



SAPIENZA
UNIVERSITÀ DI ROMA

Letteratura e Fumetto

Facoltà di Lettere e Filosofia

Dipartimento di Studi greco-latini, italiani, scenico-musicali

Corso di Laurea Magistrale in Filologia Moderna

Tesi di Laurea in Teoria critica della letteratura

Federica Martini

Relatore

Francesco Muzzioli

Correlatore

Carla Subrizi

A.A. 2018-2019

Indice

Introduzione	3
Capitolo I: la nona arte	
1.1 La Paraletteratura	6
1.2 La letteratura per immagini disegnate: variabili e costanti	15
Capitolo II: analisi critica	
2.1 Dino Buzzati, <i>Poema a fumetti</i>	24
2.1.1. Variabile: dalla pittura al fumetto	25
2.1.2. Riscrittura mitica	34
2.1.3. La lingua ironica di Buzzati	50
2.1.4. Interpretazione allegorica e censura	55
2.2. <i>Il ladro di libri</i> di Alessandro Tota e Pierre Van Hove	62
2.2.1. Decolonizzazione fra giochi e verità	66
2.2.2. La borghesia	74
2.2.3. Poetare l'avanguardia	81
2.2.4. Giacometti e Sartre: allegoria, simbolo ed erotismo	94
2.2.4.1. La macchia e l'incompiutezza	104
Capitolo III: le origini del comic	
3.1 Le origini	108
3.1.1. Storia del comic americano (Usa)	109
3.1.2. Storia del fumetto europeo	129
3.1.3. Storia del comic nel resto del globo	146
Conclusioni	154
Bibliografia	157
Ringraziamenti	166

Introduzione

L'elaborato proposto alla commissione tratterà diverse questioni, in parte irrisolte, riguardanti le lettere e l'arte in senso stretto.

All'inizio del Novecento, Walter Benjamin in ambito accademico espose le sue posizioni sull'evoluzione tecnologica in corso; invero, conseguentemente, vi fu l'ammissione di codeste tecniche e dei conseguenti stili narrativi, differenti dalla letteratura classica, che furono apprezzati anche dalla massa.

Un secolo circa in precedenza, in Europa si attuò, invece, un'operazione artistica sperimentale con il fine di unire, concretamente, pittura e lettere da secoli in diatriba per la supremazia artistica: fu creato il fumetto.

Il fumetto fu, immediatamente, compreso e sfruttato dai mass media e, soprattutto, dalle istituzioni politiche con lo scopo di inviare e, successivamente, veicolare messaggi di propaganda.

Il fumetto riuscì ad espandersi, in contemporanea, con estrema facilità nell'intero mondo: manga, comics, komiks, manhua sono solo sinonimi utilizzati per descrivere la medesima arte (ovviamente vi sono delle sfumature interne, assolutamente, da non tralasciare).

Al fine di sostenere il fumetto come soluzione pacificatrice in virtù delle sue strutture narratologiche, tematiche e metodologie di ideazione, creazione e produzione è stata elaborata una teoria critica della letteratura agevolante: variabili e costanti.

Il metodo d'analisi testuale elaborato, in primis, richiede una lettura preliminare al fine di individuare gli elementi presenti, poi, la scissione delle componenti in due grandi macroaree (senza entrare nello specifico) comprendenti le costanti ossia la storia legata inscindibilmente alla politica e l'ambientazione geografica: esse sono individuate come costituenti interni al testo e/o nella poetica di uno scrittore e sono poco mobili.

Le variabili, invece, sono le componenti individuali (famiglia, lingua, valori, relazioni interpersonali, culti ecc.), quindi, estremamente mobili e condizionanti

la creazione di un testo e a sua volta la percezione da parte del lettore, il quale, avente le proprie variabili e costanti potrebbe interpretare gli elaborati in maniera completamente opposta.

Le due macro-aree sono, inevitabilmente, predisposte all'intersecazione fra loro in quanto le costanti condizionano le variabili e viceversa.

La metodologia sperimentale, ancora in fase di ricerca, così come è stata applicata ai fumetti potrebbe essere utilizzata per qualsiasi altro testo letterario o scrittore poiché il medium analizzato differisce, ormai, dalla letteratura convenzionale quasi unicamente per l'utilizzo delle immagini disegnate (condizione d'uso differente dall'illustrazione).

Le opere letterarie prescelte per l'analisi sono corrispettivamente *Poema a fumetti* di Dino Buzzati e *Ladro di libri* di Alessandro Tota e Pierre Van Hove.

Dino Buzzati all'apice della sua carriera ormai al termine per questioni di salute, stravolse il fumetto e s'inserì, incoerentemente, nelle sperimentazioni della neoavanguardia (gruppo '63), creando il primo graphic novel o libro a fumetti della storia; in più, egli rispose al gusto novecentesco amante del mito di Orfeo riscrivendolo in chiave fumettistica e cercando di ottenere l'approvazione da entrambe le due ali (pittorica e letteraria) rappresentative del proprio essere.

I due giovani disegnatori in collaborazione, invece, hanno dato la luce a un prodotto fumettistico contemporaneo in cui sono applicate le tecniche del fumetto codificato ed è trattato il delicato argomento delle avanguardie artistiche del Novecento dal Futurismo alle Neoavanguardie.

Nel libro a fumetti gli argomenti scottanti non sono pochi in quanto implicitamente sono esposte le loro posizioni riguardo la politica francese degli anni '50, le cui diramazioni e ripercussioni, ancora, sono tanto discusse quanto d'interesse internazionale.

Nei due testi sono state rilevate le variabili e le costanti accostate linearmente alle questioni della supremazia artistica fra pittura e lettere e del fumetto in sé, evidenziando così i meriti e le mancanze di quest'ultimo.

Nell'ultimo capitolo è stato ripercorso tutto il Novecento in chiave storico-artistica al fine di raccontare la breve storia del fumetto a partire dalle sue origini accademiche europee.

La storia del comic è stata suddivisa in tre grandi macro-aree geografiche ossia America (Usa), Europa e la restante parte del globo; gli studi sul proto-fumetto sono tutt'ora ancora in fase di ricerca e sviluppo.

I

La Nona Arte

1.1. La Paraletteratura

All'inizio del Novecento, Walter Benjamin positivamente predisposto alla discussione sulle nuove tecnologie ideate (cinema e fotografia), s'interrogò sull'arte nel suo senso (paradossalmente) più concreto ossia la perdita dell'aura a causa dei (o grazie ai) nuovi mezzi di riproduzione. In principio, essi racchiudono in un fermo immagine l'opera prima per poi diffonderla, riproducendola infinitamente, fra la massa accrescendo la cultura, ma allo stesso tempo creano una vasta distanza fra le copie e l'originale, divinamente sopraelevato; invero, i nuovi mezzi di riproduzione semplicemente attuano il medesimo meccanismo della macchina da stampa creata da Gutenberg tra il 1446 e il 1455 che con la produzione in serie in primis della Bibbia in latino (Bibbia delle 42 righe) e successivamente di preziose opere letterarie, scientifiche, storiche ecc.ecc. permise al volgo (la futura borghesia) di strappare dalle avidi mani dei clericali e degli aristocratici, la cara conoscenza fino a quel momento posseduta solo da quest'ultimi. ¹

Umberto Eco in *Apocalittici e Integrati* argomenta e amplia il discorso riguardante la nascita della cultura di massa indicando anche due date per quanto concerne l'Italia: 1861 e 1877.

Nel 1861 vi fu a seguito dell'Unità d'Italia, il passaggio ufficiale del fiorentino letterario da dialetto a lingua di stato, comunicazione e scrittura e nel 1877 sulla

¹ Fabio M. Bertolo, Paolo Cherubini, Giorgio Inglese e Luisa Miglio, *Breve storia della scrittura e del libro*, Carocci editore, 2014, pp. 86-88

base dell'ordinamento previsto per lo stato sabaudo dalla legge Casati che rendeva la scuola primaria gratuita e obbligatoria, la legge Coppino estese l'obbligo di frequenza in tutta la nazione e ,almeno per il primo biennio, punì gli inadempienti (Tullio De Mauro ha dimostrato l'inefficacia dell'obbligo scolastico a causa delle difficoltà in cui versava un tale servizio in un paese dalle condizioni estremamente arretrate, ma nonostante i dati statistici, in minima parte, la legge fu la scintilla necessaria a una larga fetta di popolazione, senza distinzione di genere o condizione sociale, per imparare a leggere e a scrivere)².

La conquista del linguaggio da parte della massa inteso come quell'aspetto totalizzante della vita dell'uomo che dona a costui il potere di:

- 1) dare un nome;
- 2) rappresentare il senso comune;
- 3) creare versioni ufficiali;
- 4) rappresentare il legittimo mondo sociale³;

rivoluzionò anche l'ambiente accademico tanto in Italia quanto nel resto del globo; infatti, furono annesse nell'Olimpo letterario alcune forme della paraletteratura o letteratura di consumo: il romanzo giallo, la letteratura per l'infanzia e il fumetto.

Che cos'è la Paraletteratura?

Con il termine paraletteratura indichiamo un insieme di generi letterari che comprende il fotoromanzo, il romanzo popolare, il romanzo rosa ecc.ecc. ed è utilizzato per denotare il complesso dei messaggi verbali veicolati dai mezzi di comunicazione di massa.

Gli accademici ebbero un approccio controverso nei confronti della paraletteratura fin dalla coniazione del termine stesso in quanto già il prefisso para- ,secondo il critico Michele Rak⁴ , indica che l'apparato dell'ermeneutica

² Claudio Marazzini, *La lingua italiana, profilo storico*, il mulino, 2016, Bologna, pp.395-397

³ Nicoletta Vallorani *Introduzione ai Cultural Studies, UK, USA e paesi anglofoni*, Carocci editore, Roma, 2016, p.27

⁴ Noel Arnaud, Francis Lacassin, Jean Tortel, Michele Rak, *La paraletteratura: il melodramma, il romanzo popolare, il fotoromanzo, il romanzo poliziesco, il fumetto*, Liguori Editori, Napoli, 1977 pp. 13-40

ufficiale non può definirlo come letteratura ufficiale qualunque sia il valore estetico dei suoi testi poiché le sue caratteristiche (individuazione da parte dei destinatari e destinatari; l'immissione nel mercato regolarizzata; immissione nel mercato in serie; la possibilità di mancata conoscenza dell'itinerario individuale dello scrittore a causa dello pseudo-anonimato, anonimato e scrittura a più mani⁵; la penetrazione indiscriminata di tutti i livelli di una cultura; il suo essere un prodotto dell'industria culturale e l'utilizzo in contemporanea di moduli formali appartenenti a diversi campi semiotici) sono assenti o cozzano con i canoni che definiscono e permettono il riconoscimento di un'opera d'arte letteraria.

La creazione di un quid a seguito di sperimentazioni quando potrebbe modificare l'assetto di base di un pensiero stravolgendo quindi il modus operandi o lo stile di vita dell'uomo, genera timore nell'uomo stesso; il discorso può essere traslato con estrema facilità anche in campo letterario nel momento in cui una serie di studi o scelte di distribuzione o tecnologie mettono in crisi l'ambiente letterario.

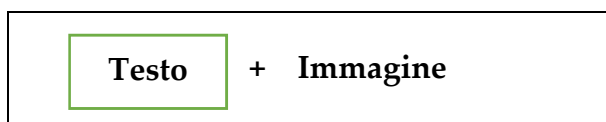
La paraletteratura, nello specifico le forme paraletterarie accettate dall'accademia al di là del discorso di Michele Rak (le cui accuse avranno una difesa nel corso del capitolo), sono state riconosciute dalla letteratura stessa nel corso del tempo in quanto possedenti il germe della rivoluzione che conduce al cambio delle mentalità letterarie: il romanzo giallo ad esempio per quanto abbia una connotazione editoriale precisa ricorda i romanzi d'investigazione inglese⁶, mentre gli studi critici sulla fiaba dei formalisti russi con le celebri trentuno funzioni sono stati funzionali per dare vita a un percorso di rivalutazione della letteratura per l'infanzia in tutte le sue forme.

Il discorso sulla letteratura per immagini disegnate è leggermente più complesso in quanto il processo di lettura del fumetto si basa sull'idea di approssimativa dipendenza fra i due linguaggi: nel momento in cui cerchiamo di decifrare il codice in questione focalizziamo la nostra attenzione dapprima su

⁵ Daniel Couégnas, *Paraletteratura*, La Nuova Italia Editrici, Scandicci, Firenze, 1997

⁶ Un protoromanzo è riscontrabile nel testo di Edgar Allan Poe.

uno dei due piani , ad esempio l'aspetto testuale (racchiuso convenzionalmente in un balloon o nelle didascalie poste in un determinato punto per via dello spazio contenutistico in cui vi è la rappresentazione) e successivamente sull'altro, nel nostro esempio l'aspetto visivo ossia l'immagine⁷.



Il risultato finale è la vignetta comprendente i due linguaggi; l'interpretazione nascerà a seguito della lettura dei due codici e il conseguente procedimento di ricerca delle rispondenze fra i due piani che possono essere presenti o meno:



La vignetta quindi è la rappresentazione di un singolo linguaggio unificato⁸ e il susseguirsi di un tot di vignette all'interno di una tavola o più creano la letteratura per immagini disegnate ossia il fumetto con funzionalità principalmente narrative al suo interno.

Testo e disegno hanno in comune il loro essere entità quantificate, ma il codice linguistico testuale presuppone la concezione del tempo e la fonetica, apparentemente non presenti nel disegno.

Nel fumetto il ritmo e la temporalità sono dati dalle onomatopée, dai tratti posti intorno al personaggio per riprodurre il movimento e la gestualità corporea, dalle didascalie che forniscono, spesso, indicazioni temporali, dalle linee visive e dalle sfumature cromatiche oltre che da un'altra vasta serie di dettagli.

⁷ Giovanni Pozzi, *La parola dipinta*, Adelphi edizioni SPA, Milano, 1981, pp.77-78

⁸ Scott McCloud, *Capire il fumetto. L'arte invisibile*, Vittorio Pavesio comics, Torino, 1996, p.55

Per certi versi la struttura interna del fumetto ricorda le azioni di tempo, spazio e luogo del teatro.

Il prefisso distintivo para, col significato che ha la preposizione greca, significa vicinanza spaziale, somiglianza, affinità o anche relazione secondaria, deviazione, alterazione, contrapposizione e simili; infatti, la paraletteratura nella misura in cui è vicina alla letteratura prende in prestito da essa diversi suoi aspetti come ad esempio il suo sistema generale d'espressione e la sua forma materiale, ma allo stesso tempo si pone in aperta opposizione mostrando che la nozione stessa di paraletteratura deve essere intesa nella contraddizione specifica che essa contiene in quanto include gli scritti intenzionalmente a-letterari o anti-letterari nella visione in cui vi è la creazione, paradossale, di un alter.

Jean Tortel, audacemente, richiama anche l'etimologia latina della parola para dal verbo paro che comporta un'idea di protezione quindi la paraletteratura potrebbe essere intesa come ciò che protegge la letteratura⁹.

Perché la paraletteratura è definita cattiva letteratura?

Durante gli anni Sessanta alcuni critici apocalittici definirono i testi paraletterari come cattiva letteratura in quanto vi è in essi una mancanza di contenuti. L'accusa principale, quindi, colpisce il nucleo narrativo inverosimile tipico di brani con sfumature fantastiche (agg. nel suo senso più banale di «non conforme alla media degli avvenimenti reali e all'orizzonte d'attesa di un gruppo sociale definito»¹⁰) e di conseguenza nei personaggi è assente una consistente psicologia a causa delle descrizioni brevi e poco articolate che non permettono uno studio approfondito.

La paraletteratura è in grado di incatenare al suo interno tutta la letteratura richiesta dal vasto pubblico che, però, può essere circoscrivibile per sesso, età ed interessi quindi essa, in alcuni casi, è un puro strumento commerciale rispondente a determinate richieste; infatti, l'idea basilare secondo cui un unico

⁹ Arnaud, Francis Lacassin, Jean Tortel, Michele Rak, *La paraletteratura: il melodramma, il romanzo popolare, il fotoromanzo, il romanzo poliziesco, il fumetto* Noel Liguori Editori, Napoli, 1977 pp. 40-59

¹⁰ Daniel Couégnas, *Paraletteratura*, La Nuova Italia Editrici, Scandicci, Firenze, 1997

testo sia in grado di soddisfare una cospicua cerchia di persone spinge la critica a definirla cattiva letteratura anche per la forma in quanto, proprio per via dei motivi sopracitati, essa è mal scritta, soggetta alle mode linguistiche del tempo storico in cui è inserita, a ripetizioni eccessive, stereotipi, scrittura semplice ossia tutte espressioni di una creatività autoriale soppressa: lo scrittore è costretto a dover osservare ed ascoltare prima gli indici di vendita e poi la propria volontà.

Le trame paraletterarie sono banali, le situazioni sono chiarificate fin dall'inizio con la ripresa classica dell'antitesi tra bene e male, tra il protagonista e l'antagonista in perenne lotta; non vi sono sviluppi caratteriali stravolgenti e le figure femminili soprattutto nel foto-romanzo si presentano al pubblico come donne bellissime e poco coraggiose, in attesa di un uomo che riesca a salvarle da famiglie antiquate e tradizionali o malvagi e ricchi corteggiatori: scene eccessivamente tinte di rosa che, però, ad un lettore più attento e dissacratorio ricordano Penelope nell'*Odissea* a filare di giorno la tela per poi disfarla la notte sognando il ritorno dell'adorato sposo intento, nel frattempo, a confrontarsi con le creature degli abissi e le molteplici donne ammaliatrici.

Per quanto concerne alcuni testi paraletterari come La trilogia di Tolkien o la saga di *Harry Potter* di J.K. Rowling, la periodicità di uscita permette agli autori un'elaborazione complessa delle peculiarità dei personaggi che evolveranno nel corso del tempo distaccandosi dai pregi e dai difetti originali laddove, in un romanzo, non sempre vi è la possibilità di uno sviluppo dettagliato.

Nel fumetto è esemplare il personaggio dell'eco terrorista Poison Ivy, acerrima antagonista di Batman che nel ciclo omonimo *Poison ivy- Cycle of life and death*¹¹, ideato, scritto e disegnato da un team misto, non solo presenta i soliti connotati indistinguibili del suo personaggio situato sulla linea sottile che divide il bene dal male, ma mostrerà tutte le fragilità femminili quando allontanatasi dal mondo della criminalità per dedicare anima e corpo unicamente al suo lavoro da

¹¹ Amy Chu, Clay Mann, Seth Mann, *Poison Ivy- cycle of life and death*, DC Comics, USA, 2016

ricercatrice, dovrà accudire i tre ibridi (metà essere umano, metà vegetale) trovati in laboratorio dopo l'omicidio del suo capo Luisa.

I fumettisti, in codesto caso specifico, sono riusciti ad attrarre una fetta di pubblico trascurato come quello femminile, ma allo stesso tempo hanno ignorato il lettore medio di Batman bramoso di vedere su carta una delle femmes fatales più richieste nel mondo del fumetto, spesso alle prese con saffici baci fugaci, abiti succinti e lotte appassionante (comunque sia presenti, ma in spazi minori) e non una donna disillusa e distante da un mondo a cui non sente più di appartenere.

Nel fumetto è stato utilizzato anche un linguaggio¹² ricercato: termini botanici specifici, ma anche parole in disuso o poco usate da un parlante medio anglofono come *urban renewal*¹³ (riqualificazione urbana) o *sporelings*- spore (piccole giovani piante nate da spore germinate).

I critici furono inorriditi dalle tematiche trattate soprattutto dalle serie nere o da particolari romanzi popolari in quanto con un linguaggio semplice ed esplicito è raccontata l'intimità dei personaggi o sono descritte gesta immorali come gli omicidi, infanticidi, incesti ecc.ecc: i valori sono sostituiti da attimi di passione e istinti sanguinolenti quindi la paraletteratura è amorale e perversa.

La postulazione conseguente è di un'idea della realtà a doppio fondo che nasconde misteri e situazioni strane e tiene in considerazione il mercato, ma anche il desiderio dell'uomo bisognoso di perdersi in parole in grado di stimolare il proprio subconscio, la zona nascosta della psiche dove risiede l'indicibile¹⁴: ormai, i confini letterari sono incerti e valicati ; in più, la serialità tipica dei testi paraletterari nel momento in cui uno scritto non ha riscosso successo tra il pubblico, dà la possibilità ad un nuovo autore o ai collaboratori dell'autore originale sia di riprendere e rinnovare un testo poco considerato dal pubblico sia la riscrittura della trama attraverso l'inserimento di personaggi nuovi o precedentemente scomparsi come ,ad esempio, il fumettista Gerard Way che nel

¹² La serie non è stata ancora tradotta in italiano.

