenti», Badet M., *Quand Dino Buzzati chroniquait Yves Klein (1957-1962)*, in «Studi buzzatiani», n. 13, 2008, pp. 49-76, qui p. 53.

53. Nel cartiglio di Klein si legge: «Il blu, l'oro, il rosa, l'immateriale. Il vuoto, l'architettura dell'aria, l'urbanistica dell'aria, la climatizzazione dei grandi spazi geografici per un ritorno alla vita umana nella natura, allo stato edenico della leggenda. I tre lingotti d'oro sono il prodotto della vendita delle prime quattro zone di sensibilità pittorica immateriale. A Dio padre onnipotente, in nome del Figlio, Gesù Cristo, in nome dello Spirito Santo e della Santa Vergine Maria. Per Santa Rita da Cascia, sotto la sua custodia e protezione, con la mia infinita riconoscenza. Grazie. Y.K.» Ad Assisi Klein era rimasto impressionato dagli affreschi monocromi, uniformi e blu, attribuiti a Giotto.

54. Yves Klein scrive così nel cartiglio: «Santa Rita da Cascia, santa dei casi impossibili e disperati, grazie per tutto l'aiuto, potente decisivo e meraviglioso, che mi hai concesso fino a ora – Grazie infinitamente. Anche se non ne sono personalmente degno; concedimi ancora e sempre il tuo aiuto nella mia arte e proteggimi sempre tutto ciò che ho creato perché sia anche mio malgrado,

religiosa che l'artista francese ha dimostrato nei riguardi della santa italiana⁵⁵. Anche Buzzati decide di dedicare forse l'ultima delle sue opere alla santa, per la quale non aveva mai dimostrato una devozione o una fede specifica, ma alla santa dei casi impossibili, come lui stesso la riconosce rivolge in forma di ringraziamento la sua opera più complessa, quella dove senza sosta si contendono il campo la parola e l'immagine e trova una risoluzione la sua doppia anima.

BIBLIOGRAFIA

AA. VV., *Dino Buzzati. Un caso a parte*, Roma, Delta editori, 1971.

Agamben G., *Che cos'è un dispositivo?*, Roma, Nottetempo, 2006.

Alpers, *Arte del descrivere. Scienza e pittura nel Seicento olandese*, Torino, Bollati Boringhieri, 1984.

Andreoli V., *Prefazione*, in L. Bellaspiga, «Dio che non esisti ti prego», Milano, Ancora, 2006, pp. 7-15.

Badet M., *Quand Dino Buzzati chroniquait Yves Klein (1957-1962)*, in «Studi buzzatiani», n. 13, 2008, pp. 49-76.

Bellaspiga L., «Dio che non esisti ti prego». Dino Buzzati, la fatica di credere, Milano, Ancora, 2006.

Brion M., *Dino Buzzati ou la table de démultiplication*, in AA.VV., *Dino Buzzati. Un caso a parte*, pp. 41-47.

Brion M., *L'art fantastique*, Paris, Albin Michel, 1961.

Buzzati D., Ramazzotti E., *Il libro delle pipe*, Milano, Antonioli, 1945.

di grande bellezza».

55. Queste le parole della richiesta d'intercessione: «Santa Rita da Cascia ti chiedo di intercedere presso Dio, padre onnipotente affinché mi conceda sempre, in nome del Figlio Gesù Cristo e in nome dello Spirito Santo e della Santa Vergine Maria, la grazia di animare le mie opere e che esse divengano ogni giorno più belle e poi anche la grazia di scoprire sempre, continuamente e regolarmente, sempre nuove cose nell'arte ogni volta più belle, anche se ahimè non sono sempre degno di essere uno strumento utile per costruire e creare la Grande Bellezza. Che ogni cosa che esca da me sia bella. Così sia. Y. K.».

