

I fumetti e il poema: un'opera (quasi) in musica

Capire perché Dino Buzzati abbia voluto realizzare un'opera a fumetti non appare un compito difficile. La sua passione per i generi “bassi” o contaminati e per il fumetto in particolare potrebbero essere una ragione sufficiente, quando la si aggiunga alla sua passione per il disegno e la pittura, e per la visualizzazione, con questi strumenti, di storie.

Quello a cui vorrei cercare di dare risposta è piuttosto perché, volendo realizzare un'opera a fumetti, Buzzati abbia scelto di raccontare proprio questa storia, o anche, viceversa, perché, volendo raccontare questa storia, Buzzati abbia scelto di farlo per immagini, invece che con le semplici e consuete parole del novelliere. Insomma, c'è forse una qualche relazione più stretta di quanto non appaia a prima vista tra la vicenda de *La dolce morte* e il modo in cui Buzzati ha scelto di raccontarla?

Inizierò con una risposta generica, per arrivare, poco più avanti, a rileggere nel dettaglio il testo di Buzzati, alla ricerca di ragioni più specifiche. Il titolo definitivo, *Poema a fumetti*, concordato con l'editore, ci fornisce un indizio che di solito sfugge. La spiegazione intuitiva, più evidente, quella che di solito si dà, è che *Poema a fumetti* è un poema perché racconta una storia di ispirazione mitologica, come i poemi dell'antichità. Un fatto talmente evidente che non c'è ragione di negarlo.

Ma questo non esclude che *Poema a fumetti* possa essere un poema anche per altre ragioni, ragioni in cui i termini “poema” e “fumetti” non si trovano accostati quasi per caso, come accade nella spiegazione più facile. Riflettiamo sul significato del termine *poema*: un poema è un componimento poetico di carattere narrativo (o didascalico), che può essere di argomento epico, ma anche satirico. Sulla presenza di un racconto qui non ci possono essere dubbi, ma che cosa ha a che fare la *poesia* con il *fumetto*?

Neppure il lettore più ingenuo, alla domanda su che cosa distingua la poesia dalla prosa, avrebbe difficoltà a rispondere che la poesia “va a capo di più” e in maniera arbitraria, insomma che la poesia è in versi. Ci vorrebbe poi poco per tirargli fuori che la poesia è spesso in rima; e con qualche sforzo in più potrebbe anche rendersi conto che il verso non è semplicemente un pezzo di

frase, ma che possiede un metro. I lettori più attenti sanno che di questi sistemi di parallelismi e simmetria la poesia vive, e che se ne possono spesso ritrovare numerosi altri, sia microscopici, come assonanze, allitterazioni, ripetizioni, sia macroscopici, come organizzazioni strofiche o anche di unità testuali maggiori.

Non è che in prosa queste caratterizzazioni non possano esserci, ma la prosa, in quanto tale, ne minimizza la rilevanza, come dichiarandole casuali, non particolarmente importanti per l'effetto complessivo. La poesia, viceversa, esalta le correlazioni non narrative, fondate sul suono e sulla visione del testo, e costruisce parte della propria efficacia a partire da quelle.

Poema a fumetti – che pure qua e là contiene anche dei versi, versi che sono però significativi solo localmente – fa un uso delle immagini che non è così dissimile dal modo in cui un poeta usa i suoni. Le usa, cioè, per creare un tessuto di ricorrenze e legami interni che è parallelo a quello narrativo e interagisce con quello per costruire l'effetto complessivo. Buzzati, insomma, utilizza la tecnica del fumetto in una maniera che ricorda il modo in cui il poeta usa le parole, individuando, nella consuetudine del raccontare per immagini, degli aspetti tradizionalmente ancora poco sfruttati in quegli anni¹.

È nota la difficoltà che hanno i lettori di fumetti ad accettare questo testo come un fumetto *tout court*. Certo il diverso ambito di pubblicazione e il fatto che Buzzati non appartenesse all'ambiente dei fumettisti sono elementi che hanno il loro peso; come ce l'ha pure una certa rozzezza grafica, che il lettore di fumetti non può non notare. Buzzati era un dilettante, dal punto di vista grafico, e questo è difficile negarlo. Ma proprio perché era un dilettante e non apparteneva all'ambiente, e neppure si era formato nell'ambiente dei fumettisti, Buzzati poteva permettersi di dare del fumetto un'interpretazione estremamente personale, del tutto funzionale ai propri scopi espressivi.

Come non notare, per esempio, la coincidenza quasi costante tra vignetta e pagina, e l'abbondanza del testo verbale? Ma proprio perché la coincidenza tra vignetta e pagina è un fatto notevole, visto che distingue *Poema a fumetti* dalla stragrande maggioranza dei testi a fumetti, Buzzati ne fa il caposaldo del proprio sistema di scansione ritmica – un po' come la lunghezza del verso in un poema vero e proprio. E su questo metro costruisce i propri sistemi di ricorrenze visive, di ritorni, di regolarità – o viceversa, di quando in quando, le rotture.