¹³ *Oxford Advanced Learner's Dictionary*, Oxford University press, India, 2015

¹⁴ Daniel Cervone e Lawrence Pervin, *La scienza della personalità*, Raffaello Cortina editore, 2017

2016 ha scritto le sceneggiature della serie *Doom Patrol* rilanciando così il personaggio dell'universo DC¹⁵.

Daniel Couégnas, non casualmente, rappresenta la paraletteratura nel suo libro omonimo con l'immagine della spirale.

La difesa dell'antitesi è veicolata dalla scelta stessa dei temi da trattare durante la produzione di un elaborato scritto: i testi paraletterari sono il rifugio, il luogo segreto ove distaccandoci dalla realtà possiamo galleggiare in mondi fantastici e lussureggianti, ove uomini si trasformano in donne o animali a causa di sortilegi come nel manga *Ranma ½* di Rumiko Takahashi ideato nel 1987 in cui i diversi personaggi durante un combattimento a seguito di una caduta all'interno di pozzanghere maledette, a contatto con l'acqua fredda subiscono una metamorfosi animale o un cambio di genere.

Le realtà rappresentate sono , paradossalmente, le stesse create da De Sade, da Verne o dagli intoccabili autori classici come Catullo¹⁶ o Ovidio che non siamo soliti giudicare negativamente (oggi); in più, riprendendo il precedente esempio di *Poison Ivy* ritroviamo nell'io originale del personaggio la trattazione di un argomento di interesse, importanza e discussione globale assolutamente da non sottovalutare : la salvaguardia del pianeta terra ,degli esseri vegetali e dell'ecosistema in generale, discorsi che non tutti hanno il piacere di ascoltare, ma che mistificati dalla figura femminile in questione riescono a generare punti di domanda e a scuotere le masse.

La spirale paraletteraria in tutte le sue sfumature ricorda il modus operandi degli scrittori latini come ad esempio Seneca il quale riscrisse *Medea*, tragedia greca di Euripide.

I vari punti elencati insieme ad un discorso prettamente editoriale riguardante il formato e la vendita attraverso canali minori (opuscoli, edicole, bancarelle domenicali in piazza ecc. ecc.) conducono ad un'imputazione comprensibile poiché contestualizzata in un tempo storico in cui non vi è (o non vi vuole essere)

¹⁵ Gerard Way, Gabriel Bà, *Umbrella Academy, la suite dell'apocalisse*, bao publishing, Milano, 2017

¹⁶ Catullo, *Poesie d'amore*, Lorenzo Barbera editore S.r.l., Siena, 2005, canto XVI, pp.22.

considerazione della sfera italiana (e non solo) dove opere quali ad esempio *I Promessi Sposi* di Alessandro Manzoni che fra bozze e risciacquature nell'Arno, videro edizioni illustrate (la seconda uscì a dispense durante il 1840-1842)¹⁷, e senza lo sguardo critico nei confronti dei lettori meno abbienti ai quali è data la possibilità di poter acquistare tanto il *De Amicitia* di Cicerone quanto *Tex Willer* della Bonelli editore, entrambi in formato tascabile e con copertine morbide così che tutti possano crearsi una libreria personale e, soprattutto, acculturarsi.

Le diverse tesi ed antitesi argomentate nelle pagine precedenti sono necessarie per farci comprendere la vicina distanza che vi è fra letteratura e paraletteratura, due strade parallele che a detta degli integrati e a discapito degli apocalittici riescono ad intersecarsi fondendosi.

¹⁷ Alfredo Cottignoli, *Manzoni: guida ai promessi sposi*, Carocci Editore S.p.a., giugno 2002, Roma, pp.33-41

1.2. Letteratura per immagini diseguate: variabili e costanti

La letteratura («l'insieme delle forme scritte che costituiscono in tradizione scritta la cultura d'una società »)¹⁸ contemporanea agli occhi dei contemporanei parrebbe un macrocosmo, ideato dagli studiosi, contenente in sé molteplici microcosmi ossia l'insieme dei prodotti votati alla probabile, ma quasi impossibile, compatta visione artistica ed economica dei diversi autori.¹⁹

Lo scrittore sarebbe da intendere come un demiurgo, ossia il creatore di qualcosa possedente un io formatosi attraverso le variabili personali del proprio percorso di vita: la lingua, le relazioni sociali di qualsiasi tipologia e genere, i culti, i valori e le esperienze dirette e indirette che sono condizionate (a seconda della situazione) o dai sensi o da un ragionamento (o da entrambi)²⁰; l'insieme dei fattori elencati, in parte risedenti nel concetto di polisenso inteso come l'identità di uno specifico testo letterario ossia «temi-concetti, valori sociali, elementi di pensiero, prospezioni intellettuali, stati emotivi "linguisticizzati"²¹», comportano una recezione di quest'ultimo da parte del lettore differente da caso a caso essendo anche egli un essere umano.

¹⁸ Stefano Asperti *Origini romanze. Lingue, testi antichi, letterature*, Viella S.r.l. 2006 pp. 30-33

¹⁹ Marx-Engels, *Scritti sull'arte*, Laterza & figli, Bari, 1971, pp.7-40

²⁰ Ivi. p.38. In traduzione è utilizzato il termine passione con un rimando alle emozioni provate dal soggetto, ma in una visione razionale-meccanicistica o stoica più facilmente applicabile fra gli adulti , meno fra i soggetti in piena adolescenza, è auspicabile l'utilizzo del termine sensi e/o ragionamento induttivo e/o abduttivo in quanto l'uomo prodotto della società può essere metaforicamente inteso come un androide in grado di dominare le proprie emozioni per poi sprigionarle solamente in un contesto intimo-privato; egli, poi, non è spinto in primis dai bisogni primari poiché è assodato che è possibile vivere anche senza riprodursi (da non confondere con la copulazione),ma per rispondere agli impulsi interni dei cinque sensi (e mezzo. *cit.*)

²¹ Marcello Carlino, *La costituzione del testo. Metodo con esercizi di critica letteraria*, Fermenti editore, Milano, 2015 pp.14-23

With the Conservatives, there are no 'blacks,' no 'whites,' just people. Conservatives believe that treating minorities as equals encourages the majority to treat them as equals.

Yet the Labour Party aim to treat you as a 'special case,' as a group all on your own.

Is setting you apart from the rest of society a sensible way to overcome racial prejudice and social inequality?

The question is, should we really divide the British people instead of uniting them?

WHOSE PROMISES ARE YOU TO BELIEVE?

When Labour were in government, they promised to repeal Immigration Acts passed in 1962 and 1971. Both promises were broken.

This time, they are promising to throw out the British Nationality Act, which gives full and equal citizenship to everyone permanently settled in Britain.

But how do the Conservatives' promises compare?

We said that we'd abolish the 'SUS' law.

We kept our promise.

We said we'd recruit more coloured policemen, get the police back into the community, and train them for a better understanding of your needs.

We kept our promise.

PUTTING THE ECONOMY BACK ON ITS FEET

The Conservatives have always said that the only long term answer to our economic problems was to conquer inflation.

Inflation is now lower than it's been for over a decade, keeping all prices stable, with the price of food now hardly rising at all.

Meanwhile, many businesses throughout Britain are recovering, leading to thousands of new jobs.

Firstly, in our traditional industries, but just as importantly in new technology areas such as micro-electronics.

In other words, the medicine is working.

Yet Labour want to change everything, and put us back to square one.

They intend to increase taxation. They intend to increase the National Debt.

They promise import and export controls.

Cast your mind back to the last Labour government. Labour's methods didn't work then.

They won't work now.

A BETTER BRITAIN FOR ALL OF US.

The Conservatives believe that everyone wants to work hard and be rewarded for it.

Those rewards will only come about by creating a mood of equal opportunity for everyone in Britain, regardless of their race, creed or colour.

The difference you're voting for is this:

To the Labour Party, you're a black person.

To the Conservatives, you're a British Citizen.

Vote Conservative, and you vote for a more equal, more prosperous Britain.

**LABOUR SAYS HE'S BLACK.
TORIES SAY HE'S BRITISH.**

CONSERVATIVE ☒

(Manifesto partito Conservativo inglese)

Nel fumetto, il discorso non cambia, anzi, attraverso le considerazioni dello storico Paul Gilroy²² basate sulla percezione di un manifesto politico del partito Conservativo inglese da parte degli scrittori post-coloniali e dalla critica femminista, è mostrato che per quanto sia stato creato un poster pubblicitario con lo scopo di inviare un messaggio di equità razziale e pari opportunità di lavoro grazie all'ottenimento della cittadinanza, vi sono probabilità di rimando alle variabili individuali (tralasciando l'utilizzo di stereotipi); infatti, l'abito indossato può culturalmente sottintendere la perdita dell'identità del colono nel momento in cui diverrà cittadino britannico, così come può essere contestato a livello linguistico-grammaticale il punto utilizzato per scindere le due locuzioni «

²² Gillian Rose, *Visual methodologies, An introduction to the Interpretation of Visual Materials*, SAGE Publication Ltd, London, 2001, pp. 10-11

LABOUR SAYS HE'S BLACK. TORIES SAY HE'S BRITISH» che potrebbe ribaltare la tesi sostenuta con un'antitesi secondo cui il colore della pelle non è accomunabile con l'essere inglese.

Il saggio di Gillian Rose pone in luce una serie di criptici quesiti riguardo la specificità letteraria di un testo messa in dubbio soprattutto sotto i riflettori della post-contemporaneità dominata dai mezzi di comunicazione di massa e dalle maggiori possibilità economiche.

Le traduzioni in circolo, anche, presentano delle difficoltà insite nella trasposizione linguistica degli elementi della lingua, del tempo e della cultura propri del testo e dell'autore a causa dello scopo condiviso di ottenere una maggiore fedeltà, ma inevitabilmente, i traduttori lasceranno trapelare le proprie variabili personali anche nel caso in cui sia stato posto, invece, come oggetto il recettore presente-futuro che apprenderà (in qualsiasi caso) le caratteristiche peculiari di una nazione o di un insieme di nazioni estranee al testo originale²³: vi è, quindi, l'importazione di elementi extra che potrebbero plasmare tanto l'exkursus del lettore quanto del traduttore incrementando la propria liberalità individuale.

Tutte le forme di letteratura sono il prodotto artificiale dell'atto creativo, quindi, possono essere presenti sia i fattori sopraccitati sia uno studio fondato sul principio della conoscenza attraverso l'esperienza e/o la documentazione attiva o passiva di uno o più elementi esterni e interni all'individuo.

L'analisi di un testo letterario permette l'emersione delle costanti ossia la storia descrittiva che è strettamente collegata all'ambiente geografico; invero, esse sono mutevoli, ma il processo di cambiamento è estremamente lento rispetto le variabili personali dell'individuo per quanto siano di ordine pubblico o naturale.

Il cambiamento delle mentalità e il parallelo operato di coloro che si occupano di letteratura (non solo in sé) sono correlati con la costante storia e la conseguente politica interna ed estera di una nazione o gruppi di nazione.

²³ Paola Faini, *Tradurre. Manuale teorico e pratico*, Carocci Editore S.p.a, Roma, pp. 9-19

Il concetto di rivoluzione, in tutte le sue caleidoscopiche interpretazioni e sinonimi (a seconda del campo di interesse) è necessario per il mutamento in quanto è rappresentante della manifestazione di un quid spesso indecifrabile-individuale o collettivo, nel caso in cui sia accettato e condiviso da un sostanzioso gruppo di persone nel presente o a posteriori; anche se, secondo le profezie di Renan riportate da Bordieu²⁴ : « se la rivoluzione si sviluppasse in senso assolutistico e gesuitico, noi reagiremmo sostenendo l'intelligenza e il liberalismo. Se invece si sviluppasse a profitto del socialismo, noi reagiremmo difendendo la civiltà e la cultura intellettuale che ovviamente all'inizio soffrirebbe di questo sconvolgimento...» allorché il critico Stelio M. Martini sulla base delle parole di Vaneigem secondo cui: «ogni società è costrittiva per il fatto stesso che presuppone uno schema organizzato che si oppone alla libertà individuale» che «opporsi implica il senso del rischio, salto nel vuoto, inevitabile fallimento ».²⁵

L'immagine o meglio l'illustrazione in un testo stampato si presenta nella letteratura post-stampa come un palliativo utile al lettore appartenente a uno strato sociale più basso sia per la comprensione sia per l'incremento della propria cultura.

Durante il Rinascimento vi fu un grande interesse per il linguaggio dei simboli, delle figure, delle allegorie sia in campo letterario sia in campo artistico; il multiforme interesse per il pensiero visivo (reductio ad unum da parte del cardinale Paleotti) conferma l'essenza problematica del secolo ed è indizio di un sistema semiologico misto (parole e figure) necessario poiché nonostante le parole sottostanti di Umberto Eco si riferiscano al parlato, possono essere veritiere anche per lo scritto: «Senza dubbio il linguaggio verbale è l'artificio semantico più potente che l'uomo conosca ma [...] esistono tuttavia altri artifici capaci di coprire porzioni dello spazio semantico generale che la lingua parlata non riesce sempre a toccare»²⁶.

²⁴ Pierre Bourdieu, *Le regole dell'arte. Introduzione di Anna Boschetti*, il Saggiatore S.r.l, Milano, 2013 pp.119

²⁵ Stelio M. Martini, *Breve storia dell'avanguardia*, Nuove Edizioni, 1988, Roma, p.196

²⁶ Gennaro Savarese, *Indagini sulle <<arti sorelle>>. Studi su letteratura delle immagini e ut pictura poesis negli scrittori italiani*, Vecchiarelli Editore, Roma, 2006, pp.1-49

Nel 1505 gli *Hieroglyphica* di Orapollo furono pubblicati a stampa ad opera di Aldo Manuzio, ma la scoperta del testo ellenico vi fu già durante l'Umanesimo, precisamente nel 1419. L'operetta in questione è simbolicamente consolidante del ritrovato interesse per tutto ciò che concerne la letteratura delle immagini in quanto ebbe una intensa distribuzione in un arco di tempo in cui la stampa avrebbe potuto soppiantare e occultare la letteratura classica, medievale e orientale più predisposte alla lavorazione calligrafica, alla scrittura con immagini (geroglifici), alla collocazione di illustrazioni pretestuali e alla narrazione con l'ausilio delle iconografie.

La mentalità del nuovo lettore comune delle immagini attraverso un parallelismo religioso, prima e dopo la nascita dell'audiovisivo, è definita da Michele Rak laica²⁷ in quanto fra il 1500 e il 1600, le diverse scissioni all'interno della chiesa cristiana cattolica con il conseguente regime di terrore soprattutto nei confronti di coloro che sostennero le nuove scoperte scientifiche rivoluzionarie, prima fra tutte la teoria eliocentrica postulata da Niccolò Copernico²⁸, iniziarono a smuovere punti di domanda tanto fra gli aristocratici quanto fra la proto-borghesia²⁹: «L'esprimere i pensieri per mezzo delle figure era stato qualcosa di più della moda cortigiana [...] era stato uno dei tanti termometri, ora più o meno veridico, dell'irrequietezza che serpeggiò lungo tutto il Rinascimento inquieto, anche se il suo destino finale fu di fissarsi in codici meticolosi, dove tutti i sistemi simbolici che sono stati vivi e fermentati rendono, come osserva W. Benjamin, l'immagine dell'inquietudine irrigidita».³⁰

La progressiva perdita della fiducia riesce a trovare un miraggio di speranza nelle immagini riportate sui testi stampati poiché le idee fantastiche, le conoscenze, le altre variabili e le costanti attraverso le sole parole facenti, parte

²⁷ Michele Rak, *Immagine e scrittura. Sei studi sulla teoria e la storia dell'immagine nella cultura del Barocco a Napoli*, Liguori Editore, Napoli, 2003 pp.1-91

²⁸ Carlo Capra, *Storia moderna (1492-1848)*, Le Monnier Università, Firenze, 2014-2015, pp.154-157

²⁹ Engels-Marx, *Scritti sull'arte*, Laterza & figli, Bari, 1971, pp.41-52

³⁰ Gennaro Savarese, *Indagini sulle <<arti sorelle>>. Studi su letteratura delle immagini e ut pictura poesis negli scrittori italiani*, Vecchiarelli Editore, Roma, 2006, p.5 (1-49)

di un sistema di segni (verbali) codificato³¹, creato dall'uomo per l'uomo dominatore di una determinata lingua nel parlato e nello scritto, durante il processo di lettura possono comportare una riproduzione del pensiero dell'autore limitata e astratta a seconda della loro funzione e finalità (comunicazione provocatoria o meno, diletto, satira, suggestione, diffusione del sapere ecc.ecc).

Il lettore, quindi, non riuscirà in toto a comprendere le descrizioni (al di là della capacità dello scrittore) e le singole parole proprio in virtù del loro essere polisemico, sebbene esse siano state inserite in una frase o in un insieme di frasi.

La riproduzione visiva dell'immaginario affiancata al testo riesce non tanto a farci entrare nella psiche dell'autore, quanto per lo meno a ridurre le distanze fra l'idea e la percezione verosimigliante dell'idea.

Nei componimenti letterari (salvo rare eccezioni) vi è uno stile costruito a seconda della tipologia di testo che si è intenzionati a scrivere, ognuno possedente le proprie peculiarità. «Quale arte, quale grafica o plastica è possibile che sia l'espressione dei tempi nostri, di questa lotta contro il già fatto per il fare nuovissimo, di questo abbattere il finito e l'incatenato per la libertà?[..] Oltre al modo di usar delle parole, così che producano illusioni sulla fantasia e suscitino memorie, oltre al rappresentare pittoricamente, conviene che la rappresentazione abbia movimento muti li atteggiamenti, viva in date regioni; conviene la scena del fondo, l'armonia della natura circostante, la tecnica delle costruzioni dei palazzi e delle vie, la scienza dell'apparire dei fenomeni esterni, la filosofia nello sceverare i sentimenti e le passioni, fenomeni interni»³².

Il fumetto che differisce dall'illustrazione per via della sua naturale sequenzialità narrativa (per alcuni giustapposta)³³, è schematicamente simile alla letteratura convenzionale, in più, l'immagine disegnata agevola, sì, il lettore, ma ostacola, in realtà, il/i fumettista/i poiché nel momento in cui vi è la cooperazione fra due o più persone vi è la necessità di una connessione mentale lineare e

³¹ Galvano della Volpe, *Critica del gusto*, Feltrinelli, Milano, maggio 1976, p.61

³² Gian Pietro Lucini, *Per una poetica del simbolismo*, Guida editori, Napoli, 1971, p.27

³³ Giovanni Pozzi, *La parola dipinta*, Adelphi Edizioni S.P.A., Milano, 1981, p. 25

congiunta con il collaboratore possedente una personalità e un io che volente o nolente entrerà in discussione, inevitabilmente, con l'altro sia in una prospettiva a breve quanto a lungo raggio.

Nel complementare processo creativo individuale, invece, al fine della buona riuscita del lavoro, il livello qualitativo sia del disegno sia del testo, probabilmente, dovrebbe essere, ma non sarà, paritario, quindi, si opererà per riportare una distanza ridotta ai minimi termini: scrittori, così come fumettisti, non si nasce, ma si diventa seguendo il percorso delle regole dell'arte.

Le immagini nel fumetto, divengono, quindi, una guida necessaria per una comprensione della vicenda per gli analfabeti, per gli alfabeti e per coloro che padroneggiano la sola lingua parlata³⁴; ergo, è un mezzo suggestivo avente come scopo l'incremento della cultura che dovrebbe essere, seppure in minima parte, alla portata di tutti.

Sarebbe utopico credere che la maggior parte delle persone, nel momento in cui venisse offerta loro la possibilità di apprendere, prediligerebbe la conoscenza e proprio in virtù dell'idea secondo cui il polisenso necessita di una curiosità, di un confronto pluridirezionale è importante offrirla alla massa affinché vi sia la libertà di scelta necessaria all'essere per divenire uomo pensante.³⁵

Nel febbraio 1848, sulla rivista *Reveu indépendante*, repubblicani, democratici e socialisti condannarono l'arte egoista dei sostenitori dell'arte per l'arte e chiesero alla letteratura di assolvere una funzione sociale e politica³⁶.

Il problema centrale della richiesta (comprensibile) è che l'arte in genere grazie alle variabili non può essere considerata come strumento autonomo avente come scopo e fine ultimo l'arte in sé, in quanto, la gestazione dell'arte non solo ha in sé il germe della politica che di mano in mano è trasmesso ai lettori, ma possiede, anche, le costanti che possono essere sia palesate sia nascoste.