- Buzzati D., *La famosa invasione degli orsi in Sicilia*, Milano, Rizzoli, 1945.
- Buzzati D., *Poema a fumetti*, Milano, Mondadori, 1969.
- Buzzati D., *I miracoli di Valmorel*, Milano, Garzanti, 1971.
- Cammarata V., *La finestra del testo. Letteratura e dispositivi della visione tra Settecento e Novecento*, Roma, Meltemi, 2008.
- Carli E., *Presentazione*, in *Dino Buzzati*, Milano, Aldo Martello editore, 1961, pp. 7-12.
- Caspar M.-H., *Les Miracles de Val Morel. Un bestiaire fantastique?*, in «Cahiers Dino Buzzati», n. 3, 1979, pp. 139-172.
- Caspar M.-H., *Fantastique et mythe personnel dans l'oeuvre de Dino Buzzati*, La Garenne-Colombes, Erasme, 1990.
- Caspar M.-H., *A propos du paratexte buzzatien*, in «Studi buzzatiani», n. 5, 2000, pp. 27-46.
- Cavadini L., (a cura di), *Dino Buzzati. Parole e colori*, catalogo della mostra, Cernobbio, 7 aprile-1 luglio 2001.
- Cavadini L., *Dino Buzzati pittore*, in *Dino Buzzati. Parole e colori*, a cura di L. Cavadini, Cernobbio, 2001, pp. 9-15.
- Cavallini G., *Buzzati. Il limite dell'ombra*, Roma, Studium, 1997.
- Coglitore R. (a cura di), *Cultura visuale. Paradigmi a confronto*, Palermo, :duepunti edizioni, 2008.
- Coglitore R., *I Miracoli di Buzzati tra scrittura e pittura*, «Between», vol. 1, n. 1, 2011.
- Comar N., *Dino Buzzati. Catalogo dell'opera pittorica*, Gorizia, Edizioni della Laguna, 2006.
- Cometa M., *Letteratura e arti figurative: un catalogo*, Contemporanea, 3, 2005, pp. 15-29.
- Cometa M., *Letteratura e dispositivi della visione nell'era prefotografica*, in Cammarata V., *La finestra del testo. Letteratura e dispositivi della visione tra Settecento e Novecento*, Roma, Meltemi, 2008, pp. 9-76.
- Cometa M., *Fototesti. Per una tipologia dell'iconotesto in letteratura*, in V. Del Marcio, I. Pezzini (a cura di), *La fotografia. Oggetto teorico e pratica sociale*, Roma, Edizioni Nuova Cultura, 2011, pp. 63-101.
- Cometa M., *La scrittura delle immagini*, Milano, Cortina, 2011.
- Crotti I., *Dino Buzzati*, Il castoro 129, Milano, La Nuova Italia, 1977.
- Dal Lago A., Giordano S., *Fuori cornice. L'arte oltre l'arte*, Torino, Einaudi, 2008.
- Dal Mas S., Endrizzi S., *La Spiegazione de I miracoli di Valmorel come racconto di un viaggio all'altro mondo*, in «Studi buzzatiani», n. 3, 1997, pp. 114-132.
- Dalla Rosa P., *Geografia e onomastica de "I Miracoli di Valmorel"*, in *Dove qualcosa sfugge: lingue e luoghi di Buzzati*, «Quaderni del centro Buzzati», n.3, 2004, pp. 101-111.
- De Grada R., (a cura di), *Buzzati pittore*, catalogo della mostra, Milano, Palazzo Reale, 21 dicembre 1991- 29 gennaio 1992, Milano, Giorgio Mondadori, 1991.
- Didi-Huberman G., *Ex voto. Image, organe, temps*, Paris, Bayard, 2006; trad. it. di R. Prezzo, *Ex voto*, Milano, Raffaello Cortina editore, 2007.
- Ferrari M., (a cura di), *Buzzati racconta. Storie disegnatte e dipinte*, Milano, Electa, 2006.
- Foucault M., *Surveiller et punir*, Paris, Gallimard, 1975; trad. it. di A. Tarchetti, *Sorvegliare e punire*, Torino, Einaudi, 1976.
- Freedberg D., *The Power of the Images. Studies in the History and the Theory of Response*, Chicago, The University of Chicago Press, 1989, trad. it. di G. Perini, *Il potere delle immagini. Il mondo delle figure: reazioni e emozioni del pubblico*, Torino, Einaudi, 2009.
- Gaggioni A., Pozzi G., (a cura di), *L'ex voto dipinto nel Ticino*, Bellinzona, Edizioni dello Stato del Canton Ticino, 1999.
- Genette G., *Introduction à l'architexte*, Paris, Seuil, 1979; trad. it. di A. Marchi, *Introduzione all'architesto*, Parma, Pratiche, 1981.