Vedremo meglio, tra poco, entrando nel dettaglio della storia, come la scansione visiva definisca l'andamento di diverse sezioni del testo, e come scandisca, a sua volta, la lettura del testo

¹ In seguito, autori come Lorenzo Mattotti ne avrebbero fatto la base della propria tecnica narrativa, ma prima di Buzzati si fatica a trovare un uso di questo genere della tecnica compositivo del fumetto. Forse, analizzando con attenzione le strisce di *Krazy Kat*, di George Herriman, si potrebbe scoprire un precursore (peraltro diversissimo, per molti altri versi). Negli stessi anni, qualcosa di simile (anche graficamente, tra l'altro) si può piuttosto trovare in *Saga de Xam*, di Nicolas Devil, che Buzzati sicuramente conosceva.

verbale; il quale, già per il solo fatto di essere disposto graficamente, acquisisce esso stesso una scansione temporale che ricorda quella della poesia.

Ma allora, perché Buzzati non ha scritto il suo testo direttamente in poesia? Se il ruolo dell'immagine è quello di costruire un'infrastruttura di tipo poetico, perché non fare ricorso direttamente a quella? Evidentemente l'immagine possiede qualcosa di più; c'è dell'altro.

L'altro è il sistema dei rimandi culturali che l'immagine mette in moto, questo sì radicalmente diverso da qualsiasi cosa avvenga tanto in prosa quanto in poesia. Diverso per la ragione banale che l'immagine non è la parola; come diversi da quelli della parola sono i contesti in cui se ne fa uso comunicativo. Nel caso specifico, la storia di un cantante pop è già di per sé più vicina a un immaginario di tipo visivo che non a uno di tipo verbale. L'ambiente della musica di consumo già negli anni Sessanta viveva di immagini – e oggi ancora di più.

Questa adeguazione del mezzo di espressione all'argomento del discorso è visibile anche nell'uso della versificazione in senso stretto. Orfi è un cantautore, uno che produce versi in musica: ed ecco quindi i versi apparire qua e là, sia prodotti da lui, sia a lui esterni – come nella Canzone dell'impiccato, nelle prime pagine, o, spesso, nei discorsi della Giacca, e talvolta persino nella linea del narratore esterno. Versi raggruppati come in strofe dalla stessa scansione grafica delle pagine, la quale, come si è visto poco sopra, concorre al medesimo effetto retorico.

Per avere un'adeguazione piena del mezzo di espressione all'argomento del discorso manca tuttavia ancora un elemento importante, e cioè, evidentemente, la musica. *Poema a fumetti* è una versione moderna del mito di Orfeo, ovvero di uno dei miti cruciali che riguardano la musica. Se la direzione in cui ha lavorato Buzzati era davvero quella di costruire, con tutti gli strumenti a sua disposizione, una messa in scena completa di tutti gli elementi principali che costituiscono l'oggetto del suo racconto, dov'è allora la musica?

Non si tratta, si noti, di un'esigenza di carattere realistico. E come si potrebbe pensare di essere realisti a raccontare un mito? Ma nel momento in cui si abbandona il semplice e riconosciuto uso della parola per raccontare, allora la scelta stessa dello strumento alternativo diventa significativa, diventa parte importante dell'oggetto del discorso. E dobbiamo quindi domandarci davvero per quale ragione *Poema a fumetti* sia stato realizzato a fumetti, invece di essere, per esempio, un melodramma, o una ballata?

Il nostro sospetto è che *Poema a fumetti* sia, nel suo complesso, strutturato proprio come una ballata, cioè come una canzone che racconta una storia, e talvolta addirittura come un melodramma;

e che il modo in cui questo testo costruisce e modula le tensioni che induce nel suo lettore, attraverso sviluppi e riprese, abbia a che fare strettamente con certe modalità di costruzione di queste forme ibride di musica e parola.

Per dare fondamento a questa ipotesi, e verificarne le conseguenze, sarà dunque necessario rileggere con attenzione il testo. Lo faremo seguendo due linee principali di analisi: da un lato cercando di seguire l'intreccio tra la storia di Orfi ed Eura e il tema della passione-atarassia-racconto in musica (o della tensione e della sua assenza), un tema che si rivela presto come il motore del racconto principale e l'oggetto di tutti i discorsi contenuti nel testo; dall'altro lato, invece, parallelamente, proveremo ad analizzare il testo come se fosse un brano di musica, nell'ipotesi che esso sottostia anche a una logica di sviluppo tematico musicale.