³⁴ Michele Rak, *Immagine e scrittura. Sei studi sulla teoria e la storia dell'immagine nella cultura del Barocco a Napoli*, Liguori Editore, Napoli, 2003 pp.1-91

³⁵ Marcello Carlino, *La costituzione del testo. Metodo con esercizi di critica letteraria*, Fermenti editore, Milano, 2015 pp.14-23

³⁶ Pierre Bourdieu, *Le regole dell'arte. Introduzione di Anna Boschetti*, il Saggiatore S.r.l., Milano, 2013 pp.130-137

Esse ,talvolta, fra commissioni provenienti dall'alto o dal gruppo di pari con le conseguenti diffusioni contemporanee e interpretazioni presenti e future, presentano i fondali storici o della sottomissione o della resistenza o del parteggiamento o della rivoluzione nei confronti della politica e dell'arte convenzionale e dei propri componenti; indi per cui, l'arte definita egoistica anche se esplicitamente indifferente alle problematiche della collettività, in realtà, assorbe gli stimoli esterni, ma essendo passivo-attiva risponderà nell'immediato prima alle richieste della sua micro-area poi alle esigenze della macro-area composta dalle diverse microaree (in rapporti pacifici o conflittuali),a sua volta inserite in un altro microcosmo costituito da altri microcosmi che insieme formano un macrocosmo e così via: una rete circolare esplicita e implicita (... ma seppure lo fosse, prolifererebbe l'errore?)

Per quanto il tempo della narrazione sia finzione, il tempo storico esiste poiché al di sotto dell'epidermide della letteratura sono inseriti dei dati verosimiglianti del labile presente dell'autore che riporta nel testo velandoli cosicché il lettore possa rispecchiarsi nelle figure cerebrali traslate sulla (e nella) carta mentre i posteri possano intravedere nelle arcaiche trattazioni le immagini del proprio tempo e in quelle del passato ,attraverso la decontestualizzazione e la decostruzione temporale, nuove sfumature semantiche che automaticamente ringiovaniranno il classico.

Un altro aspetto da non tralasciare (essendo ,anche, la sintomatica espressione della cultura italiana prima della creazione stessa dell'italianità) riguarda l'ironia in tutte le sue sfumature (sarcasmo, parodia, satira) che nel fumetto rispetto alle illustrazioni è presente in più punti non avendo il compito di rispondere alle esigenze del testo assente o presente; infatti, nel fumetto l'ironia è nel disegno attraverso le caricature dei personaggi; nelle gag gestuali delle singole vignette; nella descrizione di una vicenda quotidiana (con la presenza o meno di tratti veritieri o fantastici) attraverso l'estremizzazione dei caratteri essenziali e nel ribaltamento espressivo di una condizione sociale o credenze religiose (come leggeremo in *Poema a Fumetti*) con la finalità di procurare il riso amaro

(auto)riflessivo (tipico tratto della letteratura prosaica italiana) sul volto del lettore.

Il processo letterario che permette il subentro della parodia avviene soltanto nel momento in cui una poesia, un romanzo, un racconto ecc.ecc. nel corso dei secoli sia riuscito ad oltrepassare la fama del suo presente divenendo una costante (spesso canonizzata) della letteratura della sua lingua e si sia inserito, anche, nelle altre storie della letteratura.

A pieno servizio della conoscenza della massa, il testo può subire l'intervento di scrittori altri che partendo dal testo di base elaborano una riscrittura talvolta con finalità umoristiche-satiriche.

La celebrità e l'aura intorno all'opera artistica sono le cornici necessarie per una rivisitazione immaginativa e testuale il cui scopo diacronico è la donazione di una nuova veste sociale con intenti fortemente critici e autorevoli, mentre nell'immediato è il riso del lettore o dell'osservatore, presumibilmente, seguito da un ragionamento abduttivo sulle questioni trattate nella riscrittura (e, in casi specifici, nell'originale).

Analisi critica

2.1. Dino Buzzati, Poema a fumetti

Lo scrittore di origine bellunese Dino Buzzati nel 1969 pubblicò un libro che, a rigor di logica cronologica, dovrebbe essere considerato il primo graphic novel o libro a fumetto della storia della letteratura in quanto *Contratto con Dio* di Will Eisner uscirà nel 1978.

In *Poema a fumetti*, Dino Buzzati riscrive il mito greco di Orfeo ed Euridice suddividendolo in quattro capitoli.

Il segreto di via Saterna: in apertura vi è la localizzazione dell'abitazione di Orfeo, modernizzato in Orfi, nella città di Milano, l'introduzione dei due personaggi e del mito classico con la discesa nell'Ade di Orfi per riprendere con sé Euridice, modernizzata in Eura.

Spiegazione dell'Aldilà: ogni morto nella riscrittura del mito di Buzzati intravede nell'Ade la propria città a seconda della provenienza, a capo di esso non vi sono le divinità mitiche, ma un cappotto denominato anche diavolo-custode il quale governa anche le bellissime donne che lì abitano per allietare i morti.

Le canzoni di Orfi: il protagonista del Poema così come nel mito classico tenta di convincere il capo dell'Inferno a permettergli di incontrare l'amata; Buzzati illustra e riproduce le canzoni di Orfi che accolgono i consensi dei morti e del cappotto: esse sono una serie di favole, spesso, richiamanti la produzione scrittorica di Buzzati.

Eura ritrovata: nel capitolo conclusivo Orfi si reca prima all'anagrafe e poi in stazione ove sul treno in partenza riconosce la sua amata; ella, come nel mito

greco, segue l'amato solo per un breve tragitto in quanto sceglie di rimanere nel regno dei morti lasciando ad Orfi un anello a prova del fatto che il tutto non sia un sogno, ma la realtà a discapito di ciò che l'uomo verde dica.

2.1.1. Variabile: dalla pittura al fumetto

La definizione graphic novel fu conosciuta in America durante gli anni '40, ma il termine fu rilanciato alla fine del millennio come una vera forma d'arte che proprio a causa del sostantivo novel e di tutto ciò che rappresenta (tecnicamente, stilisticamente ecc.) presenta dei connotati differenti (formato, numero di pagine, tematiche ecc.) rispetto al comic tradizionale, in più la creatività letteraria e quella figurativa sembrano vertere alla co-dipendenza quasi come se si voglia donare pari dignità (artistica e letteraria) all'identità espressiva dell'opera al di fuori dei mass media, anche, grazie all'assenza di intenti pedagogici e autocensure.³⁷

In Italia è stato coniato il termine libro a fumetti per sottolineare la tipologia di formato che differisce dagli albi, dai seriali o dalle strisce, ma presenta delle lacune poiché solo a tratti è considerato il discorso del genere (richiamante le tematiche predominanti), ma molto più spesso è ignorato il discorso sulle strutture interne.

La storia del libro a fumetto è recente e l'indicazione è in parte soddisfacente, ma anche fuorviante tanto per il creatore quanto per il lettore e riduttiva nei confronti dell'operato del/i fumettista/i inconsapevole/i in toto dei meccanismi dell'industria editoriale e della letteratura in cui per cui nel corso del tempo così come per il testo di Buzzati è stato utilizzato l'epiteto Poema (divenuto erroneamente, parimenti, titolo dell'opera) per riferirsi al rilancio del mito greco, sarebbe più idoneo discutere e cercare di ideare termini identificativi più appropriati, a seconda dei casi, che vadano oltre la traduzione romanzo grafico dall'inglese graphic novel o, ancor peggio, fumetto popolare e fumetto d'autore:

³⁷Laura Ricci, *Paraletteratura, lingua e stili dei generi di consumo.*, Carocci editore, Roma, 2013

«Non è vero che io abbia avuto l'intenzione di fare precisamente un libro a fumetti veri e propri, tanto è vero che la parola a fumetti in questo caso penso sia stata usata, e me l'hanno detto in diversi, indebitamente, perché i veri e propri fumetti hanno certe caratteristiche formali che non sono quelle del mio libro. A me è piaciuto fare un libro di disegni intercalati con il testo, in cui il testo e i disegni facessero una cosa sola, per riassumere, in un certo senso, tutte le atmosfere, gli ambienti, le situazioni che io ho massimamente amato nella vita; che poi in questo sia riuscito o meno, io non lo posso dire [...]; bello o brutto che sia, riuscito o meno, è un libro sincero. Questo voglio dire: non è un libro fatto per scommessa»³⁸.

Dino Buzzati, in pieno Novecento, rispose al gusto artistico promotore dell'elaborazione del mito di Orfeo utilizzando la forma del fumetto, l'unica in grado di rispecchiare a pieno il suo Io diviso fra le lettere e la pittura; egli, infatti, fin dalla pubblicazione di *Barnabò delle montagne* (1933) era alla ricerca di un linguaggio che potesse essere accettato dall'ambiente letterario e che includesse anche l'illustrazione.³⁹

Lo scrittore si avvicina, nello stesso spazio, alla tipologia tematica degli appartenenti al movimento del comic underground americano (eros, grottesco e satira) e sfrutta le tecniche del fumetto come nella corrente americana Pop-art miscelando il tutto alle leggi del manifesto surrealista e alla tradizione sia classica sia italiana medievale.

Carlo Giulio Argan, perfettamente inserito in un arco temporale in cui il fumetto in Europa è ancora impegnato in campo letterario a lottare per togliersi di dosso il suffisso -para, espone la sua opinione sull'operato di Lichtenstein; secondo il critico: « uno dei sintomi più preoccupanti della società odierna risiede nel trascurare il discorso, il linguaggio articolato, la lettura e la scrittura e proprio l'analisi della banalità del tipo di comunicazione fatta da Lichtenstein è metodologicamente ineccepibile. Il tipo di isolamento dell'immagine attuato dall'artista dimostra che quel processo di produzione industriale d'immagini è corretto ed egli, consapevole di ciò, si mette nella posizione del dirigente tecnico, il quale conosce i problemi e le difficoltà

³⁸ Corrado Stajano, *Si è dipinto il suo romanzo*, in <<Tempo>>, 4 ottobre, citato in *Dino Buzzati, vita & colori*, a cura di Rolly Marchi, Milano, overseas, 1986, p.78

³⁹ Antonia Veronese Arslan, *Invito alla lettura di Dino Buzzati*, U. Mursia & C., Milano, 1974

affrontate per giungere alla produzione di uno standard che però viene assorbito ed immediatamente dimenticato dal lettore; la pittura di Lichtenstein, quindi, è una prova di intelligenza, ma in sostanza dimostra che l'artista ha semplicemente compreso il trucco⁴⁰».

Lichtenstein appartiene alla corrente artistica denominata Pop Art , 1962, (parola originariamente associata all'Independent group in Inghilterra e intesa in Europa come espressiva della non-creatività della massa⁴¹) che nel giro di poco tempo fu condannata; infatti, i critici d'arte accusarono le opere di essere banali, in primo luogo per il contenuto in quanto, oltre i richiami fumettistici, oggetti comuni erano riprodotti su tela e di conseguenza la Pop Art apriva le porte al design commerciale.

Inconsapevolmente essi, però, rinnegando la nuova corrente artistica per via della mancanza di originalità nell'esecuzione e della contraffazione⁴², incominciarono a riconoscere il fumetto come un'arte degna di nota (almeno per quanto riguarda gli USA) e allo stesso modo gli stessi artisti attingendo dal fumetto mostrarono che esso era in grado di condividere alcuni degli obiettivi dell'arte tradizionale e modernista.

Gli esponenti del comic Underground, invece, non perseguivano né il guadagno né la popolarità, ma erano al totale servizio dell'arte e in specifico della protesta di segno liberatorio contro il fumetto tradizionale (da tempo messo in ginocchio dai syndicates) e la società americana: un piano d'attacco strategico attuato ricorrendo a tematiche stravaganti e catastrofiche, un erotismo disperato e una grafica inquietante e aggressiva.

Nell'ambito fumettistico vi è una ribellione totale sia contro la società americana sia contro lo stesso contesto d'alternatività accademica; essa abbraccia sia l'immagine sia la scrittura (libera presa di parola) in quanto gli stessi elementi

⁴⁰ Giulio Carlo Argan, *L'arte moderna 1770/1970*, Sansoni Editori, Firenze, 1986, p.683

⁴¹Ivi. pp. 672-687

⁴² Lichtenstein in almeno un caso fu accusato di contraffazione. Hal Foster, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois, Benjamin H.D. Buchloh, *Arte dal 1900, Modernismo, Antimodernismo, Post-modernismo*, Zanichelli editore S.p.A., Bologna, 2006 pp. 445-449

che dominano l'underground comics sono presenti anche nel fenomeno artistico definito Beat Generation.⁴³

Il mondo adulto nell'intero globo, durante gli anni '60, dové fronteggiare la nuova generazione che non solo era portatrice di ideali completamente differenti dalla precedente (l'assottigliamento della linea divisoria delle classi sociali, la tolleranza verso il diverso, la libertà, le trasgressioni sessuali esplicite spesso enfatizzate da particolari stili di vita e mode), ma soprattutto fu messo di fronte al fatto che la macchina del benessere aveva dei problemi nel suo meccanismo interno.

⁴³L'occupazione dell'Università di Berkeley in California (1964) è considerato il debutto del movimento dentro e contro l'università. Anna Bravo, Anna Foa, Lucetta Scaraffia, *I nuovi fili della memoria 3. Uomini e donne nella storia dal 1900 a oggi*, Editori Laterza, Bari p.503



(L'immagine presenta uno dei lavori successivi di Lichtenstein *Tintin Reading* del 1994. Questa stampa è stata creata per una retrospettiva di Lichtenstein a Bruxelles, in Belgio, nel 1994-1995. Pubblicata da Plaizier Brussels e stampata da carto, Bruxelles.)

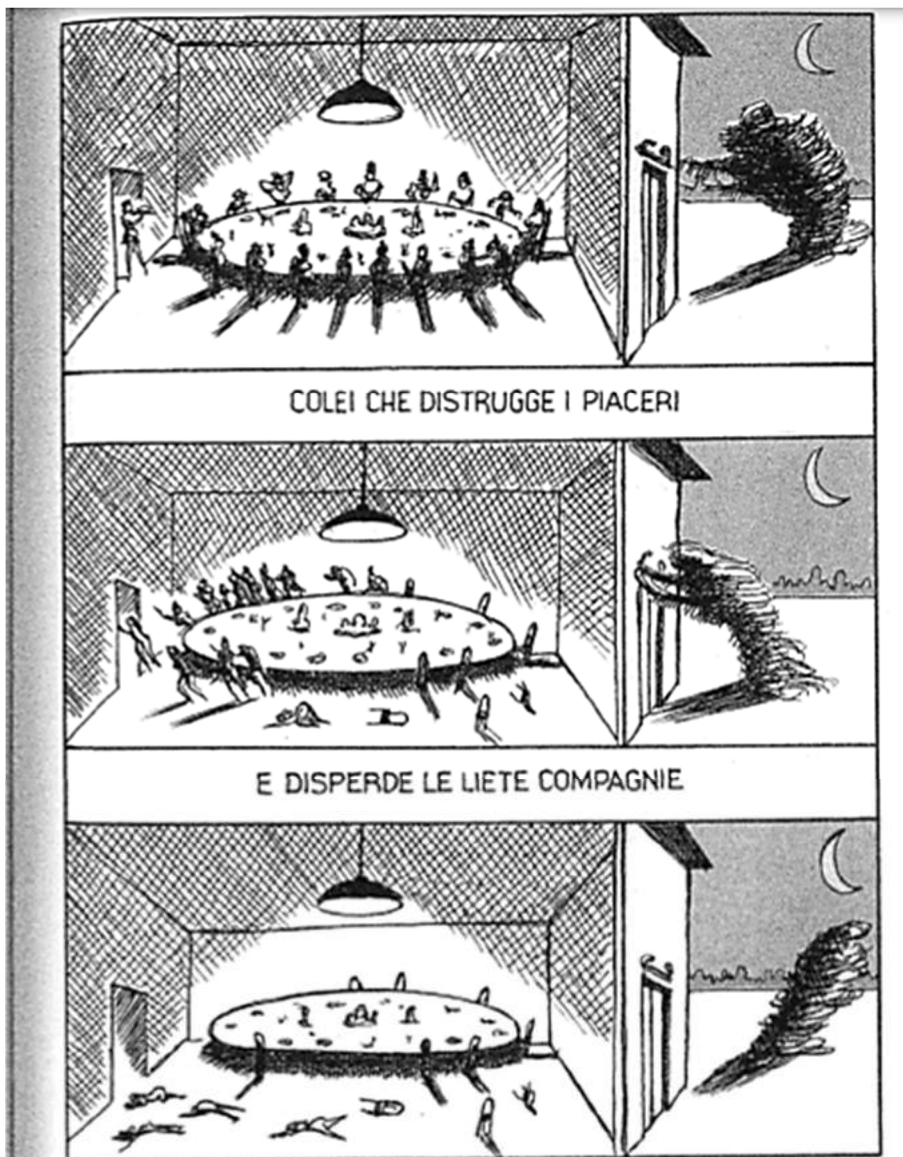
Nel poema ,per rispondere minuziosamente ai giochi di luce (la macchina fotografica , con i suoi fermo-immagine, fu il mezzo che agevolò la conquista del

suo obiettivo) vi è un'abbondante presenza di ombreggiature date dall'intersecazione della linea (prediletti i tratti obliqui e verticali) e del puntinato ravvicinato utilizzato in maniera differente rispetto alla sua controparte americana ossia Lichtenstein.

Egli, infatti, sfrutta la tecnica del puntinato tipografico principalmente per riempire le superfici (o parte) esterne o interne ai soggetti raffigurati attraverso un calcolo delle distanze spaziali⁴⁴ come nella stampa proposta dove i segni riempiono come fossero colori i soggetti e gli oggetti rappresentati e non sono lì posti per porre in luce determinati dettagli o nascondere altri.



⁴⁴ Maurizio Calvesi, *Le due avanguardie II*, Laterza & figli, Bari, 1971, pp.341-352



(Tavola pp.66-67)

Le illustrazioni di Buzzati, poi, presentano il tratto distintivo del fumetto amalgamato al linguaggio ossia la sequenzialità narrativa, qui, in modo irregolare e discontinuo laddove Lichtenstein isola un solo segmento d'immagine, una vignetta.

Ogni tavola se non vi fosse il testo collante potrebbe essere distaccata dall'altra mantenendo ugualmente un grado elevato di rappresentazione. «[...] Il testo scritto, cioè, quale ne sia l'origine interessa al Buzzati non in quanto può essere illustrato, ma in quanto può essere tradito, scombinato, sovvertito dall'immagine: ed è dall'urto, dal

conflitto, dalla sproporzione tra i due mezzi di espressione, quello letterario e quello figurativo, costretti a diventar complementari che scocca la scintilla della poesia.⁴⁵»

In linea con la miscellanea fra antico e nuovo, la parte visiva richiama, anche, le figure riportate sui testi mitici della letteratura greca che non possono raccontare: «Esse fissano singoli momenti di vicende mitiche-anche nel caso di raffigurazioni cicliche [...] la situazione non cambia sostanzialmente: si tratterà di tanti singoli momenti-che noi comprendiamo nella misura in cui dai testi sappiamo a quali vicende appartengono. Può accadere che una raffigurazione contenga dettagli che non figurano nei testi che abbiamo sulla vicenda cui essa riferisce: in tal caso essa o aggiunge qualcosa a quanto sappiamo dai testi o ci fa capire che esisteva una variante non conservata in forma letteraria, ma che in tal caso non possiamo ricostruire, se non in via di congettura».⁴⁶

La pittura è, innegabilmente, la prima variabile riscontrata nel testo: «La pittura-dice Hegel- fa della superficie l'elemento delle sue rappresentazioni per cui la prima cosa importante sotto questo rapporto è dei materiali sensibili utilizzati dalla pittura, è la prospettiva lineare. Et. , ma occorre tener presente che questa riduzione delle tre dimensioni alla superficie è implicata dal principio dell'interiorizzazione , che non può manifestarsi nello spazio come interiorità se non limitando la totalità esteriore, non lasciando sussistere questa tale e quale: giacché il principio essenziale della pittura è la soggettività interna e vivente etc. e la determinazione principale del contenuto del pittorico la soggettività ch'è per sé (e con la pittura entriamo nel dominio del romantico): e però il momento centrale della medesima è l'arte cristiana, romantica»⁴⁷

⁴⁵ Cit. di Enzo Carli in Antonella Laganà Gion, *Caratteri unitari nell'opera di Buzzati: i rapporti tra letteratura e pittura*, Atti del convegno a cura di Alvisè Fontanella, Dino Buzzati-La linea veneta nella cultura contemporanea, Leo S. Olschki Editore, Firenze, 1982, pp.291-304

⁴⁶ Angelo Brelich, *La metodologia della scuola di Roma*, in *Il mito greco. Atti del convegno internazionale*, Edizioni dell'Ateneo & Bizzarri, Roma, 1977, pp.6-7

⁴⁷ Galvano della Volpe, *Critica del gusto*, Feltrinelli, Milano, maggio 1976, p. 135



(Tavola p. 32)

Buzzati traslando la sua forma mentis da pittorica a fumettistica ,senza modificare il suo io letterario, utilizzerà nel fumetto onomatopee come il Tic Tic dell'orologio nella tavola a pagina 203 o il Deng Deng Deng delle campane nella tavola 32 , avvicinandosi , così, all'operato della prima avanguardia Futurista e alla sua formazione narrativa ottocentesca (Pascoli), le cui suggestioni, non volente, affiorano nella memoria; egli, poi, sfruttando la figura del cantore inserisce l'aspetto visivo-udito non tanto con le figure di suono o con le digressioni del capitolo Le canzoni di Orfi che più che altro appaiono , implicitamente, come una riscrittura della propria scrittura all'interno di una

riscrittura, quanto attraverso le canzoni iniziali possedenti delle ripetizioni ossia probabili e presunti ritornelli: il lettore, tant'è, potrebbe simulare una melodia fittizia come accompagnamento.