- Genette G., *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982; trad. it. di R. Novità, *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, Torino, Einaudi, 1997.
- Genette G., *Seuils*, Paris, Seuil, 1987; trad. it. di C. M. Cederna, *Soglie*, Torino, Einaudi, 1989.
- Genette G., *Fiction et diction*, Paris, Seuil, 1991; trad. it. di F. Atzeni, *Finzione e dizione*, Parma, Pratiche editrice, 1994.
- Giannetto N., (a cura di), *Il Pianeta Buzzati*, Milano, Mondadori, 1992.
- Giannetto N., (a cura di), *Poema a fumetti di Dino Buzzati nella cultura degli anni '60 tra fumetto, fotografia e arti visive*, Milano, Mondadori, 2005.
- Giannetto N., *Il sudario delle caligini. Significati e fortune dell'opera buzzatiana*, Firenze, Olschki, 1996.
- Giannetto N., *L'icona parlante: intercambiabilità e complementarità di parola e immagine nel Buzzati pittore e scrittore*, in *Letteratura italiana del '900 e arte figurativa*, a cura di M. Ciccuto e A. Zingone, Viareggio, Mauro Baroni editore, 1998, pp. 585-602.
- Giannetto N., *La parola scritta nei dipinti e nei disegni di Buzzati*, in *Dino Buzzati. Parole e colori*, a cura di L. Cavadini, Cernobbio, 2001, pp. 17-25.
- Hamon Ph., *Expositions. Littérature et architecture au XIX^{ème} siècle*, Paris, Corti, 1989; trad. it. di M. Giuffredi, *Esposizioni. Letteratura e architettura nel XIX secolo*, Bologna, Clueb, 1995.
- Jay M., *Scopic Regimes of Modernity*, in Foster E., (a cura di), *Vision and visuality*, New York, The New Press, 1988, pp. 3-23.
- Laganà Gion A., *L'incidence des lieux sur la création littéraire et picturale*, «Cahiers Dino Buzzati», n. 5, 1982, pp. 269-282.
- Laganà Gion A., *Caratteri unitari nell'opera di Buzzati: i rapporti tra letteratura e pittura*, in *Dino Buzzati*, a cura di A. Fontanella, Firenze, L. Olschki editore, 1982, pp. 291-304.
- Laganà Gion A., *Dino Buzzati. Un autore da rileggere*, Belluno, Corbo e Fiore editori, Nuovi Sentieri Editore, 1983.
- Lazzarin S., *Fantasmî antichi e moderni: tecnologia e perturbante in Buzzati e nella letteratura fantastica otto-novecentesca*, Pisa-Roma, Fabrizio Serra editore, 2008.
- Le Noci G., (a cura di), *Il pianeta Buzzati*, Milano, Apollinaire, 1974.
- Louvel L., *Poetics of the Iconotext*, Farnham, Ashgate, 2011.
- Macchetto A., *Buzzati critico d'arte del Corriere della sera: bibliografia (1967-1971)*, «Studi buzzatiani», n. 6, 2001, pp. 138-165.
- Marabini C., *Le croquemitaine imaginaire*, in «Cahiers Dino Buzzati», n. 6, 1985, pp. 181-190.
- Mares C., *Conversazione con Almerina Buzzati*, in «Studi buzzatiani», n. 7, 2002, pp. 127-137.
- Milner M., *La fantasmagorie. Essai sur l'optique fantastique*, Paris, 1982; trad. it. di G. Guglielmi, *La fantasmagoria. Saggio sull'ottica fantastica*, Bologna, Il Mulino, 1989.
- Mitchell J.W.T., *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago, The University of Chicago Press, 1994.
- Mitchell J.W.T., *Pictorial turn. Saggi di cultura visuale*, a cura di M. Cometa, Palermo, :duepunti edizioni, 2008.
- Paini A., *Le copertine dei libri buzzatiani per Mondadori: il progressivo riconoscimento di un artista*, in «Studi buzzatiani», n. 12, 2007, pp. 87-101.
- Panafieu Y., *Dino Bizzati, Un autoritratto*, Convegno di Feltre, 1995.
- Perale M., *Buzzati e lo sciamano. Fonti iconografiche e tematiche del Colombre*, in «Studi buzzatiani», n. 9, 2004, pp. 35-46.
- Pozzi E., *Dino Buzzati a Radio Lugano: l'ultima intervista*, n. 7, 2002, pp. 101-111.
- Pozzi G., *La parola dipinta*, Milano, Adelphi, 1981.
- Pozzi G., *Sull'orlo del visibile parlare*, Milano, Adelphi, 1993.

- Radius E., *Leggendo i suoi quadri*, in De Grada R., (a cura di), *Buzzati pittore*, Milano, Giorgio Mondadori, 1991, pp. 18-104.
- Roda R., *Nel labirinto di "Poema a fumetti": un gioco interattivo ante-litteram*, in Ferrari M., (a cura di), *Buzzati 1969: il laboratorio di Poema a fumetti*, Milano, Mazzotta, 2002, pp. 29-36.
- Roda R., *Dopo Buzzati: Artisti tra pittura e fumetto*, catalogo della mostra, Belluno-Feltre-Limana, 12 settembre – 31 ottobre 2002, Mantova, Editoriale Sometti, 2002.
- Roda R., *Nel regno di Penthesilea. Un omaggio fotografico a Dino Buzzati*, Padova, Interbooks, 1994.
- Saconago E., *Storia del Buzzati pittore*, in «Studi buzzatiani», n. 12, 2007, pp. 25-51.
- Sala A., *Dino Buzzati pittore: la frontiera perenne*, in *Dino Buzzati*, a cura di A. Fontanella, Firenze, L. Olschki editore, 1982, pp. 305-311.
- Sebastiani A., *Tra mass media cinema e musica: una topica della pop culture in Buzzati*, in «Studi buzzatiani», n. 13, 2008, pp. 11-26.
- Todesco, S., (a cura di), *Miracoli. Il patrimonio votivo popolare della provincia di Messina*, Messina, Magika, 2007.
- Vigorelli G., *La "fiction-painting" di Buzzati*, in AA. VV., *Dino Buzzati. Un caso a parte*, Roma, Delta editori, 1971, pp.13-22.
- Zucco M. E., *Fonti iconografiche della pittura di Buzzati*, in «Studi buzzatiani», n. 2, 1997, pp. 34-71.
- Zugni Tauro A. P., *L'affabulazione fantastica ne «I miracoli di Val Morel»*, in *Il pianeta Buzzati*, a cura di N. Giannetto, Milano, Mondadori, 1992, pp. 341-373.