Procederemo (quasi) pagina per pagina, seguendo il filo del testo come l'ascoltatore di una ballata segue il filo della musica e delle parole che l'accompagnano.

Il segreto di via Saterna

Poema a fumetti si apre con un prologo, diviso a sua volta in due parti, rispettivamente di 9 e di 14 pagine, che insieme ne costituiscono 23 delle 54 di questo primo capitolo. La prima parte del prologo ci introduce alla casa di via Saterna e al suo mistero, la seconda al protagonista.

Entrambe le due parti hanno al loro centro una canzone, più breve la prima, la canzone dell'impiccato, assai più sviluppata la seconda, *Le streghe della città*, con un titolo vero e proprio e cantata da Orfi stesso.

Questi due prologhi hanno, nella loro giustapposizione, un'evidente funzione contrastiva, contrapponendo il luogo del mistero, di cui nulla si sa bene e molto si mormora, con l'uomo della chiarezza, di successo, ben conosciuto da tutti proprio per questo, e chiaramente innamorato di una donna, Eura. Luogo e uomo intrecciano tuttavia sin da principio una relazione, visto che Orfi, per ascendenze familiari, abita un antico palazzo posto proprio di fronte al luogo del mistero.

Questo attacco rapido, tipico esso stesso dei racconti contenuti nelle ballate, e che ricorda quindi la lode della rapidità che Italo Calvino avrebbe intessuto qualche anno più tardi², definisce con pochissimi elementi il quadro di una situazione che è destinata, inevitabilmente, per logica narrativa, a fare incrociare l'uomo della chiarezza con il luogo del mistero. E le canzoni, ed Eura stessa, è già evidente da qui che ricopriranno un ruolo in questo.

Notiamo che il luogo del mistero è caratterizzato, appunto, dall'incertezza. Sono i "si dice", i "si favoleggia", i "si racconta", a dominare. Persino la canzone dell'impiccato non ha un autore:

² Cfr. Italo Calvino, *Lezioni americane*, Milano, Garzanti, 1988.

“Hanno fatto anche una canzone”. È un luogo *raccontato* assai più di quanto sia esperito direttamente. E il mistero della villa di via Saterna ha una precisa connotazione erotica: la canzone parla di qualcuno suicida per amore, i “si dice” riguardano pratiche sessuali innominabili.

D'altra parte, pure l'uomo della chiarezza viene connotato in maniera parallelamente erotica. Attorno a lui si vedono solo presenze femminili, la sua canzone, *Le streghe della città*, parla della seduzione erotica, e lui stesso, al di là del fatto che canta, viene raffigurato attraverso un'unica altra determinazione, ovvero il suo amore per Eura. Come il luogo del mistero è il luogo raccontato per eccellenza, Orfi è per eccellenza il narratore, colui che racconta.

Notiamo anche che Eura, per come ci viene presentata, non è realmente un personaggio. Non solo compare solamente nell'ultima pagina del prologo, ma ci viene presentata in una conturbante raffigurazione con due coppie di occhi, impossibile da fissare davvero. Una figura, cioè, che oscilla costantemente tra diverse rappresentazioni mentali possibili, senza poterne fermare nessuna. Un oggetto del desiderio, presumibilmente, che non si riesce a definire con certezza. Dopo la canzone appena cantata da Orfi sulle streghe, ovvero le donne che fanno impazzire gli uomini restando comunque imprevedibili, questa immagine di Eura raffigura davvero la sua strega personale – astratta in tutto, salvo che nel suo, peraltro inafferrabile, aspetto seducente.

All'inizio della ventiquattresima pagina viene annunciato, con suono di campane, l'inizio della storia. Sin qui si era trattato di un preludio, di un'introduzione, qualcosa che ci aveva presentato i temi (il mistero, la canzone, l'eros) in forma di accenno, di anticipazione. È soltanto con questo improvviso cambio di registro che ci viene fatto capire che si sta iniziando davvero: sin qui tutto è stato statico e descrittivo, raccontato al presente. E ancora al presente viene detto “in questo preciso momento la storia *comincia*”. Ma subito dopo i tempi verbali virano, prima incertamente, poi decisamente, verso i passati: “una sera che lui stanco una sera che anche la città *era* stanca”, “guardando per caso giù nella strada, *era* una fredda notte di marzo, *vide* un tassì...”.

Si passa dunque dai tempi del commento ai tempi del racconto³, e il racconto inizia davvero. Nelle pagine che vanno dalla 24 alla 37, Orfi, il Soggetto narrativo⁴, perde il proprio Oggetto, Eura, e incontra un soggetto Destinante, l'uomo verde, che inizia a fornirgli quegli elementi che poco più avanti lo indurranno ad agire. L'uomo verde ricompare ancora appena Orfi ha preso la decisione di

³ Cfr. Harald Weinrich, *Tempus*, Stuttgart, W. Kohlhammer, 1964.