Secondo Galvano della Volpe: «[...] Constatiamo d'altronde che l'uomo disegnando, dipingendo, plasmando, produce in modo più o meno perfetto qualcosa che è esclusivamente destinato ad essere percepito attraverso il senso della vista⁴⁸».

Il procedimento attuato da Buzzati comporta una percezione del testo rapportato alle variabili ad uno stadio di lettura più complesso poiché oltre le due modalità di lettura canoniche (immagine e testo) vi è la possibilità di far sviluppare al lettore un processo creativo, apparentemente elementare, che incrementa un *modus operandi* deciso ad oltrepassare, almeno a livello cerebrale, la dimensione visiva dell'opera.

2.1.2. Riscrittura mitica

La riscrittura del mito nel Novecento verte intorno ai temi del destino della poesia, alla sua potenza e ai suoi limiti fra sogni e sguardi, il tutto costruito sulla base della teoria secondo cui avvenuta la trasgressione delle regole è necessario il ritorno alla norma affinché vi sia, nel medesimo spazio e (forse) tempo, la conciliazione con il passato e l'apertura al futuro: Mallarmé, Apollinaire, Dino Campana e Savinio sono solo alcuni degli artisti che decisero di tramandare l'Orfismo.

I protagonisti della vicenda Orfi ed Eura sono corrispettivamente, quindi, Orpheus ed Eurydike, i personaggi del mito omonimo narrante la discesa nell'Ade del cantore in grado di addormentare le fiere e far camminare i sassi, per riportare con sé l'amata defunta nel mondo dei vivi; essendo sopraggiunti prima di Ovidio e Virgilio soltanto frammenti (fugaci menzioni di Platone, di Isocrate, un bassorilievo antico databile dalla seconda metà del 5° secolo e alcune

⁴⁸ Galvano della Volpe, *Critica del gusto*, Feltrinelli, Milano, maggio 1976, pp.132-145

raffigurazioni)⁴⁹, il mito potrebbe avere avuto, in virtù della sua tradizione orale, già durante l'era ellenistica, finali differenti e positivi dal più tramandato che presuppone il fallimento della missione di Orfeo (tesi di Jacques Heurgon).

La mitologia greca è a fondamento della genesi del Poema per via della sua origine e trasmissione orale non veicolata dalla classe dirigente (nasce dal basso) il cui sapere s'infiltra nei più vari generi letterari e la cui essenza risiede nella rappresentazione delle condizioni dell'esistenza (non solo economiche).

Il significato basilare del mito (sostituto terminologico di fabula e nel corso dell'Illuminismo, al suo utilizzo come materiale culturale⁵⁰) riguarda la sua definizione come un determinato tipo di racconto chiamato a svolgere funzioni sociali, culturali o psichiche

Il processo di riscrittura di un testo è un'operazione solita nell'ambiente umanistico nel momento in cui vi è il passaggio linguistico da un'area ad un'altra affinché vi sia la diffusione del medesimo che, ovviamente, a seconda delle variabili e delle costanti può presentarsi in plurimi modi. «L'immagine globale di un'opera letteraria viene riplasmata e manipolata in funzione del pubblico che si vuole raggiungere e del complesso di valori che domina la società dei fruitori in quel determinato momento storico».⁵¹

André Lefevere⁵² esplicita il fatto che la riscrittura è funzionale per la comprensione, la divulgazione e l'acculturazione dei canoni letterari; notiamo fin da subito, però, che in linearità con il suo stile, Buzzati nel vero testo di arrivo della sua vita, sia per questioni di salute (il male sconosciuto che ha condotto alla morte Eura , nel poema, non è più rappresentativo della variabile figura genitoriale dello scrittore, ma è descrittivo di una condizione immutabile e indicibile , a voce, del presente dell'autore) sia essendo codesta l'opera riassuntiva di un percorso artistico ove è esplicitata sempre più la frustrazione e

⁴⁹ Angelo Brelich, *Vicende storiche di singoli miti greci*, in *Il mito greco. Atti del convegno internazionale*, Edizioni dell'Ateneo & Bizzarri, Roma, 1977, pp.50-55

⁵⁰ Bart Van Den Bossche, *Il mito nella letteratura italiana del Novecento: trasformazioni e elaborazioni*, Leuven University Press, Franco Cesati Editore, Firenze, 2007, p.15

⁵¹ Ivi. p. IX

⁵² André Lefevere, *Traduzione e riscrittura. La manipolazione della fama letteraria*, UTET Libreria Srl, 1998, Torino, pp. VII-XV

la stanchezza data, soprattutto, dalla scissione dei due mondi che in parte lo rifiutano, presenta una revisione scrittoria atipica e fortemente soggettiva che rinvia al corpus indefinito della mitologia greca: esso è frammentario e come tale offre una maggiore possibilità di varianti talvolta contraddittorie poiché veicolate dall'Ironia.

Dante si interrogò sull'autorità di Orfeo, impersonante la poesia, la cui stessa storia potrebbe intaccare per via di una serie di motivazioni come la questione della perdita amorosa o la violazione delle leggi infernali; egli, quindi, aveva ripreso la fabula classica ponendo il cantore nel Limbo per esemplificare il senso letterale della poesia con l'ausilio dell'allegoria preannunciato, in anteprima, nel *Convivio*: «e questo è quello – precisa- che si nasconde sotto il manto di questa favola, ed è una veritate ascosa sotto bella menzogna; sì come quando dice Ovidio che Orfeo facea con la cetera mansuete le fere e li arbori e le pietre a sé muovere; che vuol dire che lo savio uomo con lo strumento de la sua voce faria mansuescere e umiliare li crudi cuori, e faria muovere a sua volontade coloro che non hanno vita di scienza e d'arte; e coloro che non hanno vita ragionevole alcuna sono quasi come pietre».⁵³

Boccaccio, padre della prosa ironica italiana, nel libro quinto dei *Genealogie deorum gentilium libri* congiunse l'aspetto aulico del mito con la sfera terrena per esaltare la funzione civilizzatrice della parola inseparabile dalla virtù: sezionando allegoricamente tutti i possibili significati del mito convocò interpreti pagani e cristiani; infatti, da una parte Orfeo fu visto come l'oratore-oratoria che usa la lira per esprimersi con più stili (sostituita nel fumetto dalla chitarra, sempre strumento a corde), un Orfeo che eleva la figura di Euridice innalzandola a livello delle entità superiori e dall'altra Orfeo fondatore dei riti bacchici istituiti presso i Traci con i cori delle Menadi per sottrarre loro, durante le scadenze mensurali, dai congiungimenti con gli uomini (abominevoli e debilitanti), ma esse scelsero di ucciderlo, gettandolo nel fiume Ebro, per non essere disprezzate dagli amanti.

⁵³ N. Borsellino, *La voce e lo sguardo Orfeo nella fabula del Poliziano*, in Atti del seminario nazionale (Roma-Perugia 1985-1991), Gruppo editoriale internazionale, Roma, 1993, pp. 309-317

In epoca romantica Alessandro Manzoni in una lettera del 1823, dopo aver paragonato le divinità latine alle maschere canoniche e fisse della commedia popolare, si mostrò alquanto preoccupato per un'esclusione futura della mitologia nella letteratura che, a suo dire, sarebbe potuta scomparire: «La mitologia non è morta certamente, ma la credo ferita mortalmente; tengo che fermo che Giove, Marte e Venere faranno la fine che hanno fatta Arlecchino, Brighella e Pantalone, che pure avevano molti e feroci, e taluni ingegnosi sostenitori: anche allora si disse, che con l'escludere quei rispettabili personaggi si toglieva la vita alla commedia: che si perdeva una gloria particolare all'Italia (dove va qualche volta a ficcarsi la gloria!); anche allora si sentirono lamentazioni patetiche, che ora ci fanno maravigliare, non senza un po' di riso, quando le troviamo negli scritti del tempo. Allo stesso modo, io tengo per fermo, che si parlerà generalmente tra non molto della mitologia, e della sua fine ».⁵⁴

Marx, un ventennio prima (1857), aveva preannunciato, in linea con la sua teoria filosofica-materialistica, una miscellanea (annientatrice) fra antichità e modernità data dalla prospettiva a lungo raggio dell'universalità del capitalismo che in virtù della sua essenza avrebbe distrutto il filo rosso collegante l'arte classica con il contesto storico contemporaneo: «È noto che la mitologia greca fu non soltanto l'arsenale, ma anche il terreno su cui fiorì l'arte greca. La visione della natura e dei rapporti sociali che sta alla base della fantasia greca, e quindi della mitologia greca, è possibile con le filatrici automatiche, le ferrovie, le locomotive e i telegrafi elettrici? Che ne è di Vulcano di fronte a Roberts and Co., di Giove di fronte ai parafulmini e di Ermete di fronte al Crédit mobilier? Ogni mitologia vince, domina e plasma le forze della natura nell'immaginazione e a mezzo della immaginazione; svanisce quindi con il dominio reale su quelle forze. Cosa diviene la Fama accanto a Printinghouse square? (...) D'altra parte: Achille è possibile con la polvere da sparo o il piombo? O, in generale, l'Iliade con il torchio e addirittura con la macchina da stampa? Con l'apparire del torchietto da stampa non scompaiono necessariamente il canto, la leggenda e la musa, cioè le condizioni necessarie alla poesia epica?»⁵⁵

⁵⁴ Edoardo Sanguineti, Jean Burgos, *Per una critica dell'avanguardia poetica in Italia e in Francia*, Biblioteca Bollati Boringhieri, Torino, 1995, p.13

⁵⁵ Ivi. p.14

Le preoccupazioni ottocentesche furono ascoltate dapprima dai Futuristi i quali risposero costruendo nuovi miti totalmente distanti dai classici come la velocità e l'esaltazione della macchina; icone della modernità contrapposte dalla prima avanguardia, in un'opposizione antitetica e binaria, ai miti antichi.

Buzzati in *Poema a fumetti* cerca di dimostrare come i personaggi di un mito con le loro caratteristiche, i loro significati e, anche, la loro storia riescono a sopravvivere in qualsiasi contesto con un sorriso amaro sul volto.

L'evoluzione naturale della storia umana anche tecnologica non è fondamentalmente distruttrice del mito in sé, ma semplicemente vi è una metamorfosi necessaria per la progressione umana poiché, non dobbiamo mai dimenticare che colui che costruisce la macchina è l'uomo-creatore; in più, a mutare sono i mezzi di produzione o alcune tipologie formali, ma l'essenza del mito permane.

Nel fumetto americano ad esempio Giove non è più nulla rispetto a un parafulmini, ma *Captain Marvel* (1938) ideato dai fratelli Earl e Otto Blinder e disegnato da C.C. Beck acquista i suoi poteri pronunciando l'acronimo SHAZAM ossia l'iniziale di Salomone, Hercules, Atalante, Zeus, Achille e Mercurio.⁵⁶

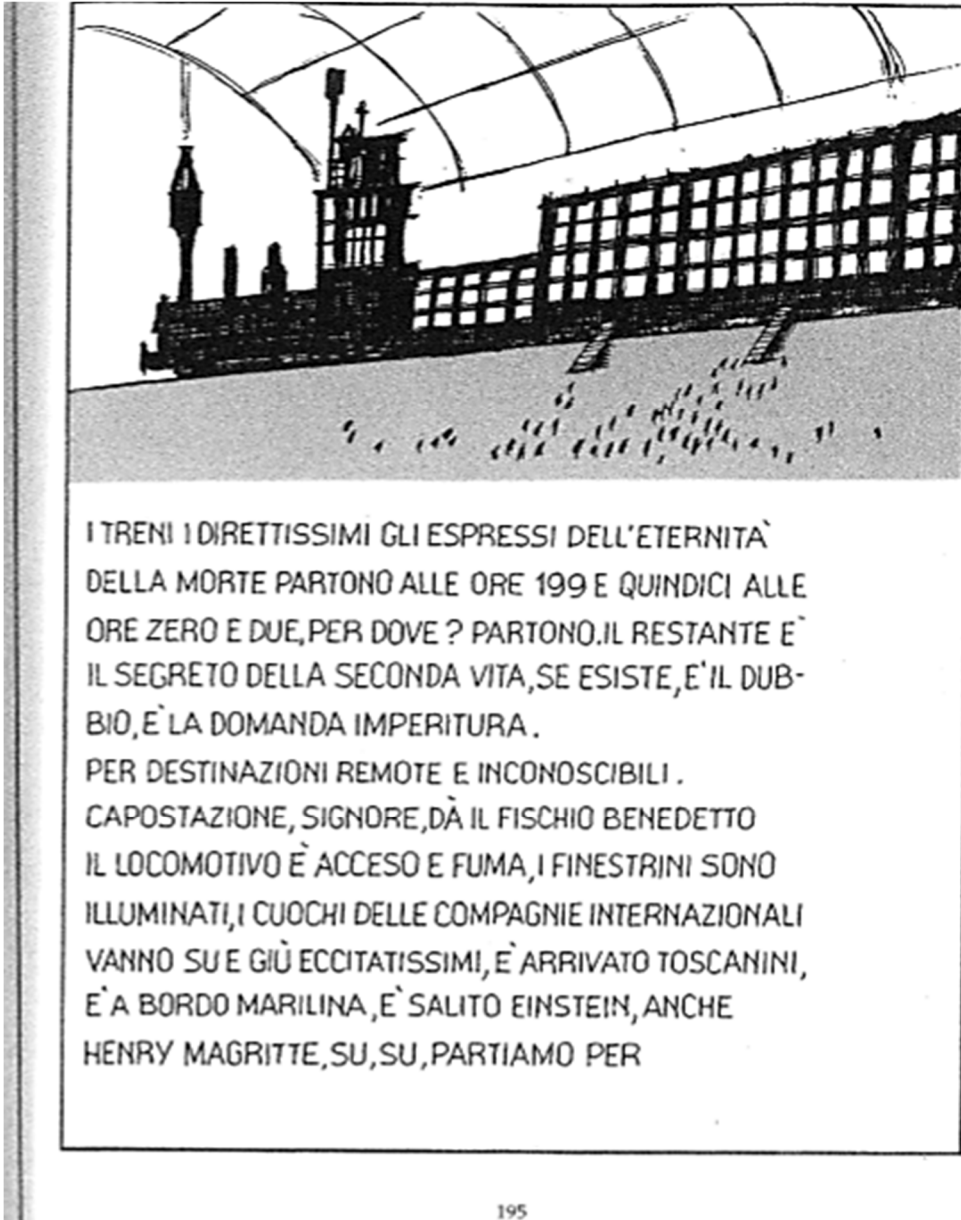
Dino Buzzati non può essere definito uno scrittore appartenente alla prima o alla seconda avanguardia (si proclamò contrario al gruppo '63) eppure egli ha assorbito la lezione del suo tempo in di per cui sono percepibili i residui del Futurismo.

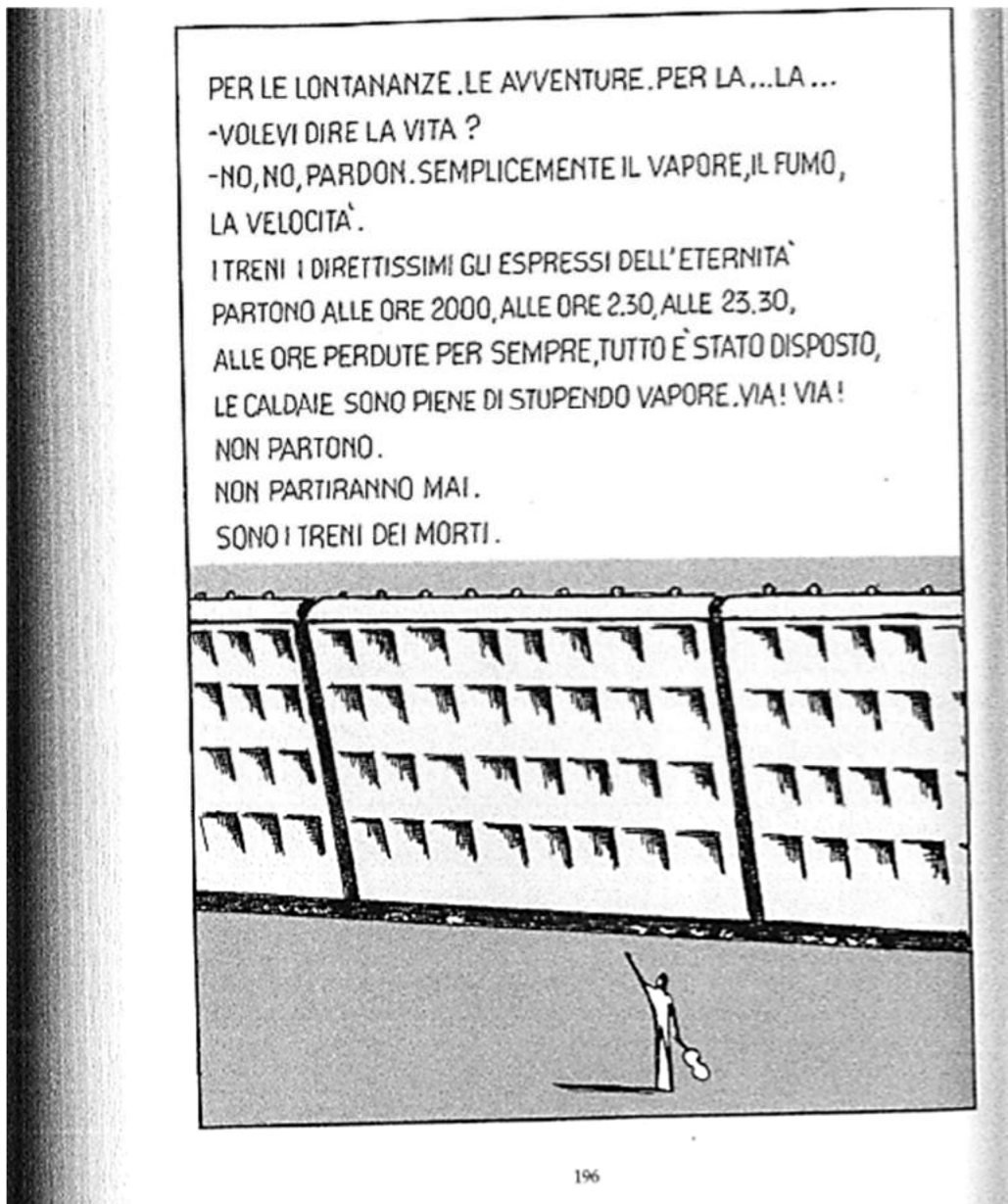
In *Poema a fumetti*, tentando di rispondere ai timori romantici, vi sono delle illustrazioni raffiguranti l'anagrafe o la stazione ferroviaria (tavole pp.193-197); il tutto è avvolto da un nebbioso dubbio in quanto i parenti sono i morti che hanno raggiunto l'eternità sconvolgendo l'assetto letterario così come le avanguardie la cui vita disperatamente fugge verso la velocità e verso la morte⁵⁷ oppure l'elenco di nomi citati sono semplicemente nomi, sono le auree

⁵⁶ Romàn Gubern, *Il fumetto*, Istituto geografico De Agostini, Novara, 1976 p.89

⁵⁷ Edoardo Sanguineti, *La missione del critico*, Marietti S.p.A., Genova, 1987, pp.127-140

incorporee aleggianti nella storia grazie al loro genio, alle loro illusioni sepolcrali, che li hanno resi immortali?





(Tavole pp.195-196)

Il mito secondo le concezioni di Barthes è una parola, un metalinguaggio depoliticizzato: il senso storico-politico insito nel mito è svuotato, diviene innocente, purificato e rende naturali le vicende umane.

I miti come termini hanno una funzione simbolica che Barthes rinvia a due ali politiche contrastanti ossia destra e sinistra⁵⁸ costruendo, così, una netta barriera formata da stereotipi momentanei (la maggior parte dei miti di oggi) che difficilmente otterranno il consenso collettivo degli appartenenti alla propria

⁵⁸ Roland Barthes, *Miti di oggi*, Fabbri editori, Bergamo, 2004, pp. 189-240

sfera e degli esterni, quindi, non perdureranno nel tempo-storico-spaziale divenendo miti: «Per Bontempelli, la continuità rispetto alla tradizione, o l'intimo legame tra un 'opera d'arte e lo spirito d'un tempo (legame che determina la portata "mitica" di un 'opera) sono preclusi ai contemporanei e saranno conosciuti solo dai posteri⁵⁹».

Invero (o così pare), i termini mitici ci trasmettono dall'alba dei tempi dei significati politici impliciti che sottintendono l'abbattimento dell'ostacolo ideologico di classe per amalgamarsi alla percezione oggettiva dell'individuo (nel massimo delle sue possibilità) inteso come abitante della città-stato e frequentante l'agorà. Egli, in virtù sempre della libertà di pensiero individuale e della conoscenza globale (anche se non nei minimi dettagli), può essere un outsider del proprio tempo o abitante del mondo, espressioni che hanno in sé un fondo di verità rappresentativo del malessere o della mancata condivisione della gestione politica, sociale ed economica e la predilezione per ambientazioni naturali e architettoniche differenti dalle terre natie.

Vi è, quindi, un rimando alle variabili individuali (che non dovrebbero ostacolare lo sguardo oltre l'oltre), ma soprattutto alle costanti da sempre trascendibili anche dal mito che è parte integrante del macrocosmo letteratura.

Buzzati tratta il mito e correlatamente la questione di genere in tutte le sue sfumature: dalla problematica delle case chiuse (non solo attraverso la forma popolare della canzone la caccia alle streghe) alla libertà corporea-sessuale delle giovani licenziose degli inferi governate da un cappotto.

Il diavolo-custode, ciceroniano, la personificazione cruciale all'interno del testo, così come una maitresse di un lupanare, infatti, spiega l'Aldilà ad Orfi offrendogli in dono, al posto della sua Eura, le diverse fanciulle che cercano di allietare i morti; qui, vi è una connessione fra le argomentazioni mitiche e alcune idee futuriste (ad esempio l'esaltazione della lussuria associata, però, in un

⁵⁹Bart Van Den Bossche, *Il mito nella letteratura italiana del Novecento: trasformazioni e elaborazioni*, Leuven University Press, Franco Cesati Editore, Firenze, 2007, p.74-75

secondo momento al disprezzo della donna) che Orfi, emblema della classicità e delle virtù tradizionali, rifiuta.





OPPURE VUOI SEGUI-
RE LA DORETTA
CHE TI SORRIDE ?



(Tavole pp.99-103)

Il cappotto, diavolo custode, è un personaggio innovativo ed emblematico: è un oggetto inanimato con la facoltà della parola, un fantasma che ha preferito accogliere i morti ottenendo così la presunta ed effimera immortalità ed anche per il suo essere al di là del racconto inteso come atto creativo; Buzzati, infatti, con coerenza ideale colloca al posto di Ade e Persefone indicativi della cultura greca, più idonei, quindi, a rispondere alle variabili e alle costanti dell'antico popolo⁶⁰ e non più, ormai, in grado di tradurre le esigenze del periodo storico corrente, un'entità materiale che lo avrebbe distaccato dalla tradizione classica

⁶⁰ Domenico Musti, *Storia greca. Linee di sviluppo dall'età micenea all'età romana*, Editori Laterza & figli Spa, Roma-Bari, 1994, pp.117-121

storico-letteraria greca in vista di un ricongiungimento con il corpus della mitologia latina e con la tradizione letteraria italiana.

Per i romani, infatti, a capo del regno dei morti vi erano Plutone e Proserpina la quale, figlia di Cerere e di Giove, era una dea agreste, ma sulla base dei dialoghi Tassiani, precisamente secondo Siriano nel secondo libro della *Metafisica*, possiede l'arte meccanica del cucire⁶¹.

Buzzati è memore, innegabilmente, tanto della letteratura latina quanto della letteratura italiana indi per cui il passaggio da figura divina a oggetto immateriale appare come una consequenzialità necessaria e rimanda a diverse possibili concezioni linguistiche secondo cui il latino è lingua madre delle lingue romanze moderne tra cui l'Italiano parlato, ma ,soprattutto, scritto(il secondo caso, fu ufficializzato nel 1525 da Pietro Bembo nelle *Prose nelle quali si ragiona della volgar lingua*).

Vi è la volontà di trasmettere le peculiarità nazionali da una cultura rinascimentale ad un'altra post-moderna(figlia) con lo scopo di non recidere un legame: il tutto veicolato dalla forma dialogica scritta che è parte integrante delle trattazioni prosaiche, tra cui il fumetto (raramente in versi).

Seguendo un *modus operandi* Barthesiano , inoltre, Buzzati crea il Mito della moda, un mito di oggi, rispecchiante non soltanto una tematica già trattata in quadri e racconti, ma il mito tanto di una città quanto di un intero popolo grazie al consenso dei contemporanei, dei posteri e all'allusione esterna degli appartenenti alla sua micro-area come il pittore Jim Dine ,esponente della Pop Art, il quale è solito riprodurre pittoricamente su tela capi di abbigliamento come soggetto.⁶²

Invero, l'artista René Magritte, già durante il primo Novecento, fu solito riprodurre abiti o tessuti nei suoi quadri, ma in perfetto stile surrealista;

⁶¹ Torquato Tasso, *Dialoghi II.2*, G.C. Sansoni, Editore, Firenze,1958, pp.889-912

⁶²Ad esempio il quadro *Cardinal* (1976) in *Il segno americano. Manifesti Pop Art*, Arnoldo Mondadori Editore Arte, Milano, 1989

l'osservatore è in grado di percepire la differenza fra le due maniere pittoriche in quanto nelle opere di Magritte l'abito in sé, l'oggetto, non è il soggetto del quadro.

L'incorporeità dell'essere umano non rappresentata o nascosta è, in realtà, il fulcro centrale del quadro in virtù di una trasposizione metafisica dell'Io che è affine all'idea di rappresentazione del cappotto di Buzzati, ma non completamente per definire, come vedremo in seguito, il letterato un'artista surrealista.

«Ma la continuità costitutiva tra mito e letteratura agisce anche ad un livello più profondo: dato il rapporto privilegiato tra letteratura e mito, il poeta può ritenere di svolgere una funzione privilegiata nell'elaborazione del mito nella società moderna. Il poeta non soltanto sarebbe particolarmente esperto nel decifrare i meccanismi costitutivi del mito e le sue manifestazioni nella realtà moderna, ma può legittimamente pretendere al ruolo di mitopoeta, di creatore ed inventore di nuovi miti»⁶³.

Buzzati, secondo diverse fonti, non fu un grande cultore della letteratura italiana, lacuna correlata, probabilmente, al legame paterno (docente di diritto internazionale presso l'Università di Pavia) ma, è presente un'eccezione accertata ossia Giacomo Leopardi nelle *Operette Morali*⁶⁴; vi è, nel contesto citato, un richiamo oculare al *Dialogo della moda e della morte*: egli sembra aver ascoltato l'imperativo iniziale della Morte⁶⁵ indicante alla moda di andare con il diavolo, quindi, non solo colloca il cappotto, personificazione non-vivente della moda, nell'Ade, ma il cappotto stesso diviene un diavolo-custode, oltre ciò, è riconoscibile il concetto di massificazione come uguaglianza (i morti) associato alla caducità-immortalità circolare della moda.

Vi è, inoltre, la presenza di un'ulteriore mito nel mito ossia di Atlante colui che regge sulle spalle il mondo, riscritto sulla base delle indicazioni fornite da Leopardi nel *Dialogo d'Ercole e di Atlante*⁶⁶ ove la terra assomiglia a una pagnotta

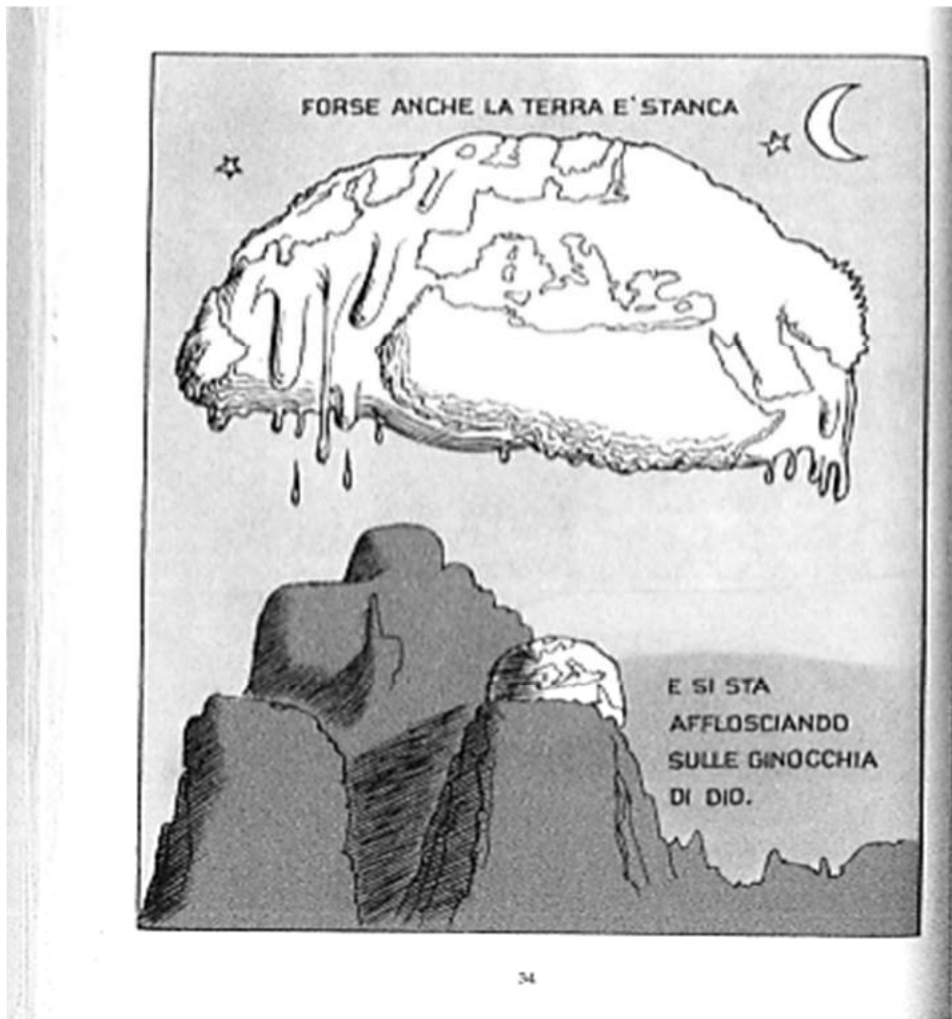
⁶³Bart Van Den Bossche, *Il mito nella letteratura italiana del Novecento: trasformazioni e elaborazioni*, Leuven University Press, Franco Cesati Editore, Firenze, 2007, p.40

⁶⁴ Atti del convegno a cura di Alvise Fontanella, *Dino Buzzati-La linea veneta nella cultura contemporanea*, Leo S. Olschki Editore, Firenze, 1982

⁶⁵ Giacomo Leopardi, *Operette morali*, Garzanti Libri S.p.A., Milano, 2000, pp.33-40

⁶⁶ Ivi. pp.27-32

di pane, ma Buzzati in linea con la ripetitività terminologica denotativa della stanchezza non riproduce pittoricamente un sostituto ossia Ercole, ma illustra il cosmo in via di deterioramento e al posto del Titano vi è un Dio naturale che riporta alla costante geografica ambientale; caratteristico è il dito alzato indicante la terra in un unicum concettuale circolare e non lineare-progressivo.



(Tavola p.34)

Egli nel processo di riscrittura dell'Inferno rovescia le forme triangolari e ad imbuto ideate dalla letteratura e dalla Bibbia (la Valle di Giosafat) per descrivere la struttura dei luoghi che dovrebbero palesarsi all'uomo post mortem; laddove: «Dante rappresenta l'Inferno come una voragine conica, il cui vertice tocca il centro della Terra [...] La voragine è contornata da gradoni circolari, così da formare un gigantesco anfiteatro. Subito oltre la porta (localizzabile nelle vicinanze di Gerusalemme, centro della terra abitata), la pianura dell'Antinferno è sede dei pusillanimi che non scelsero fra

il bene e il male. Il primo fiume infernale è l'Acheronte, di là dal quale si trova il primo cerchio, o Limbo, che ospita gli innocenti non battezzati»⁶⁷.

Buzzati struttura l'Ade immaginandolo come una città nella città, infatti, ogni luogo possiede il proprio Aldilà a cui si accede oltrepassando una porta e scendendo delle scale (dorate) che riconducono, semplicemente, ad una città parallela che cambia ambientazione a seconda della provenienza del morto osservante.

Orfi (nonostante sia vivo) attraverso le vetrate intravede gli enormi grattacieli che si estendono in altezza a Milano: Buzzati, così, esplicita, dopo l'indicazione topografica della villa, la costante ambientale del suo poema.

Il tutto non obliando la sua formazione classicista individuabile anche nel rispetto delle unità aristoteliche di tempo («Puoi passare. Puoi entrare. Ti sono concesse ventiquattro ore»), luogo (Milano) e d'azione (le apparenti digressioni ossia il capitolo Le canzoni di Orfeo sono, semplicemente, descrizioni dell'operato del cantore).

⁶⁷ Giorgio Inglese, *Dante: guida alla Divina Commedia*, Carocci Editore S.p.A., Roma, 2002, pp.32-35



(Tavola p.181)

In *Poema a fumetti*, Buzzati non illuminando quel tocco di mistero tipico della sua produzione letteraria e allo stesso tempo tramandando un'apparente rigidità formale arcaica, concluderà l'opera aprendola; il testo, infatti, ha una conclusione plurivoca e non limitante poiché nell'eternità incita a una produzione consequenziale successiva o tematica o avente Orfi come protagonista in quanto le ultime tavole descrivono, semplicemente, ambienti naturali differenti: egli attende qualcosa con la consapevolezza di non sapere che cosa stia aspettando.

«Il verso vola, sintetico per eccellenza, crea in fatti e sogna, poi che il sogno è la creazione nel futuro, e noi, credendo usiamo ancora della Fede, giglio eretto in contro

alla bufera; dobbiamo usare della Carità, gonfalone porpureo, balsamo e lenimento, della Speranza, sostegno e vino cordiale nelle soste dolorose dell'aspettare»⁶⁸.

2.1.3. La lingua ironica di Buzzati

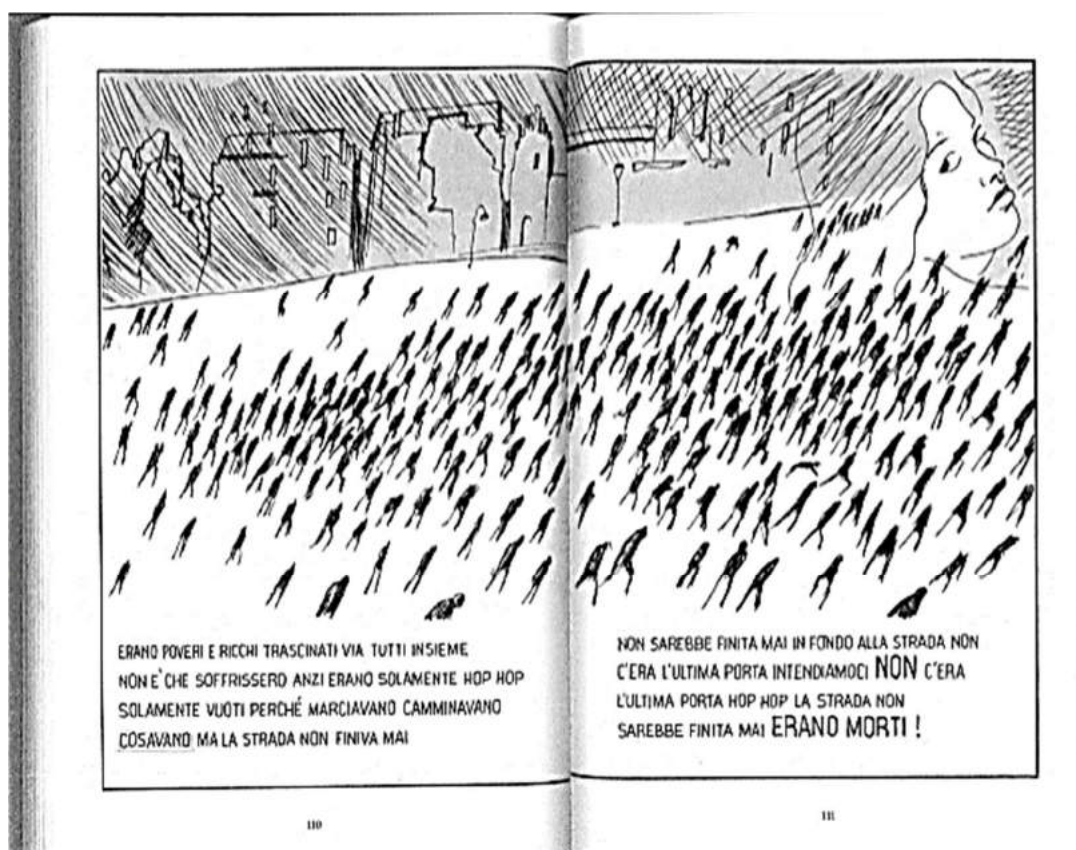
Buzzati nelle tavole introduttive, collegate fra loro anche dalle illustrazioni, in modo specifico dal detonatore simbolico della villa infestata (tipico scenario gotico della letteratura anglo-americana), minia con velata ironia (o meglio sarcasmo) ciò che genera la fervida immaginazione di coloro che sono al di fuori; infatti, la percezione sensoriale visiva e uditiva dei vicini è distorta sia per quanto riguarda l'architettura esterna dell'abitazione sia per ciò che accade all'interno, tant'è che le prime tavole sono legate dal filo conduttore della satira nei confronti delle persone di una classe sociale (qui più bassa) che prive di informazioni si dedicano al chiacchiericcio favolistico introdotto sempre dal si impersonale: « si dice, si racconta».

Nel linguaggio del testo, enigmatico, le interpunzioni sono poste in modo differente dalla prosa classica e vi è la presenza di termini generici come ad esempio nella canzone iniziale dove il nome del soggetto è sostituito da cosa come sostantivo che diverrà nel susseguirsi del poema aggettivo e anche verbo senza alcuna distinzione.

La parola è, statisticamente, usata con maggiore frequenza da coloro che possiedono un vocabolario di base limitato soprattutto in causa di un rapporto fisico-quantitativo⁶⁹; infatti, notiamo ad esempio come il termine sia inserito in una didascalia affiancante l'immagine dei molteplici morti (non delineati ed estremamente piccoli in virtù di una prospettiva obliqua partente dal volto di Eura) per descrivere le attività di quest'ultimi in quel preciso momento.

⁶⁸ Gian Pietro Lucini, *Per una poetica del simbolismo*, Guida editori, Napoli, 1971, p.43

⁶⁹ Galvano della Volpe, *Critica del gusto*, Feltrinelli, Milano, maggio 1976, pp.80-81



(Tavola pp.110-111)

Il mistero che circonda la villa è divenuto così celebre da essere stata inventata una canzone dai passanti; nel testo sono riportate le possibili cause del suicidio di coso che potrebbe essere un avvocato o un ingegnere o un dottore, quindi, appartenente a una classe sociale elevata (alta borghesia), che sulla base della canzone è da loro concretamente conosciuto unicamente attraverso le abbreviazioni (Ing.; Dott.; Avv.), presumibilmente lette solo sul citofono delle abitazioni osservate con invidia.

Il loro disprezzo potrebbe averlo spronato a scegliere la strada del suicidio dopo aver compreso il fatto che fra di loro la diversità risiede nella condizione economica raggiunta grazie all'ambizione dell'uno a discapito dell'altro: il tutto è veicolato dall'ironia che deve essere intesa, in primis, come l'arma dei deboli.

Il riso amaro sulla base delle teorie di Hobbes riportate da Mario Moretti⁷⁰, è costruito dal senso di superiorità o aggressività nei confronti dell'altro con

⁷⁰ Mario Moretti, *Anatomia del riso*, Bulzoni editore S.r.l., Roma, 2003, p.19

velature sataniche così come nel caso sopraccitato ove i valori dell'uomo borghese (anche lui possedente un cuore associato alla sfera emotiva relazionale) non sono percepiti dalla classe proletaria e dai poveri: «Il sentimento del riso non è nient'altro che un improvviso motivo di soddisfazione che nasce dall'idea di qualche nostra grandezza, a confronto dell'infermità degli altri, o di una nostra infermità precedente».

Dino Buzzati, tragicomico, come abbiamo appena notato, riesce a generare scandalo nel parentado poiché spezzando il suo io onnipresente espone fin dall'incipit attraverso il fondale storico-politico-sociale le sue posizioni ponendosi, attraverso il riso, dalla parte del popolo; fondamentale per il processo parodico indirizzato alla sua stessa classe ossia l'alta borghesia è l'essenza stessa del libro a fumetti che ha creato.

L'ironia nel processo poetico di riscrittura è funzionale alla linearità del discorso che pretende un riscontro con la tradizione sulla base dell'idea postmoderna secondo cui si possa e si debba riscrivere il passato e la letteratura a proprio gusto, però con un'acquisita disillusione.