⁴ Le nozioni di *attanti narrativi* (Soggetto, Oggetto, Antisoggetto, Destinante) e di *fasi narrative* (Manipolazione, Acquisizione di competenza, Performanza, Sanzione) di cui faremo uso in queste pagine sono quelle della semiotica generativa di A.J. Greimas. Vedi al proposito A.J. Greimas, *Del senso II. Narratività, modalità, passioni*, Milano Bompiani, 1985, o Francesco Marciari, Alessandro Zinna, *Elementi di semiotica generativa*, Bologna, Esculapio, 1991.

andare a cercare la propria amata, per completare la propria funzione di Destinante, e concludere la fase della Manipolazione.

Così nelle pagine che vanno dalla 38 alla 50, il Soggetto inizia la propria Acquisizione di Competenza, imparando prima di tutto che Eura è davvero lì, e scoprendo che le sue canzoni gli possono aprire molte porte. Le canzoni sono quindi la sua arma principale, la capacità di raccontare storie in musica, ovvero la capacità di trasfigurare la realtà in poesia musicata; o, in altre parole, la capacità di racchiudere la realtà in forme umane, date, comprensibili. Lo stiamo sperimentando qui, come lettori, per la prima volta nel corso del racconto, e ancora non sappiamo per quale ragione quella porta si apra alle parole della canzone – se non per generico riferimento, attraverso il mito di Orfeo, al potere seduttivo della musica; ma non abbiamo ancora, a questo punto della lettura, gli elementi per comprendere quale forma questo tema antico abbia preso in questa versione moderna.

Si noti come, con l'iniziare della canzone, si ripresentino le condizioni testuali che caratterizzano il prologo di *Poema a fumetti*. I tempi verbali, per esempio, ritornano al presente, e iniziano a farlo addirittura prima che la canzone inizi davvero: “si *mise* a cantare una canzone che *comincia* con toc toc”. La sospensione temporale, che nel prologo era dovuta all'assenza del racconto, qui ritorna, sottolineata dalle immagini, narrativamente irrelate, della città con le case storte e del grande monolito di pietra, che accompagnano i versi della canzone.

Abbiamo dunque, nel bel mezzo del racconto, tre pagine con immagini lontane dalla situazione narrativa del momento, delle quali la terza è piena di testo verbale. Quando il lettore gira ancora una volta pagina, finita la canzone, il superamento di questa prima prova da parte del Soggetto si trova sottolineato dall'improvviso cambiamento visivo: l'immagine ritorna narrativa, e il testo verbale è ridotto a una sola riga, del tutto essenziale: “la porta finalmente si aprì. C'era una.”

La prima manifestazione visiva dell'Antisoggetto rimette in gioco il tema dell'erotismo. L'Antisoggetto si presenta nella forma di una ragazza vestita in maniera provocante e che parla con atteggiamenti seduttivi e ammiccanti. Ma avverte un'ultima volta Orfi di riflettere bene su quello che vuol fare. E, di nuovo, il passaggio all'evento cruciale viene sottolineato dalla sintesi: le parole “Ma lui si buttò” sulla semplice immagine di lui che inizia a scendere le scale.

Ed ecco che la modalità della *canzone*, appena evocata attraverso le azioni di Orfi, diventa la modalità con cui il narratore stesso affronta la discesa verso gli inferi. C'è persino un titolo, “La discesa”, e poi il discorso prosegue, al presente, in seconda persona, diretto a Orfi stesso.

Pensiamo al ritornello, che in una canzone o ballata, interrompe il flusso del racconto per introdurre una pausa riflessiva, in cui talvolta, appunto, il narratore si rivolge direttamente al

personaggio – o anche alla figura poetica dell’invocazione, che rompe il flusso narrativo di un poema (“ahi Pisa, vituperio de le genti”). Qui non sarebbe corretto parlare di ritornello, perché non c’è niente che ritorna, eppure il ruolo retorico di questo inciso è esattamente quello, e non ne comprenderemmo il senso se non fossimo abituati a sentire canzoni e ballate (e poemi) che funzionano in questo modo.

Notiamo, una volta di più, che è anche l’impostazione grafica (importante in un racconto per immagini, ma molto meno in un racconto a parole), a permettere una transizione così facile dal racconto alla poesia (verrebbe da dire, dal *recitativo* all’*aria*). Ed è ugualmente il fatto che Buzzati ci sta raccontando per immagini a dare ulteriore forza all’ultima pagina del primo capitolo, quella in cui, dopo tre pagine di trasporto lirico verbale e visivo, che ci ha condotto lontano, una prosaicissima ragazza ignuda, di spalle, rivolgendosi verso di noi che la stiamo vedendo da più in alto sulle scale, ci invita cortesemente, con le parole (ancora una volta brevi): “Di qui, prego!”.

Ed è stavolta il passaggio dalla dimensione di vortice – che possiamo ipotizzare nella discesa di Orfi e che qui si materializza nella parole della canzone, che parlano di morte e di eternità – a questa ambivalente prosaicità, che coniuga l’invito erotico della nudità all’atteggiamento da segretaria compita e freddina che ci invita a seguirla per le scale di un edificio burocraticamente poco attraente, è questo passaggio di nuovo repentino a concludere il primo capitolo con un classicissimo “stare per”.

In quanto lettori arrivati a questo punto, ancora non lo sappiamo; ma Buzzati non avrebbe potuto trovare modo migliore per introdurre l’eros depassionato che vivono gli abitanti dell’aldilà, e che sarà il tema delle prossime pagine. Dopo averci portato, con la canzone della discesa, attraverso il fascino ambiguo della passione e della morte, ci accoglie qui con questo eros segretariale, con questa nudità incredibilmente deprivata di qualsiasi attrattiva sessuale.

Spiegazione dell’aldilà

Il secondo capitolo, *Spiegazione dell’aldilà*, è molto più compatto del precedente. Dopo una breve introduzione (4 pagine) è costituito sostanzialmente dal discorso della Giacca (27 pagine) e si conclude con le tentazioni (7 pagine).

Con l’introduzione, Orfi entra nel luogo topico, dove si deve svolgere la sua azione, il luogo dell’Antisoggetto, il luogo della Morte, e gli viene presentato un custode, un diavolo che ha la forma di una giacca. La Giacca appare qui, quindi, sia come figura di Antisoggetto, in quanto delegato della morte, che come figura di Destinante (intermedio, cioè Aiutante). Questa ambiguità, come vedremo proprio in queste pagine, sembra attraversare tutto ciò che riguarda la morte, luogo

privato della passione, dove però tutti hanno un'unica tensione, un unico desiderio, quello di ritrovarla. E anche la Giacca cerca di fermare Orfi, senza che questo le impedisca di fornirgli le informazioni per comprendere il luogo in cui si trova, e per proseguire – come se sperasse pure lei di potersi ri-appassionare grazie a lui.

Si noti come anche in queste prime pagine del secondo capitolo la natura grafica di *Poema a fumetti* permetta di passare di colpo da una modalità narrativa, come quella di pagina 2, a una poetica, come quella di pagina 3, per ritornare, con una scansione ormai nota, di colpo al racconto nella pagina successiva, con poche parole. Un po' come quando, per esempio nel melodramma pucciniano, la linea del recitativo si inarca improvvisamente in un motivo cantabile, un'aria, per poi ritornare al suo andamento narrativo consueto.

Il dialogo tra Orfi e la Giacca diventa rapidamente quasi un monologo, per mezzo del quale la Giacca racconta a Orfi cosa sia l'inferno, questo luogo in cui tutto appare come nel mondo dei vivi, ma dove, non esistendo più la morte, è scomparsa con lei la passione.

Va notato che in alcune di queste pagine il rapporto tra testo verbale e immagine cambia. In esse infatti l'immagine non ha più un ruolo narrativo, come normalmente nel fumetto, bensì un ruolo più vicino a quello classico dell'illustrazione. In queste pagine il discorso della Giacca è concentrato sulla facciata di sinistra, mentre a destra è presente un'immagine (o talvolta più di una) che illustra uno dei concetti enunciati a fronte, spesso accompagnata da un titoletto che, come nelle classiche modalità dell'illustrazione dei libri, riprende alcune parole del testo.

Il cambiamento è presumibilmente dovuto alla necessità di questa lunga spiegazione, che non poteva che essere verbale. Le parole non sono qui del narratore, bensì della Giacca – ed è invece il narratore che le illustra. La diversità del trattamento dell'immagine sottolinea la diversità di questa sezione, che si presenta come una lunga dilazione tensiva – narrativamente giustificata dalla necessità della spiegazione; e in cui i temi del mistero e dell'erotismo sono centrali.

Anzi, il capitolo si conclude con una serie di tentazioni erotiche, con le quali la Giacca manifesta la propria natura di Antisoggetto, ovvero di Oppositore del Soggetto, cercando di operare una Manipolazione inversa a quella operata appena prima. Ma come potrebbe, Orfi, che è trascinato dalla passione, venire tentato davvero da questo eros che della passione è interamente privo? da questi corpi da rotocalco erotico, senza storia, senza poesia, semplici simulacri, desiderabili unicamente in mancanza della passione reale?