Buzzati, perciò, nel momento in cui tratta la tematica classica della morte associata all'amore del mito di Orfeo crea l'inferno cittadino: la credenza agnostica è una variabile dello scrittore esplicitata tanto nel poema quanto in altri racconti.

Lo scrittore in *Viaggi agli inferi del secolo* aveva, già, illustrato, in modo più particolareggiato, il suo Aldilà personale (tanto realistico quanto fantascientifico rispetto al Poema): vi sono un governatore, gli abitanti, le macchine che sfrecciano veloci, le stanze raffigurate nel mito ed è presente anche un presunto Paradiso ossia un giardino che sarà distrutto nel corso del racconto: «era un vero giardino fatto di alberi, aiuole e fontanelle, recinto da un alto muro[..] Io mi volsi alla signora Belzeboth che seguiva le mie esplorazioni, e le dissi:

- Come la mettiamo, signora? Sarebbe questo l'Inferno?

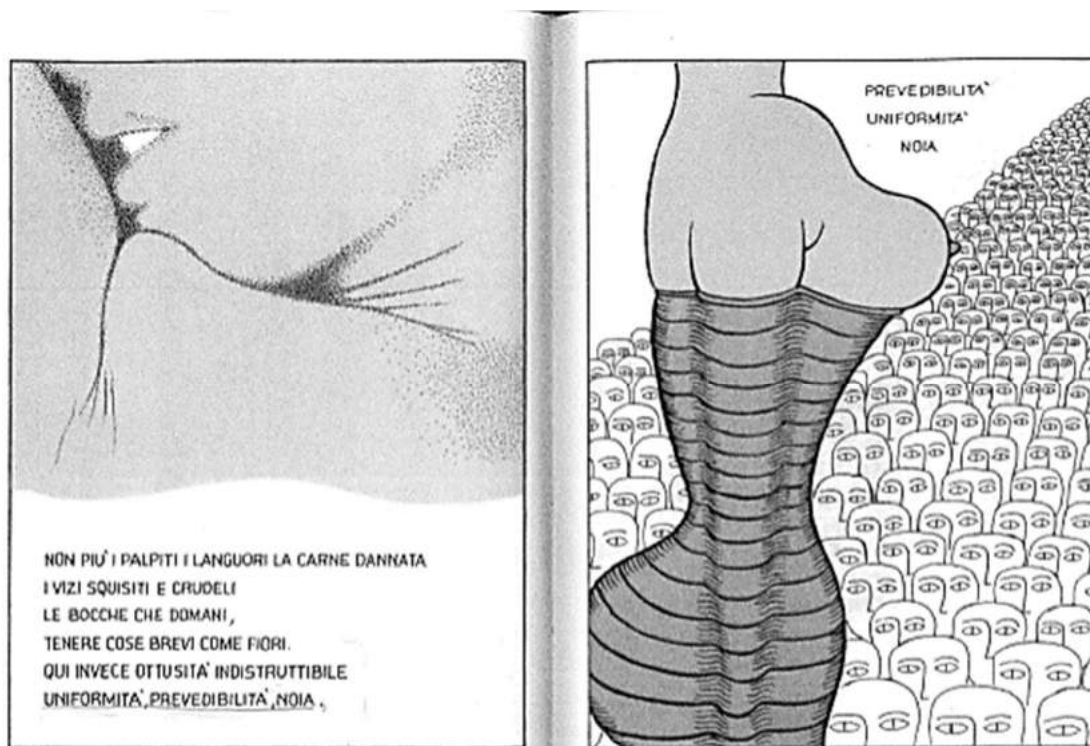
Da un angolo della sala il sussurrio delle ancelle. E la regina delle amazzoni rispose:

-L'inferno non esisterebbe, ragazzo mio, se prima non ci fosse il Paradiso[..]

Mi domando se per caso l'Inferno non sia tutto di qui, e io mi ci trovi ancora, e che non sia solamente punizione, che non sia castigo, ma semplicemente il nostro misterioso destino»⁷¹.

I diversi elementi, nella riscrittura fumettistica, sono congiunti all'interno della dimensione altra che Buzzati presenta al lettore ove i morti non-vivono per inerzia; egli, inoltre, accosta continuamente l'elemento della noia e dell'uguaglianza alla sfera sessuale.

Invero, sembra come se stia paragonando la quotidianità dell'Aldilà, fra sguardi fuori dalla finestra e coppie di persone che si incitano al ricordo, alle diverse ideologie politiche in modo particolare al comunismo.



(Tavola pp.86-87)

L'Ade è il mondo utopico, in cui, tutti sono riusciti a soddisfare i propri bisogni, in cui sono offerte le stesse opportunità, ma come contraltare vi è l'ottusità, l'impossibile libera scelta di morire e l'assenza dei vizi che in vita avevano diletto i vivi ora incapaci di raggiungere l'orgasmo; Buzzati, non

⁷¹ Dino Buzzati, *Viaggio agli inferni del secolo*, in *Il Colombre e altri cinquanta racconti*, Mondadori, Milano, 1966, pp.381-449

casualmente pone il corpo della donna in primo piano e sullo sfondo una massa informe di esseri umani.

L'ironia di Buzzati continua a palesarsi, quindi, il diavolo custode nell'alto della sua carica beffeggia i morti poiché non riescono ad essere felici nemmeno nel momento in cui la tecnologia in evoluzione ha ideato la televisione a colori con lo scopo di allietare le loro giornate grazie a sfumature cromatiche inebrianti: il medium emblema della conquista del potere da parte della massa eleva la parodia al suo massimo grado oppositivo in quanto l'oggetto-parola è inserito in un testo a sua volta elemento di un'illustrazione facente parte, insieme ad altre 207 tavole, di un fumetto che ,per quanto sia definito Poema, prima di allora era inteso unicamente come un prodotto popolare ameno per e della massa « Though the devil is a great ironist, so is the Lord; the great prophets have used irony as freely as the great sinner ».⁷²

La loro condizione ugualitaria comporta il piattume e, in contemporanea, l'autore inizia a sviluppare la costante storico-politica rovesciata tramite l'ironia dell'inizio della fine della religione cristiano cattolica in patria a causa dell'abbattimento del sacro vincolo del matrimonio simboleggiato dall'anello.

Yves Panafieu⁷³,a seguito di una schedatura sistematica dei racconti pubblicati dopo il 1945, nota che gli spunti polemici trattati dallo scrittore sono affrontati attraverso la satira: dapprima è apparentemente morale per coinvolgere, rilevandosi, gli aspetti economici dell'attuale società comportanti risvolti politici. Buzzati, per il saggista, ha un'attitudine mentale non attivamente rivoluzionaria in quanto è proiettata, inevitabilmente, a salvaguardare i valori umani esprimendo una resistenza intellettuale.

L'ossimorica credenza-agnostica è una variabile dello scrittore presente in Poema a fumetti e che raggiungerà il suo apice-conclusivo nel libro *I miracoli di Val Morel* dedicati alla vita di Santa Rita da Cascia.

⁷² <<Eppure il diavolo è un grande ironista, così come il Signore; i grandi profeti sono soliti usare l'ironia tanto liberamente quanto il grande peccatore>>. Wayne C. Booth, *A rhetoric of irony*, The university of Chicago press, London, 1975, p. 30

⁷³ Atti del convegno a cura di Alvise Fontanella, *Dino Buzzati-La linea veneta nella cultura contemporanea*, Leo S. Olschki Editore, Firenze,1982, pp.23-47

2.1.4. Interpretazione allegorica e censura

Nonostante la critica di tutti gli ambienti dell'epoca rimase sconcertata dall'opera giacché «manca il ritmo tipico dei Fumetti, fatto di velocità, di simultaneità: manca quell'automatismo [...] per cui un vero fumetto è sempre un film misteriosamente spiacciato sulla carta», nel 1970, *Paese Sera*, quotidiano di area politica in contrasto con l'autore, gli conferì il premio annuale dedicato Al miglior fumetto professionistico del 1969.⁷⁴

Il rapporto conflittuale con la critica d'arte, invece, nacque non tanto per l'utilizzo delle tecniche del fumetto, tralasciando il discorso intorno alle reference ossia l'utilizzo di riproduzioni fotografiche di quadri e modelle (soprattutto erotiche), quanto per lo stile pittorico Buzzatiano tendente al ladrocinio o, semplicemente, ad un'allusione reinventata, ma pedissequa dell'operato di altri artisti: Otto Prokop, Arthur Rachman, Wilhelm Bush e Claes Oldenburg sono solo alcune delle fonti ispiratrici.

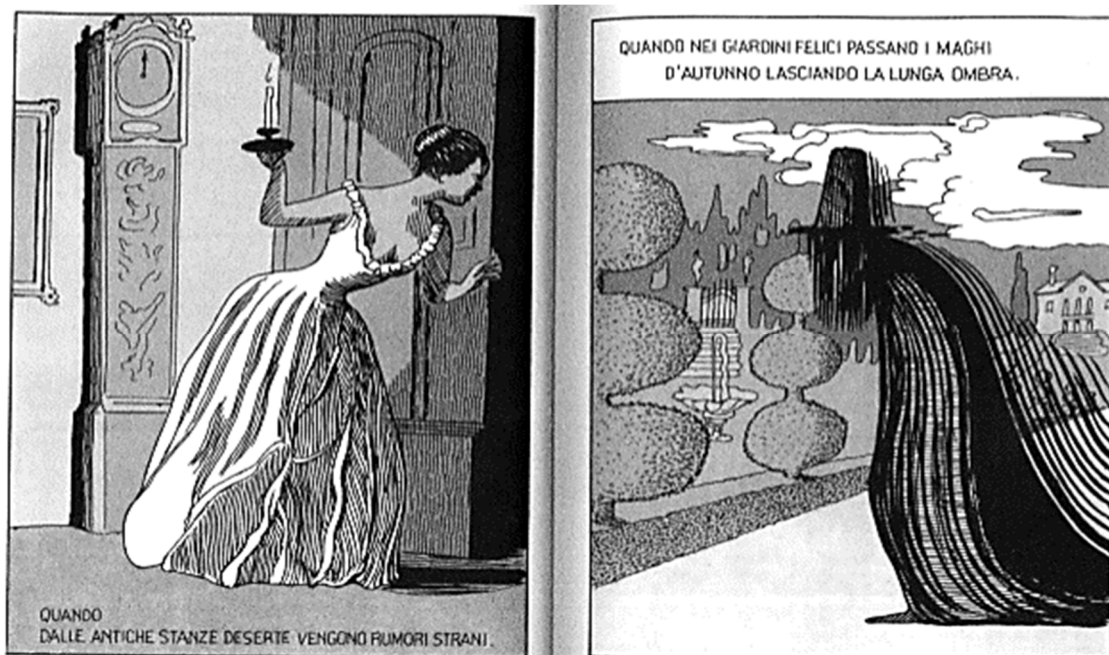
Una probabile difficoltà di comprensione del testo, che dopo aver vissuto la sua fama per un arco di tempo limitato sparì nel dimenticatoio per ventidue anni, può basarsi, poi, sull'idea della composizione disarmonica-armonica creata da Buzzati la quale talvolta annulla l'interazione fra le entità; esse, infatti, distaccate dal testo non sempre modificano sequenzialmente l'apparenza visuale l'una dell'altra.⁷⁵

Le elevate problematicità di interpretazione risiedono, soprattutto, nel capitolo Le canzoni di Orfi ove a causa del contrappasso il cantore narra storie fantastiche aventi elementi realistici e protagonisti singolari, raramente antropomorfi, in quantità maggiore, naturali e umani, difficilmente leggibili in quanto vi è l'atemporalità tipica dell'arte (in senso letterale) scandita dalla lancetta linguistica, dal leitmotiv avverbiale interrogativo *quando* che presuppone un

⁷⁴Mariateresa Ferrari (a cura di), *Buzzati 1969: laboratorio di Poema a Fumetti*, edizioni Gabriele Mazzotta, 2002, Milano

⁷⁵ Rudolph Arnheim, *Pensiero visuale*, Mimesis edizioni, Milano-Udine, 2013

tempo indefinito, ma ininterrotto che unisce le tavole autoconclusive e rappresentative di una riscrittura ironica e personale delle variabili e delle costanti. «Nessuna forma di esame critico della parola letteraria si sottrae, ai giorni nostri, a un sistematico (più o meno scientificamente addobbato) allegorismo. (..) Tutta l'esegesi biblica che oggi si sviluppa, nell'immenso orizzonte della letteratura profana, risolve il giudizio- spesso implicitamente- in modo realmente profondo quanto riflessivamente immediato, nella misura del livello di allegoria (di allegorizzazione) di cui un testo dato può essere portatore, di cui un linguaggio dato è in grado di farsi (cor)responsabile. Una letteratura della crudeltà, dal punto di vista della critica (dell'esame critico della parola letteraria), opera consapevolmente – cinicamente- per allegorie. »⁷⁶.



(Tavole pp.116-117)

Una chiave di lettura agevole e correlata all'ironia è l'allegoria, nel nostro caso del Tempo; essa è una figura di pensiero tendente all'inglobamento dell'intero testo costituendolo nel suo complesso.

L'allegoria potrebbe fuoriuscire dal capitolo coinvolgendo, quindi, l'intero poema che diverrebbe indicativo di una fuga dal tempo esplicitata anche

⁷⁶ Edoardo Sanguineti, *Ideologia e linguaggio*, Feltrinelli, 1970, p.135

dall'orologio (funzionante) al polso di Orfi e sintomatico di un rinnovamento espressivo particolare, surclassante la classica immagine della clessidra.

In virtù della frammentarietà e della contraddizione insita nel testo fumettistico in sé, veicolato dall'Ironia, la fuga dal tempo vi è solo, in verità, nelle digressioni e non negli altri capitoli; in più, nel complesso, vi è una rigidità temporale rispettata nonostante l'eternità dell'inferno o del sogno: «Nell'analogia invece, proprio per il suo prolungamento, vi è un'azione che tende alla fusione. Tale azione presuppone uno svolgersi nel tempo, che una rappresentazione non discorsiva è generalmente incapace di rendere. Per questo la pittura, dato il suo carattere atemporale, deve esprimere esclusivamente il foro di un'allegoria, che resterà sempre indipendente dal tema, oppure passare immediatamente alla metafora per mezzo della fusione metaforica. Si arriverà in questo caso alla creazione di esseri bizzarri: per parlare dell'universo in termini umani, si rappresenterà un uomo con una testa a forma di globo. I disegnatori satirici si servono spesso di questa fusione metaforica»⁷⁷.

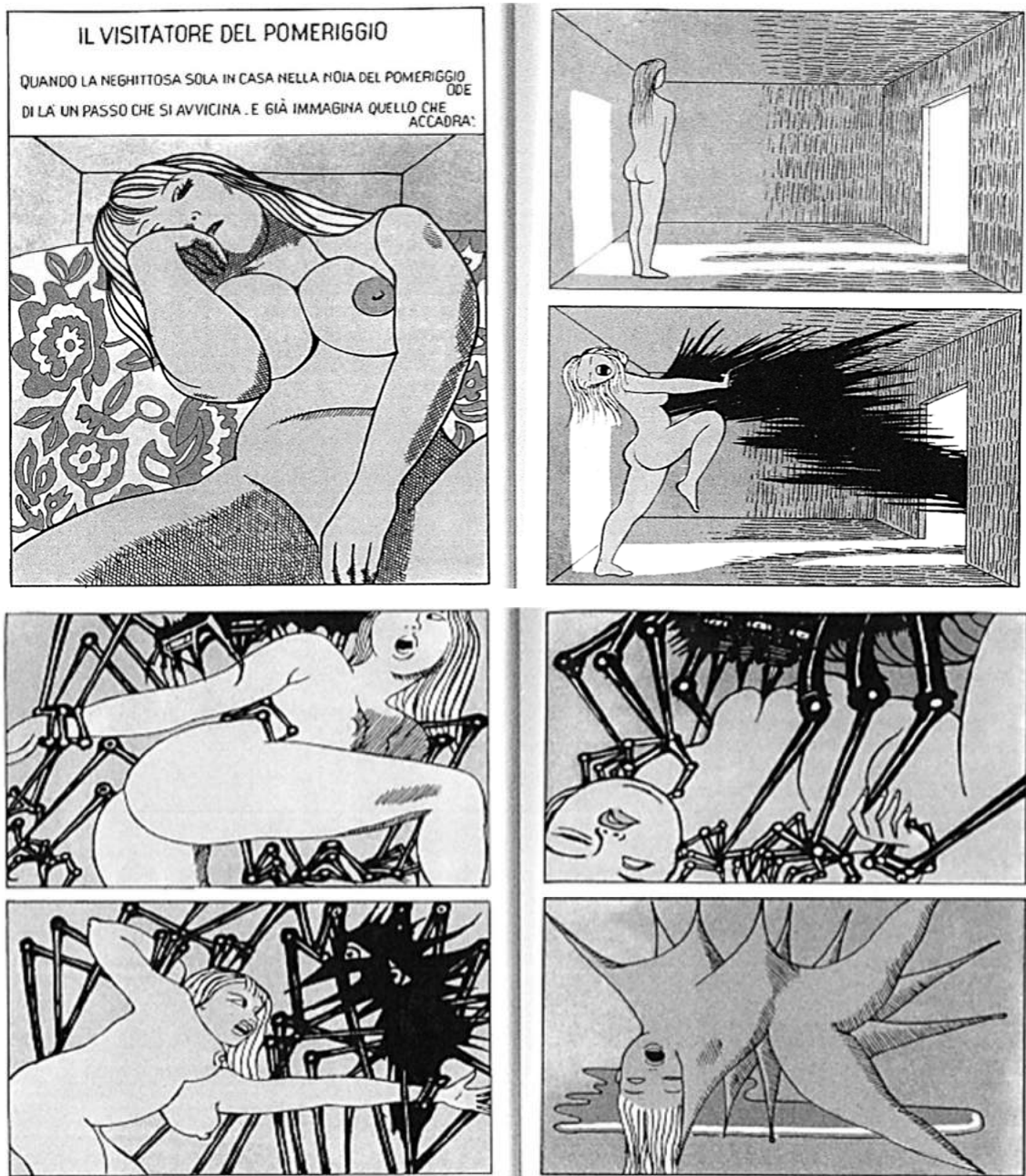
L'orologio, invece, utilizzando il medesimo percorso sostitutivo adottato per il diavolo-custode possiede valenze allegoriche correlate al Tempo; il singolo oggetto è attratto verso il mito senza essere assorbito da esso in quanto la risposta è- non è collettiva, totale e posteriore poiché ciò presupporrebbe una reinvenzione culturale globale (orologio da polso = Tempo) abbattente sia le caratteristiche specifiche di un popolo sia lo svuotamento dell'allegoria originale del Tempo ossia la clessidra che non è stata distrutta da esso, ma lo ha al suo fianco (duplicità allegorica del significante Tempo), mentre, paradossalmente, a sua volta, in precedenza, ha eliminato dalla coscienza mnemonica degli osservanti la figura, con essa in connessione, del vecchio alato.

Secondo Rudolf Wittkower, nelle arti figurative: «Ogni generazione, come è ovvio, interpreta il significato dei propri valori attraverso quegli antichi simboli cui è legata da vincoli di affinità; ma è anche vero che viene creando tutta una nuova serie di simboli in base all'impiego, alla semplice correzione o alla trasformazione più completa

⁷⁷ Chain Perelman- Lucie Olbrechts-Tyteca, *Trattato dell'argomentazione*, vol.2, Torino, Einaudi 1966, p.425

del bagaglio di simboli tramandato dalle età passate. I simboli tradizionali continuano a sopravvivere, nel contempo, svuotati del loro contenuto originario».⁷⁸

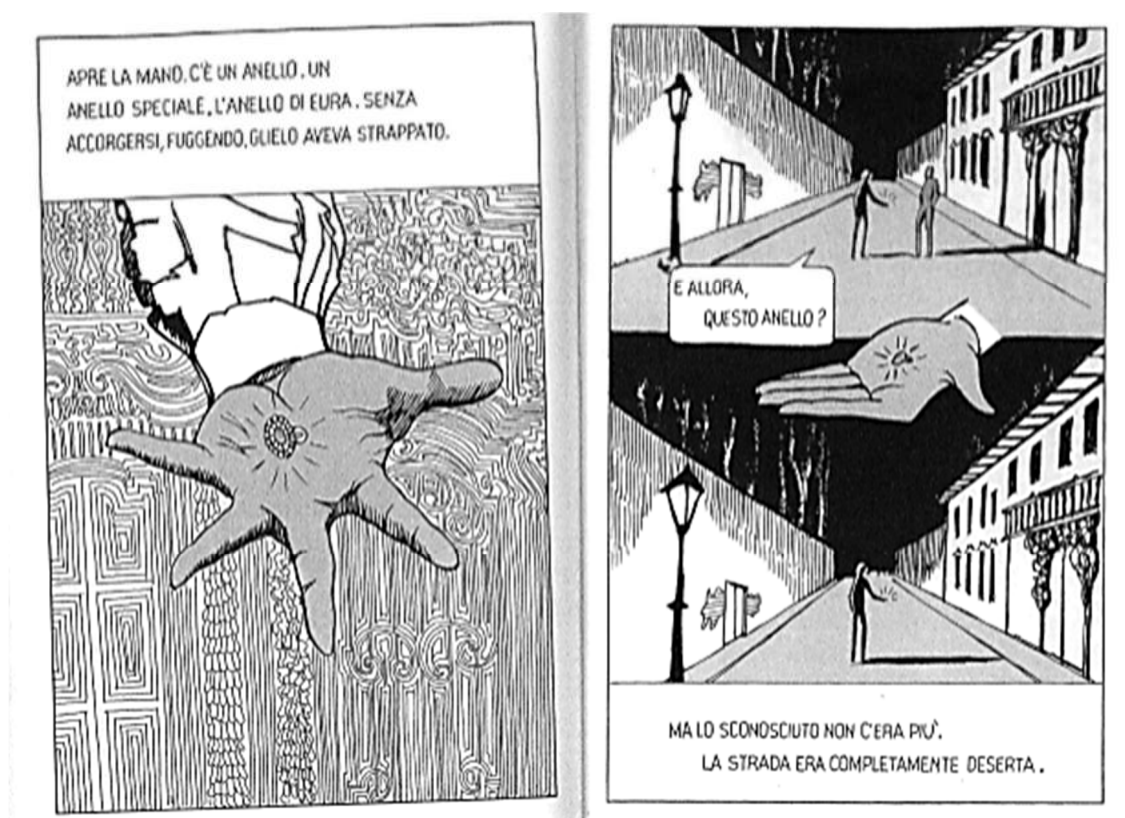
Per quanto sia un testo pubblicato nel 1969 in uno stato laico, l'allegoria e il mito sono funzionali al discorso di Buzzati per superare una vera e propria censura in primis per le raffigurazioni di nudo (erotico) di cui la storia dell'arte occidentale, in parte, è imbevuta tranne in epoca moderna per la favola *Il visitatore del pomeriggio*.



⁷⁸ Rudolf Wittkower, *Allegoria e migrazione dei simboli*, Torino, Einaudi, 1987, p.338

(Tavole pp.154-157)

I due stratagemmi sono utili per oltrepassare ,anche, la critica politica, ma soprattutto religiosa presente nel Poema dall'inizio alla fine; tant'è che nell'ultimo ricordo dopo aver invocato ripetutamente il nome di Dio e sopraggiunta la grande idea fatale, Orfi chiude le danze per riaprirle implicitamente con l'anello: una lotta interna tra allegorizzante e allegorizzato che gioca sui confini della repressione culturale passando per l'incorporea crisi del simbolo: «Sotto il velo del simbolo, tutta una società morente non molto dissimile dalla nostra moritura »⁷⁹.



(Tavole pp.218-219)

La scelta di Buzzati per la (auto)censura, a noi sconosciuta l'origine che potrebbe, addirittura, essere stata dettata da una richiesta proveniente dall'alto (in senso stretto?) e/o parallelamente da un suo timore dato dall'assemblaggio

⁷⁹ Gian Pietro Lucini, *Per una poetica del simbolismo*, Guida editori, Napoli, 1971, p.27

della riproduzione pittorica e letteraria che in caso di necessità giustificativa avrebbe richiesto una grande abilità oratoria, ahimè, mancante al timido Buzzati il quale si era posto in contrasto, in precedenza, con l'ala avanguardista promotrice dell'idea in questione.

La censura potrebbe provenire dall'alto in quanto la testata giornalistica per cui lavorava da svariati anni così come fu sempre estremamente attenta alle questioni letterarie, nel periodo fascista, aderì e sostenne l'ideologia in questione trascinandolo con sé il corriere dei piccoli su cui erano pubblicate le strisce e i fumetti dell'epoca; a seguito della caduta di Mussolini, *Il Corriere dei piccoli* cambiò testata per ovviare alle ripercussioni che il giornale principale ebbe (1944).

Il tutto, poi, collima con e conferma la teoria dell'essere per la parola presupponente la rappresentazione non solo dell'uomo come tale, ma soprattutto, di Dio nella parola intesa come elaborazione artificiale della mente associata al pensiero: l'entità superiore non può essere, infatti, pensato, pregato, indicato e conosciuto se non nella parola.

La questione della censura accostata alla variabile religiosa è al quanto intricata nel momento in cui, illustrata la particolare dinamica, si ragiona sull'assunto secondo cui gli stoici interpretano il mito perché non ci credono più, viceversa, i cristiani perché ci credono: nella pratica pittorica, infatti, l'allegoria fu utilizzata al fine di esortare la virtù con un conseguente moralismo di fondo.

L'ironia e l'allegoria, correlate, potrebbero auto-sabotare il senso auto-sabotandosi a causa della frammentarietà e dell'opposizione delle rispettive figure retoriche, dimostrando, in realtà, una velata conversione interiore dell'autore dettata dalla morte imminente, quindi, non dichiarata e non concretizzata (Buzzati, per coerenza, non accetterà l'estrema unzione), ma implicita: uno scritto apologo suggerito dal desiderio di redenzione accademica e religiosa grazie all'ausilio dell'arte (in senso lato)? «Quell'allegoria che oscilla tra Dio e Satana, che vuole la rigenerazione e partecipa dell'invecchiamento costernante; e il mondo profano ne è insieme promosso di rango e svalutato. Quell'allegoria che non

dà la natura ipostaticamente assunta, ma la screzia di storia, talché, mentre il simbolo con la trasfigurazione della caducità fuggevolmente si rivela il volto trasfigurato della natura nella luce della redenzione, in essa si propone agli occhi dell'osservatore la facies hyppocratica della storia come un pietrificato paesaggio primevo [...] Nell'allegoria tendenza e qualità, attraversate dalla dialettica del possesso, compiono i percorsi obbligati in direzione di un uso del testo che, aperto alle contraddizioni ed alla loro esplorazione critica, svela, infine, l'inadeguatezza e l'impossibilità storica di una Humanitas borghese autoistante, gratificata dalla certezza ideologica di uno sviluppo positivo e di una appropriazione progressiva della realtà[...] L'allegoria incanala tendenza e qualità verso un modo specifico di produzione letteraria che deluda il committente borghese e rescinda il pacificante mandato sociale affidato all'intellettuale dalla classe al potere. È il tradimento della propria estrazione ideologica e sociale operato dall'autore-produttore»⁸⁰

L'interpretazione allegorica ottiene una valenza strutturale, secondo la teoria di Filippo Bettini, nel preciso momento in cui tutte le forme, gli stili, i generi e i registri lessicali utilizzati assumono senso in relazione con il contesto storico e culturale; nel nostro caso certificata e sviluppata grazie all'ausilio delle costanti e delle variabili.

⁸⁰ Quaderni di critica, *Per una ipotesi di "scrittura materialistica"*, Foggia, Bastogi, 1981, pp.31-33

2.2. Il ladro di libri, A. Tota e P. Van Hove

I disegnatori Alessandro Tota e Pierre Van Hove nel 2015 pubblicano con la casa editrice Coconino Press (Fandango) una graphic novel intitolata *Il ladro di libri*; essa è strutturata in 157 tavole suddivise, in modo diseguale, in sei capitoli ognuno avente una vignetta d'apertura con citazione.

Capitolo I: da una piccola provincia francese il giovane Daniel Brodin si trasferisce per gli studi di legge a Parigi.

Fin dall'infanzia è innamorato della scrittura e della letteratura conosciuta grazie alla raccolta librai del nonno. Egli con un'amica si reca in un caffè letterario e qui, a seguito della richiesta degli intellettuali di dar voce agli sconosciuti, recita un testo tradotto dalla tradizione pastorale italiana ottenendo plausi.

Poco dopo, a causa della poca moneta posseduta e di una lieve cleptomania che lo spinge a rubare libri, conosce un gruppo di artisti d'avanguardia.

Capitolo II: è descritto il pensiero e l'operato degli avanguardisti fra bacco, tabacco e Venere. Essi propongono i classici ideali della frammentazione e dissacrazione dell'arte e della poesia, ma nel graphic novel aleggiano soltanto i punti del loro movimento come le ideologie senza essere mai esplicitati

Capitolo III: il protagonista da una parte è ammaliato dal mondo dell'arte d'avanguardia con cui senza mai rivelare il suo Io reale (predilette, quindi, le didascalie per i monologhi interiori del protagonista) intrattiene rapporti anche interpersonali; dall'altra, anche grazie all'amica la quale si propone come tramite comunicativo, è riuscito a seguito della performance passata ad ottenere un colloquio con un giornalista del *Les Temps Modernes*.

Egli, ignaro della frode, lo reputa un genio in quanto riesce con facilità a produrre testi classici e a sopravvivere con l'Avanguardia.

Capitolo IV: interloquisce in compagnia degli avanguardisti con l'Antillese, losco uomo d'affari; le personalità dei personaggi fra sesso, violenza e illegalità emergono sempre più, delineandosi nettamente; in particolare, risalta Jean-

Michael libertino per eccellenza (la sua bisessualità non è celata), violentemente impulsivo ed ex-carcerato.

Capitolo V: il protagonista rivela la sua reale produzione poetica al giornalista, alla borghesia e agli intellettuali durante una serata organizzata in suo onore con il risultato di essere deriso, incompreso e denigrato mentre il suo accompagnatore Jean-Michael ottiene il sì dalla critica grazie ad un haiku a tema violenza fisica amorosa; nel frattempo, il gruppo d'avanguardia per motivi esterni, come ad esempio il suicidio di un militante, si scioglie lentamente.

Daniel continua a scrivere, però, un romanzo auto-biografico.

Capitolo VI: Jean Michael ormai celebre dopo aver avuto una relazione discutibile con una giovane ragazza, aver malmenato Jean Genet, orge e droghe, contatta Daniel per compiere un furto così da ottenere i soldi per fuggire dalla città in quanto le possibilità di tornare in carcere sono elevate; il protagonista accetta di aiutarlo, ma la sua compagna ex-militante dell'avanguardia è titubante poiché percepisce una distanza affettiva.

Egli, a seguito di una serie di circostanze ostacolanti durante la programmazione del piano, non solo è partecipante attivo della rapina, ma rimane invischiato nell'omicidio non programmato del proprietario dell'atelier, quindi, è costretto ad abbandonare la sua vita parigina e a seguire il suo, oramai, complice in Spagna.

Il ladro di libri è fondamentalmente un fumetto dal tratto lontano dal realismo, ma allo stesso tempo vicino alla realtà grazie alla linea modulata; la mano di Pierre Van Hove delinea, quindi, un'estetica dei personaggi tendente alla rotondità sicuramente comprimaria alla tipologia di fumetto proposto ossia franco-belga.

Il colore utilizzato e predominante è il nero dell'inchiostro (a volte, addirittura, sembra divorare i personaggi) che emerge sul bianco sporco della carta (quasi beige); notiamo fin da subito l'assenza di sfondi pieni se non in situazioni specifiche dove affiora, anche, qualche abbozzo di dettaglio tant'è che nelle

vignette dal fondale vuoto sembra come se lo spazio al di fuori del layout della tavola (dai bordi esterni sottili) sia parte integrante della tavola stessa.

I non colori presenti e assenti si miscelano per creare dei giochi di luce senza l'utilizzo del tratto incrociato sui corpi; prediletto il tratto obliquo: l'unica nota cromatica è presente nella copertina (sicuramente per una questione di attrazione magnetica visiva) dove l'uso minimale della pittura è scosso dal rosso presente in alcune lettere del titolo e dei nomi degli autori, la casa editrice e la bevanda alcolica contenuta nella coppa posta di fronte lo sguardo attento del protagonista.

La lingua utilizzata è l'italiano neo-standard senza alcuna sfumatura dialettale o tonica se non per la scelta della lingua francese per il soprannome del protagonista: *voleur* ossia ladro.

Il linguaggio in sé come atto scrittorio, quindi, è meno predominante poiché talvolta sembra come se si stia rispondendo alle richieste di uno specifico lettore, altre volte, invece, appare come una trasposizione, un linguaggio coniato seguendo le regole di una dimensione pre-strutturata in quanto cela estremamente la personalità di Tota che emerge, invece, nelle didascalie temporali (aprile-settembre) e nella caratterizzazione dei personaggi da cui possono essere desunte alcune variabili come la prerogativa ,preistorica, immutabile nell'essere vivente della mobilità (spesso condizionata da agenti esterni) in apertura e chiusura del racconto.

Ma in quell'ambiente ristretto, scrivere era solo una perdita di tempo.



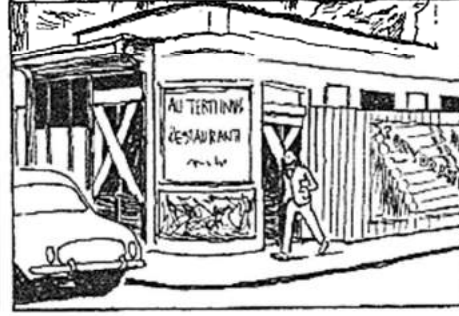
Quando i miei decisero di mandarmi a studiare Legge a Parigi, fu una liberazione.



Mi trasferii dai miei zii, militanti del PCF, ex resistenti. Brave persone, ma un po' bigotte.

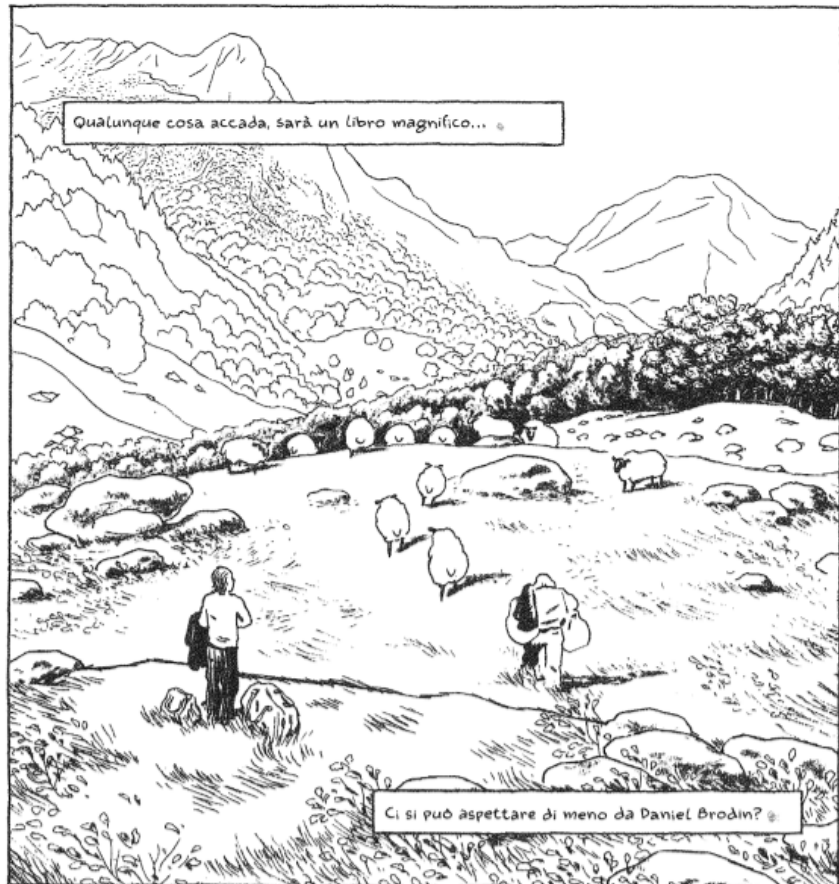


Da allora la mia passione per i libri non ha fatto che crescere e per soddisfarla ho cominciato a rubarli. È un impulso irresistibile: ho dovuto trovarmi persino un nascondiglio segreto in uno stabile abbandonato.



16

Qualunque cosa accada, sarà un libro magnifico...



Ci si può aspettare di meno da Daniel Brodim?

(Tavola p.16 e tavola p.174)

Il linguaggio non è perfettamente sincronizzato con l'immagine; essa nasconde, spesso, alcuni dettagli utili per una comprensione e/o interpretazione critica completa talora è il testo ad accentare l'azione.

Scegliendo come esempio le tavole soprastanti, notiamo che prospettivamente si estendono quasi sempre in obliquo attraverso un uso/ riproduzione della luce naturale affinché vi sia la scansione del tempo trascorso durante le singole giornate, quindi, il punto di fuga è raramente centrale (profondità spesso castrante).

Vi è la volontà di donare maggiore ampiezza allo scenario esplicitando, anche, descrittivamente, nel nostro caso, al lettore due tipologie di viaggio completamente differenti a causa delle motivazioni insite nell'azione in sé (trasferimento e fuga).

È fondamentale, poi, distinguere e innalzare il testo-non testo preso dal corpus della letteratura italiana dedita, ancora, a tramandare la poesia pastorale giacché è lo snodo narrativo centrale dell'intero libro a fumetti; difatti, codesta poesia, sarà recitata con passione ed otterrà un riscontro positivo da parte degli ascoltatori permettendo al protagonista di essere apprezzato da un giornalista e dagli artisti d'avanguardia.

Essa è, però, considerata in primis rubata anche dal traduttore stesso poiché non essendo dichiarato apertamente il creatore è la manifestazione tangibile di un'appropriazione indebita, angelicata anche post-rivelazione, invece, dagli avanguardisti genericamente definiti e secondo, a seguito delle dinamiche interne, è considerata totale proprietà di Daniel Brodin da parte del medesimo in quanto traduttore.

2.2.2. Decolonizzazione fra giochi e verità

Onnipresente è il contesto storico-politico (costante) della Francia nel periodo definito seconda metà della IV Repubblica, il cui anno di nascita è indefinito a causa sia delle dichiarazioni di De Gaulle (capo del governo provvisorio) secondo cui «La repubblica non ha mai smesso di esistere»⁸¹ sia per via della Liberazione, l'arco di tempo di assestamento che collega, non precisamente, la terza e la quarta: giuridicamente l'insediarsi del governo Ramadier concretizza dall'ottobre 1946 al gennaio 1947 la nascita di un nuovo sistema costituzionale.

Instabilità è la parola chiave illustrativa del sistema politico, economico e sociale francese fra creazioni di nuovi partiti, lotte di maggioranza e decolonizzazione; infatti, agli inizi degli anni '50 del Novecento come esplicitato dal fumetto, non velatamente, vi è una crisi intervallata generale in Francia a causa dell'accettazione del Piano Marshall e la lenta esclusione dalla scena politica del Partito Comunista francese.

Il motivo originario risiede nella concatenazione di eventi che comporta, in primis, l'inizio (di lì a poco) della Guerra Fredda fra l'Unione Sovietica di Stalin e gli Stati Uniti d'America alle prese al contempo con la Guerra in Vietnam e in Corea e, secondo, per l'immagine rivoluzionaria insita nel Partito Comunista Francese (PCF) che si dimostra a lungo raggio improduttiva e inefficace: la popolazione è fisicamente e mentalmente stanca di lottare (il tutto a vantaggio degli avversari)⁸².