È scomparsa la musica, in questo capitolo, dei tre grandi temi proposti all'inizio del racconto. Si tratta di una scomparsa lunga, molto lunga per un tema così importante. Una scomparsa così lunga da farcene aspettare un ritorno altrettanto importante.

Le canzoni di Orfi

Ecco quindi che il terzo capitolo si chiama proprio *Le canzoni di Orfi*. La lunga attesa è stata funzionale a sottolineare questo ritorno. Ma ora le canzoni stanno assumendo una qualità ulteriore, che prima non avevano: sono cioè in grado, almeno per un poco, di ridare la passione ai morti.

Ecco dunque perché la porta si era aperta al suono delle parole di Orfi, ed ecco la versione moderna del fascino che aveva la musica di Orfeo nel mito originale! Le canzoni sono in grado di ridestare la passione non solo perché la raccontano, ma perché nella loro stessa struttura la implicano, ci permettono di viverla. Il racconto della passione può essere una componente importante, ma da solo non basta: è la forma stessa della canzone, del raccontare in musica, con il suo ritmo, le sue riprese, le sue attese, a dare vita alla passione.

Il capitolo inizia con il rifiuto di Orfi delle offerte sessuali della Giacca. Con questo rifiuto Orfi si dimostra realmente dotato di passione, perché sceglie una passione vera, per quanto difficile da ottenere, rispetto a delle passioni fittizie, ma certissime. E dunque la prova che la Giacca gli chiede di superare per ottenere l'ingresso è quella di cantare le proprie passioni, per ridare un po' di vita al pubblico sterminato dei morti che si sta intanto radunando per lui.

Dal punto di vista dello sviluppo della storia principale, le pagine che vanno dalla 12 alla 77 di questo terzo capitolo costituiscono solo una lunga dilazione, in cui nulla di nuovo accade. Ma sono proprio queste pagine a costituire invece la parte centrale e cruciale di *Poema a fumetti*, il punto culminante, in cui la tensione raggiunge il valore più alto.

La prima e più lunga canzone è formata da una serie di clausole incoative ciascuna delle quali ha inizio con la congiunzione *quando*. Ognuna riempie una pagina, insieme con l'immagine che l'accompagna, e la scansione delle clausole e delle pagine è così netta da permettere qua e là delle variazioni che pure non alterano il ritmo complessivo (“ricordi i treni dei diavoli...”, “wenn der alte Matematiklehrer...”). Questa serie di inizi si conclude senza aver trovato sviluppo, come un'ossessione incoativa che di colpo smette, lasciandoci appesi a un'inutile attesa di un seguito che non c'è – ma che è implicato ogni volta, senza mai essere espresso davvero.

Forse che dopo questo concentrato di tensioni irrisolte il pubblico potrebbe averne abbastanza? Se prima l'unico desiderio dei morti era trovare passione, ora la canzone li ha trascinati con sé, e non possono essere abbandonati sulla cresta di questa onda che è arrivata a rompersi.

E dunque, ecco le canzoni che seguono, come tante piccole onde ciascuna delle quali trova il proprio compimento. E ogni compimento è una nuova esaltazione del mistero, e della passione che lo avvolge: dal destino della piccola Onizia persa a contemplare la nebbia, alla solitudine di chi assiste a un bacio tra altri, al mistero di ciò che sta dietro le proprie spalle, al suicidio per amore, al

sogno del casellante e all'incubo della neghittosa, sino alle melusine e ovviamente all'amore, e a Dio.

Questa più lunga sequenza ha inizio, come ciascuna delle voci della prima e a quella ricollegandosi, con un *quando*, e rispetto al tema, monolitico, della prima canzone, costituisce una serie di declinazioni. Di nuovo in ciascuna di queste declinazioni, proprio come nella storia stessa di *Poema a fumetti*, la morte è insieme il Destinante e l'Antisoggetto, cioè colei che dà la passione e colei che cerca di portarla via.

Ciascuna di queste storie è dunque una trasmutazione della storia stessa di Orfi, che si trova ripetuta qui, più in piccolo, innumerevoli volte, come in un gioco di specchi deformanti, in cui i medesimi temi del mistero e della passione sono gli oggetti del cantare.

E alla fine, nelle ultime 5 pagine, Orfi ha superato la prova. La Giacca, ora Destinante, fa passare Orfi e gli fornisce un'ultima indicazione. Il tipico passaggio dal tempo presente al passato sancisce il ritorno all'azione principale della storia, le espressioni si fanno secche e concitate, le immagini pianamente narrative.

Eura ritrovata

Ora Orfi si trova in mezzo ai morti che lui stesso ha dotato (per quanto fugacemente) di passione, scambiandola con il permesso di entrare. E gli resta ancora una competenza da acquisire: sapere dove è Eura.

Le medesime figure femminili che cercano di impedirgli di raggiungerla, offrendogli con la passione che lui ha donato loro, gli forniscono anche le indicazioni per trovarla, confermando l'identificazione, ormai sempre più forte, tra la figura del Destinante e quella dell'Antisoggetto.

Orfi, a pagina 12, arriva nel luogo dove si trova lei, il luogo dei treni che non partono, immagine della tensione de-tesa, dell'incoattività che non ha sviluppo, della passione de-passionata: la figurativizzazione della delusione che si ha quando un'attesa viene frustrata troppo a lungo. Il luogo della non-tensione.

E proprio qui, giunto lui, e noi lettori con lui, con grande tensione, la trova e si prepara a superare l'ultima prova, quella cruciale, la Performanza: portare Eura fuori dall'Inferno. Le dodici pagine che seguono sono caratterizzate da un crescendo che contrappone l'angoscia sempre crescente di lui per l'avvicinarsi dello scadere del tempo all'atarassia di lei, già ricolma – nel rivederlo – di tutta la gioia che un'anima può provare e impossibilitata a desiderarne altra.

La voce del narratore tace, in queste pagine, ed è solo il duetto delle voci dei due amanti a caratterizzare lo sviluppo del testo verso il fallimento della prova di Orfi. Si tratta ancora di una

caratterizzazione di tipo musicale (un classico duetto da melodramma), ma anche di una modalità narrativa che non era stata ancora usata nel testo, e che quindi sottolinea fortemente gli eventi, amplificando l'effetto di crescendo.

E pure qui nel momento in cui la narrazione ritorna, lo fa con una frase breve, lapidaria: “ma una forza irresistibile lo prese, lo trascinò via”, sottolineata, poco dopo, dall'immagine ripetuta dallo specchio del grido di Orfi, come un vortice, ora assai più breve, speculare a quello della discesa di molte pagine prima.

Siamo, con queste ultime pagine, alla fase della Sanzione, ovvero della valutazione etica dell'operato del Soggetto. Ma qui di Sanzioni ne sono presenti diverse, in realtà.

Orfi ha fallito, e la Sanzione in primo luogo non può che essere negativa. Eppure, a ben guardare, come poteva andare diversamente una storia in cui il Destinante coincide con l'Antisoggetto, ovvero in cui la ragione che ti spinge ad agire è esattamente la medesima che ti farà fallire?

Un simile fallimento è perciò talmente scontato da lasciar pensare che la missione cui il Destinante aveva destinato il Soggetto fosse in realtà un'altra, ovvero quella di fargli prendere coscienza (un po' come al Dante della *Commedia*). L'uomo verde, che sancisce il suo fallimento, è facilmente riconosciuto come mendace, smentito nelle sue dichiarazioni dall'esistenza dell'anello che Orfi si ritrova in mano, a dimostrazione che lui non ha sognato – e la presenza dell'anello prova che le parole dell'uomo verde vanno intese al contrario, tant'è vero che quando Orfi prova a chiedergliene giustificazione lui non c'è più. Ciò che distingue la vita dalla morte – non possiamo che concludere – non è l'esserci dal nulla, ma la passione dalla sua assenza, il poter raccontare (magari in musica) dal non saperlo più fare.

Però il testo non si conclude con la fine della storia di Orfi. Ci sono ancora tre pagine, apparentemente del tutto irrelate, che concludono questa ballata così come un giro di note strumentali, su cui la voce ormai tace, conclude molte ballate reali, o come un finale strumentale conclude un melodramma. Il testo si chiude con una divagazione: tre eventi remoti, accomunati dal senso della duratività, che vanno dalla passione all'eternità. Tre pagine che richiedono di essere osservate con attenzione, vista la loro particolarità e imprevedibilità in questa posizione cruciale.

Nel primo, l'immagine sgranata di una tempesta contro la montagna, mentre in alto brillano immobili la luna e le stelle, accompagna le parole “In quel preciso momento sulle creste della Gran Fermeda turbinava la tempesta con le sue solite anime in pena”.

L'espressione "in quel preciso momento" crea un legame di contemporaneità, e quindi, implicitamente, di relazione semantica, tra la conclusione della storia di Orfi e questo ulteriore evento. Si tratta di un'espressione puntuale, che dovrebbe identificare un istante nel tempo. Tuttavia, già l'idea delle *creste* mette in gioco un elemento incostante, irregolare, che può essere percepito solo percorrendolo nel tempo, e quindi un elemento potenzialmente durativo, ma anche in sé dotato di una qualche vitalità. E poi abbiamo un "turbinava la tormenta" chiaramente più vitale e passionale, e al tempo imperfetto, con un effetto di duratività di nuovo più forte; seguito da un "le sue solite anime in pena" in cui la duratività viene sottolineata dal *solite*, a sua volta rafforzato dal *sue* (perché vuol dire che sono sempre le stesse, che ritornano), e la passione entra in gioco con quella *pena*. Ma tutto questo accade contro un cielo immobile ed eterno, limpido e pieno di romantiche promesse.

Nel secondo evento remoto due strane figure sembrano camminare nel deserto, mentre il testo recita: "Gli ultimi re delle favole si incamminavano all'esilio". E ritroviamo la commistione tra puntualità e duratività, visto che "ultimi" esprime una terminatività, e "incamminavano" è uno strano ossimoro tra un termine che esprime un'azione incoativa e un tempo che la rende durativa; mentre l'"esilio" è sicuramente qualcosa di durativo, e ancora di più lo è il deserto dell'immagine, che ancora più della durata evoca l'eternità stessa.

Un deserto che nell'ultima pagina ritorna, tematizzato ancora più direttamente: "e sul deserto del Kalahari le turrette nubi dell'eternità passavano lentamente". *Passare* è un'espressione che comporta duratività, ma implica una conclusione, però qui il suo uso all'imperfetto e l'avverbio *lentamente* sembrano neutralizzare tale conclusione, lasciando che venga trasmesso soltanto un senso di eterna durata del passaggio. Le *nubi* sarebbero oggetti evanescenti, e quindi in qualche modo vivi, ma qui sono *turrette e dell'eternità*, e quindi rappresentano una vita resa eterna, a sua volta de-passionata.

Insomma, in queste ultime pagine in cui la parola è ritornata unicamente al narratore, assistiamo alla sua specifica Sanzione della vicenda di Orfi. E sembra che il narratore ci suggerisca, con questa serie di ossimori sul tempo e sulla passione, che nonostante tutta la passione che si può anche riuscire a riportare tra i morti, cioè tra i de-passionati, la vita è destinata a risolversi in eternità senza passione, con vuoti turbinii delle sempre medesime anime, re favolosi che non ci sono più, e inutili immobili passaggi di nuvole sul deserto.

Una Sanzione decisamente negativa, dovremmo dire; ma che nasconde a sua volta un altro effetto di senso, dovuto al fatto stesso che essa viene prodotta dal narratore, ovvero da chi ha raccontato *Poema a fumetti*. Se consideriamo questo aspetto, dobbiamo infatti osservare che questa

sconsolata conclusione ci è stata essa stessa raccontata e proprio per questo ha prodotto in noi passione, e quindi vita. Così, la sanzione del narratore finisce per apparire ambivalente: tutto è vano, sicuramente, eppure se la raccontiamo persino la vanità acquista un senso!

Ed è il racconto quindi ciò che ci permette di dare passione alle cose, anche a quelle depassionate, anche alla morte.

Conclusione

Questa esaltazione del raccontare, anzi del raccontare in musica, avrebbe dovuto probabilmente essere raccontata essa stessa in musica, con la realizzazione, più che della ballata, del melodramma che essa costituisce. Ma Buzzati, oltre a essere uno scrittore, non era un musicista, bensì un disegnatore-pittore. Il fumetto, ovvero la possibilità di sequenzializzare le immagini narrative gli si è dunque presentato come il candidato ideale, la metafora visiva della musica, capace di accompagnarsi a un testo ora integrandolo, ora mettendone in evidenza degli aspetti, ora persino trasformandone profondamente il senso, come la musica fa in un melodramma.

In altre parole, la forma-fumetto non è solo, in questo testo di Buzzati, il sostituto delle regolarità e ricorrenze poetiche, ma molto di più. È infatti *la musica stessa di Buzzati*: qualcosa che funziona sì come le regolarità ritmiche della poesia, ma a un livello molto più potente!

Sappiamo quanto Buzzati amasse la musica, e quanto abbia collaborato con musicisti scrivendo libretti, e suggerendo forme musicali. Ma *Poema a fumetti* è la sua specifica, interamente sua, opera in musica.

Aggiungiamo che visto che qui il fumetto sta per la musica, ma ovviamente il fumetto in generale non è la musica, questo fertile accostamento diventa l'occasione per una quantità di metafore locali, di cui abbiamo visto alcuni esempi nel corso di queste pagine.

Ma, più di tutto, ci accorgiamo ora che Orfì, musicista, autore dei racconti in musica che gli aprono le porte del Regno dei morti, può essere riconosciuto una volta di più come l'immagine letteraria del proprio autore, il fumettista Dino Buzzati, autore di questo melodramma visivo, capace sì di usare al meglio le parole, ma anche di farle risuonare, insieme alle immagini, come le parole da sole non potrebbero mai risuonare – l'uno e l'altro, l'autore come il suo personaggio, narratori e appassionati, e disposti a sfidare la morte pur di esserlo fino in fondo.