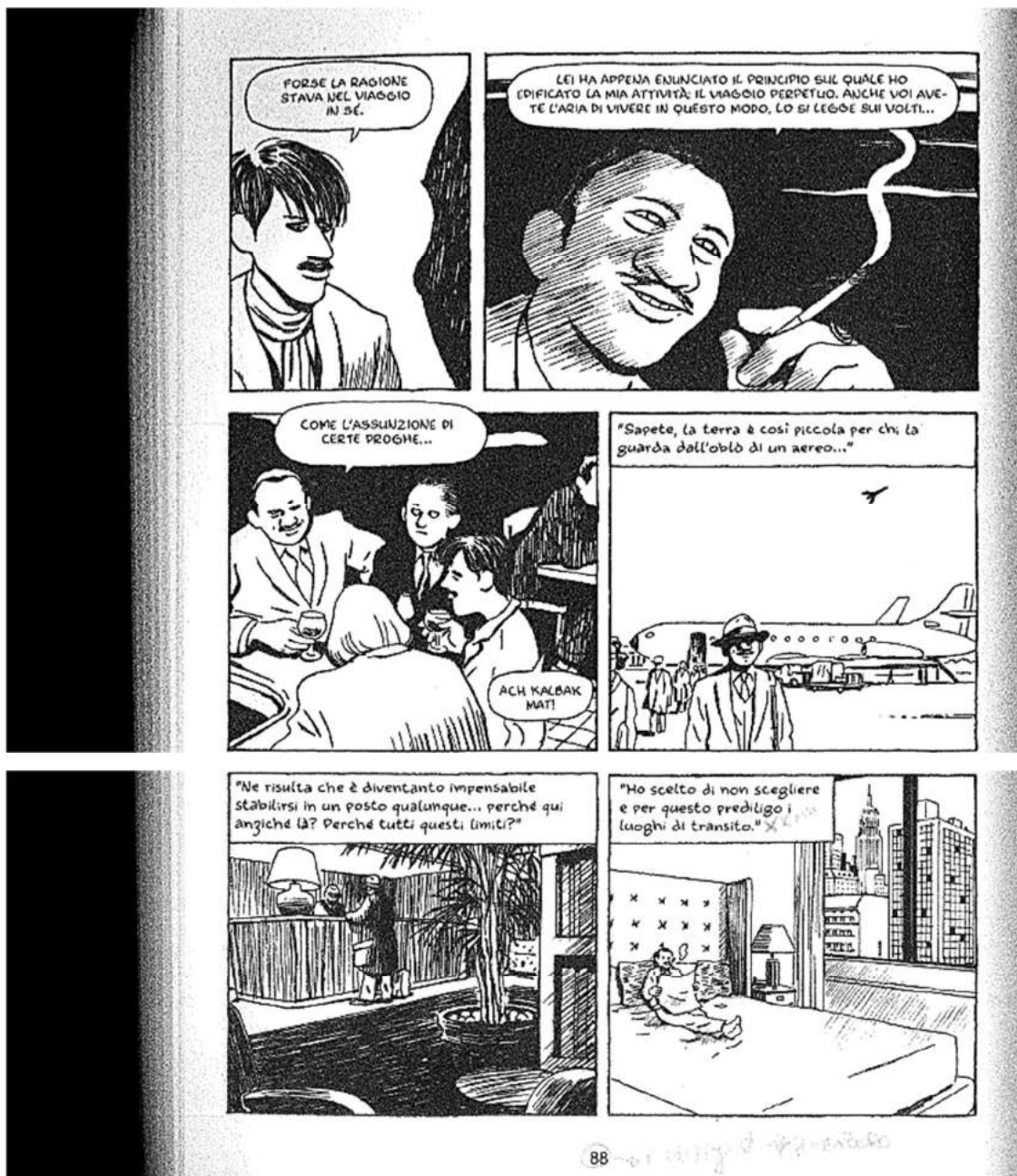
Le situazioni belligeranti e le scelte politiche non sono comprese dall'ambiente intellettuale che contesta con i propri mezzi (ad esempio sulle riviste *Combat*, *l'Humanité*, *Esprit* e *Les Temps Modernes*)⁸³ le scelte del governo per ciò che

⁸¹ Jean François Sirinelli, Robert Vandebussche, Jean Vavasseur-Desperriers, *Storia della Francia nel Novecento*, Il Mulino, Bologna, 2003 p.189

⁸² Ivi. 188-247

⁸³ Ivi, p. 227

riguarda non tanto la nazione geograficamente intesa (confini) quanto le colonie dell'Algeria, della Tunisia e del Marocco ove scoppieranno diversi conflitti.





89 -> Il Galles di
Alan Langer...





(Tavole pp.88-91)

Nel fumetto la costante storica si amalgama, senza sciogliere alcuni grumi, alla variabile tematica della verità; nelle tavole del capitolo quarto qui riportate è presente un losco uomo d'affari, l'Antillese, il quale in un bar con i personaggi si dilunga in un lungo monologo mascherato da dialogo sul tema del viaggio oltre che sugli incontri fugaci in aereo con la moglie rimasta a casa.

La scena in particolare ove è disegnato il veicolo in questione, seppur in linea con lo stile franco-belga, non presenta dei tratti fondamentali che avrebbero reso maggiormente l'idea della mobilità nello spazio dell'aereo (raffigurando anche minimamente il vento o l'aria fuoriuscente dagli alettoni); tant'è che nell'ultima striscia sembra come se il veicolo sia posto lì centralmente fisso e fermo, in più, gli elementi naturali disegnati non appaiono sufficienti.

In sottofondo vi è l'esclamazione «Ach kalbak mat» che nel gioco della Kharbaga è pronunciato nel momento in cui è divorato un pedone similmente alla più conosciuta dama.

Il termine ripetuto avvisa il lettore della presenza dell'unico elemento veritiero del misterioso personaggio correlato alla sua zona di nascita (costante geografica specifica), l'Algeria; la conoscenza del gioco in questione, nel nostro caso, è funzionale, quindi, per l'identificazione culturale originaria dell'Antillese.

Nel gioco, attività ludica semplice o complessa, secondo lo storico Johan Huizinga, l'azione (naturale o meccanica) oltrepassa l'istinto innato alla sopravvivenza inserendo un senso nel gesto del giocare⁸⁴; appunto, il gioco in sé per quanto possa essere veicolato da regole produce un senso di libertà nel giocatore.

L'assenza di colore, invece, permette al lettore di riconoscere l'origine africana del personaggio in special modo dalla fisionomia del viso (il naso) che non è tipicamente occidentale; i luoghi raffigurati, cozzando con il parlato dell'Antillese che nomina ad esempio la città di Roma, in realtà non descritta, presentano delle peculiarità oggettistiche tipiche di un posto come la gondola per Venezia o l'ombrello e il kimono per il Giappone che agevolano il riconoscimento.

Per suggestionare il lettore, nelle scene all'interno del bar il nero è accentuato e riempie l'intera vignetta salvo per le tracce bianche di fumo; nota di colore è il primissimo piano dell'antillese (presenti solo le linee del viso), il quale così

⁸⁴ Johan Huizinga, *Homo ludens*, Giulio Einaudi editore S.p.A., Milano, 1948

rappresentato ha uno sguardo vitreo, inespressivo ed indecifrabile anche grazie all'assenza di pupille.



(pagina 155, terza striscia, seconda vignetta)

Il sentirsi liberi, la libertà, è un valore o uno stato d'animo, a seconda delle diverse concezioni, conciliabili, risedente nell'atto di scrivere per il protagonista (il gioco del poetare) e nella scelta della lotta da parte del Nord Africa: l'Antillese, successivamente, tornerà per cause maggiori nella terra natia senza mai esplicitare ciò al suo futuro corrispondente epistolare; per non destare sospetti utilizzerà, presumibilmente, diversi pseudonimi tra cui il nome del poeta latino Caius Valerius Catullus, letterato quasi sconosciuto in Africa.

Egli, infatti, è consapevole del fatto che la guerra in patria ha generato odio verso la popolazione occupante indi per cui un rapporto amichevole con un residente nella nazione avversaria contro cui si sta combattendo la dominazione non sarebbe compreso, anzi, lo condurrebbe ad un'accusa immediata di spionaggio con le conseguenti ripercussioni⁸⁵.

⁸⁵ Armando Saitta, *Guida alla storia contemporanea*, Universale Laterza, Bari, 1983 pp.257-284

2.2.3. La borghesia





DANIELA



Poche ore dopo essere uscito dal letto di Colette, eccomi a pranzo coi genitori di Nicole.



Tutto è costruito per andare incontro alle necessità della famiglia moderna.



Hanno addirittura la televisione. Non devo lasciarmi impressionare.

Il padre dev'essere un funzionario di Airfrance, o qualcosa del genere...



NICOLE CI HA PARLATO DEI SUOI SUCCESSI! CONGRATULAZIONI DANIEL, È MERAVIGLIOSO INCONTRARE UN GIOVANE DI TALENTO!



È LA NUOVA GENERAZIONE CHE AVANZA, SIGNORA! PRESTO PRENDEREMO IL POTERE E CI SBARAZZEREMO DEL VECCHIE!



NON MI PERDERÒ QUEL MOMENTO PER NIENTE AL MONDO!





*Celebre locale di Saint Germain, frequentato tra gli altri da Sartre e Boris Vian.
**Raggruppamento del Popolo Francese, movimento politico fondato dal generale De Gaulle.





(Tavole p.59 e tavole 100-103)

La costante storica strettamente connessa alla politica tange , anche, il protagonista Daniel Brodin devastandolo dall'interno ,lentamente, e con suoni vocalici, quasi, impercettibili; difatti, per quanto egli cerchi di distaccarsi in

qualsiasi modo dalla politica (l'argomento di conversazione quotidiano prediletto nella sua famiglia) deciso a indossare permanentemente i vestiti stereotipati dell'artista (d'avanguardia) autodefinitosi tale (o dal gruppo di pari) e dedito alla pura anarchia («L'opposizione è, insieme, necessaria e condannata: l'anarchia, la -rivolta- è, insieme, il progetto della liberazione»⁸⁶), non riesce a nascondere il suo orientamento, nel momento in cui, durante una discussione, il soggetto identificato come borghese, in primis per la televisione, si pronuncia negativamente riguardo alla manifestazione in corso del PCF in opposizione all'operato del generale americano Ridgway in Corea: «L'avanguardia -storica- e la neoavanguardia degli anni '50-'60 hanno per carattere fondamentale la contestazione alla società capitalistico-borghese- in tutti i suoi aspetti e livelli, dai rapporti sociali ai prodotti della 'coscienza' (culturali e ideologici), dai rapporti di comunicazione ai sistemi linguistici-; senza che esse neghino intanto d'esser a loro volta un prodotto oggettivo della società esistente»⁸⁷»

Il protagonista riconosce immediatamente la distante condizione sociale ed economica che vi è fra la classe operaia e l'alta borghesia in primis dal design interno delle due case: nella prima, molto più luminosa, vi sono una serie di elementi come la tovaglia con disegnato un frutto o una foglia (non delineato alla perfezione), l'immobile in legno o il vestiario poco ricercato; nella seconda in cui sono evidenziati alcuni oggetti grazie al tratto incrociato ritroviamo le scale, una sala da pranzo senza cucina che si trova sicuramente in un'altra stanza, candelabri, quadri e un abbigliamento formale ed elegante.

L'odio per la borghesia al potere, soprattutto dopo il 1870,⁸⁸ subentra nel momento in cui essa stessa iniziò a scendere a patti con le antiche alte classi dirigenti, mostrando un'illecita paura per il nuovo che, in precedenza, aveva generato e promosso; invero, una parte degli intellettuali, componente organica

⁸⁶ *Avanguardia e Neo-Avanguardia*, Andrea Barbato, Mario Bortolotto, Giacomo DeBenedetti, Luciano De Maria, Franco Fortini, Massimo Pini, Sergio Quinzio, Edoardo Sanguineti, Gianni Scalia, Gian Franco Vené (saggi di), Sugar Editore, Milano, 1966, p.72

⁸⁷ Ivi. pp- I-XVIII

⁸⁸ Livio Marguati, *Dall'avanguardia storica all'underground. Il ruolo dell'avanguardia letteraria e artistica del Novecento*, Editore Bulgarini, Firenze, 1973 pp.1-35

della società borghese contestata decise di rimanere in vita proseguendo e progredendo tramite e in un pensiero rinnovatore: a volte irrazionalistico ,altre volte trovandosi ad assumere un ruolo ideologico venerato dalla massa per via del potere acquisito a seguito di favoreggiamenti politici e, ahimè, talvolta a causa dell'incomprensibilità tecnica proposta ,prerogativa funzionale della nuova maniera di fare arte, disprezzata dalla sua micro-area e inversamente fagocitata nell'anonimato per il pubblico comune.

Nel fumetto è racchiusa, a mio parere, l'idea della storia intesa come scienza della successione cronologica di eventi che non si ripetono, seppur accada che vi siano similitudini, analogie, esse non si trasformeranno in uguaglianze; in più, le variabili individuali fanno sì che vi sia il cambiamento delle mentalità, ma a causa del processo storico strettamente connesso alla politica esso non è statico, ma lento, soprattutto controllato, anzi, veicolato.

È affermata, paradossalmente, poi, l'idea secondo cui gli storici tentano di descrivere i fatti oggettivi che non possono essere modificati, ma nelle tavole sopraccitate sono esplicitate, anche, le probabili varietà di interpretazioni che confermano la concezione Crociana secondo cui: « La storia non si presta a questa dialettica di concetti; bisogna persuadersi che tutti i popoli, tutti gli individui, in ciascun istante della loro vita, posseggono la verità, e nessuno la possiede, o la possederà mai, tutta »⁸⁹ e al contempo negano la teoria secondo cui« La considerazione storica individualizza e universalizza insieme, uno ictus, essa diversazione dalle scienze empiriche ed astratte si muove nella verità concreta, dalla quale queste invece si allontanano, perché non è loro istituto cercarla. Due diversi modi non ci possono essere, se l'uno è concezione della realtà, l'altro sarà non-concezione, ma tutt'al più lavoro pratico e di comodo, come sono in effetti le cosiddette scienze o scienze di ripetizione».⁹⁰

⁸⁹ Benedetto Croce, *Conversazioni Critiche*, Gius. LATERZA&FIGLI, Tipografi-editori-librai, 1942-xx, pp. 153-224

⁹⁰ *Ibidem.* p.162

2.2.4. Poetare l'avanguardia

I primi elementi individuati s'intersecano perfettamente come due rette o il punto croce di una sartina con la costante geografica: Parigi.

Il capoluogo francese è scelto come ambiente d'azione del fumetto, non casualmente, giacché Parigi fin dalla nascita del Futurismo di Tommaso Marinetti fu il luogo privilegiato di ritrovo per i dibattiti degli intellettuali, nello specifico nei suoi luminosi caffè; città scelta per la sua aleatoria libertà e per le maggiori possibilità di diffusione per le avanguardie artistiche e non solo: « prima che Marinetti pubblicasse sul -Figaro- il manifesto 1909, erano accadute, nella stessa città, cose a cui giustamente si usa lasciar un diritto di prelazione nella medesima serie storica, rivendicato già da Apollinaire, Picasso e compagni, fuori dalla grande nebulosa dei preavanguardismi '800-'900»⁹¹.

Nel fumetto le strade cittadine, le gallerie, gli ateliers, le librerie, le sponde del fiume Senna con i suoi ponti ove il nero ingloba quasi tutti gli elementi pittorici, con lo scopo di rendere lo scenario timorosamente affascinante grazie anche all'ausilio, quindi, di un'assente trasposizione dettagliata su carta (un mancato facsimile) e l'incompiuto ideale progetto dello spegnimento delle luci della Torre Eiffel non colmano, semplicemente, la parte descrittiva scrittoria presente nei romanzi o fungono da fondale scenografico teatrale, ma interagiscono silenziosamente e sono manovrati manovrando dai e i personaggi la cui mente è spesso offuscata dal profumo degli allucinogeni, dal rosso del vino e dagli ambiziosi obiettivi artistici:« Nessuna particolare azione può dirsi veramente delittuosa o virtuosa, tutto è relativo alle nostre consuetudini e al paese dove abitiamo[..]»⁹².

Nella tavola della Torre Eiffel, ad esempio, lo sfondo presenta delle linee semi circolari, oblique bianche e nere ad intervalli che si intrecciano senza intrecciarsi

⁹¹ *Avanguardia e Neo-Avanguardia*, Andrea Barbato, Mario Bortolotto, Giacomo DeBenedetti, Luciano De Maria, Franco Fortini, Massimo Pini, Sergio Quinzio, Edoardo Sanguineti, Gianni Scalia, Gian Franco Vené (saggi di), Sugar Editore, Milano, 1966, pp- I-XVIII

⁹² Marchese de Sade, *La filosofia nel boudoir*, Edizioni del libro raro, 1967, Lugano

realmente utili per proiettare il lettore all'interno della mente ebbra del protagonista tentando così di trasmettere le sensazioni di stordimento.



(Tavola p.54)

Gli artisti d'avanguardia illustrati nella graphic novel (anche coloro che riusciranno ad ottenere il consenso della critica e conseguentemente, anche, della massa) sono dediti ad una lussuria sfrenata, ad un libertinaggio al limite dell'eccesso; il protagonista, in particolare, è caratterizzato dagli autori affinché sia basilare la falsa scissione fra la vita reale, in cui è presente, maggiormente, l'illegalità, e il suo operato letterario.

I manifesti e le scelte di produzione artistica dell'Homo Faber novecentesco sono votati a manovrare l'arte in tutte le sue sfumature con intenti provocatori al fine di porre in luce il rapporto fra arte e società capitalista pretendente un'artista sottomesso alle volontà del mercato senza curarsi della sua autonoma

libertà creativa. «Era il fatto che l'affermarsi della modernità capitalistica, in quanto affermarsi della mercificazione totale, elaborando il romanzo come epopea borghese, il dramma come tragedia borghese, e contraendo in lirismo borghese l'intera dimensione della dimidiata arte poetica, in generale, demitologizzando il mondo, anzi ritrovandoselo demitologizzato affatto, per forza di struttura, e disincantato senza rimedio nell'età del dispiegarsi della prosa, avrebbe infine lasciato il luogo a una irresistibile e irreversibile consumabilità di ogni prodotto, come di ogni lavoro umano, così del lavoro estetico, nella comunicazione estetica»⁹³.

Lo scopo ultimo dell'avanguardia, secondo Franco Fortini,⁹⁴ intenzionalmente o meno, è la morte dell'arte: nel suo senso espressivo comunicativo a causa della loro totale identificazione del fare artistico come atto pratico simile a qualsiasi altro fare manuale tipico del mondo operaio-aziendale incentrato, quindi, sulla creazione di manufatti svuotati concettualmente di contenuti, ad esempio il design commerciale; nell'utilizzo artistico improprio degli oggetti d'uso quotidiano divenuti opere d'arte in segno di una protesta spesso urlata; nella sostituzione dell'atteggiamento dell'artista alla lettura dell'opera in sé che, ovviamente, talvolta può presentare delle lacune qualitative al di là della concezione estetica di sublime, della compiutezza e della forma e, in ultimo, l'esaltazione apparente dei mezzi tecnologici e dei sottoprodotti culturali di massa tra cui il fumetto che, come leggeremo in seguito, possiede un'origine accademica, conoscenza sconosciuta all'epoca, quindi, asserzione giustificata.

«Sanguineti, parlando alla sala Scarlatti, aveva detto che poesia e narrativa rischiavano di trovarsi in ritardo rispetto alle altre arti che si stavano rinnovando. Moravia, allora, balzò in difesa della parola, affermando che essa si trascina dietro una carica di significati e di storia che non è paragonabile con quella della nota musicale o del colore. Le posizioni si radicalizzarono rapidamente: Moravia sosteneva che la parola contiene implicazioni e moventi tali da renderne impossibile un uso che non sia realistico e concreto; Sanguineti insisteva nel dire che sono esistite civiltà ed epoche in cui la forma

⁹³ Edoardo Sanguineti, Jean Burgos, *Per una critica dell'avanguardia poetica in Italia e in Francia*, Biblioteca Bollati Boringhieri, Torino, 1995, p.25

⁹⁴ Franco Fortini, *Ventiquattro voci per un dizionarietto di lettere*, Il Saggiatore, Milano, 1968, pp.168-171

di comunicazione privilegiata e preminente era quella grafica, e che non si poteva perciò stabilire una gerarchia o la supremazia d'un genere artistico su un altro».⁹⁵

Le attitudini autodistruttive degli avanguardisti sono rappresentative di una manifestazione della realtà figurata attraverso l'inserimento di elementi biografici nelle loro produzioni artistiche; infatti, sia Brodin sia il co-protagonista ,frutto ed emblema della violenza, usufruendo del genere poetico giapponese dell' Haiku (uno pseudo aforisma poetico in versi solitamente composti da quattro parole massimo, secondo lo schema sillabico 5-7-5, e disposti in maniera sconnessa grazie all'ausilio dell' enjambement così da produrre sfumature semantiche plurivoche e interpretazioni distanti dalla prima lettura naturalistica)⁹⁶ diffondono ,inconsapevolmente, l'idea secondo cui la pratica scrittorica, per quanto possa essere opaca, è strettamente relazionata alla verità che il parlato, soprattutto a seconda dell'abilità oratoria del parlante (l'osannata retorica) , invece, tende a mascherare.

Nelle poesie il protagonista proietta l'erotismo licenzioso e nel romanzo, invece, sono riportati eventi tratti dalla propria biografia: «Il romanzo è il nuovo genere trionfante; un genere che, - metà carattere ed azione, e metà spiegazione psicologica, biografica, storica filosofica-documenta il termine di transizione tra l'epica e la prosa filosofica e scientifica»⁹⁷.

La scrittura, in qualsiasi sua manifestazione, provoca in lui emozioni contrastanti, ma, soprattutto, forti erezioni fin dall'infanzia: «La predisposizione

⁹⁵ *Avanguardia e Neo-Avanguardia*, Andrea Barbato, Mario Bortolotto, Giacomo DeBenedetti, Luciano De Maria, Franco Fortini, Massimo Pini, Sergio Quinzio, Edoardo Sanguineti, Gianni Scalia, Gian Franco Vené (saggi di), Sugar Editore, Milano, 1966, p.176

⁹⁶ «Stanchezza:

entrando in una locanda,
i glicini»

«*Kutabirete*

Yado karu koro ya
Fuji no hana»

Matsuo Basho (1644-1694) in *Haiku. Il fiore della poesia giapponese da Bashō all'Ottocento* (a cura di Elena Dal Pra), Arnoldo Mondadori Editore S.p.A., Milano, 1998, p.42

⁹⁷ Dino Formaggio, *La <<morte dell'arte>> e l'Estetica*, il Mulino, Bologna, 1983, p.41

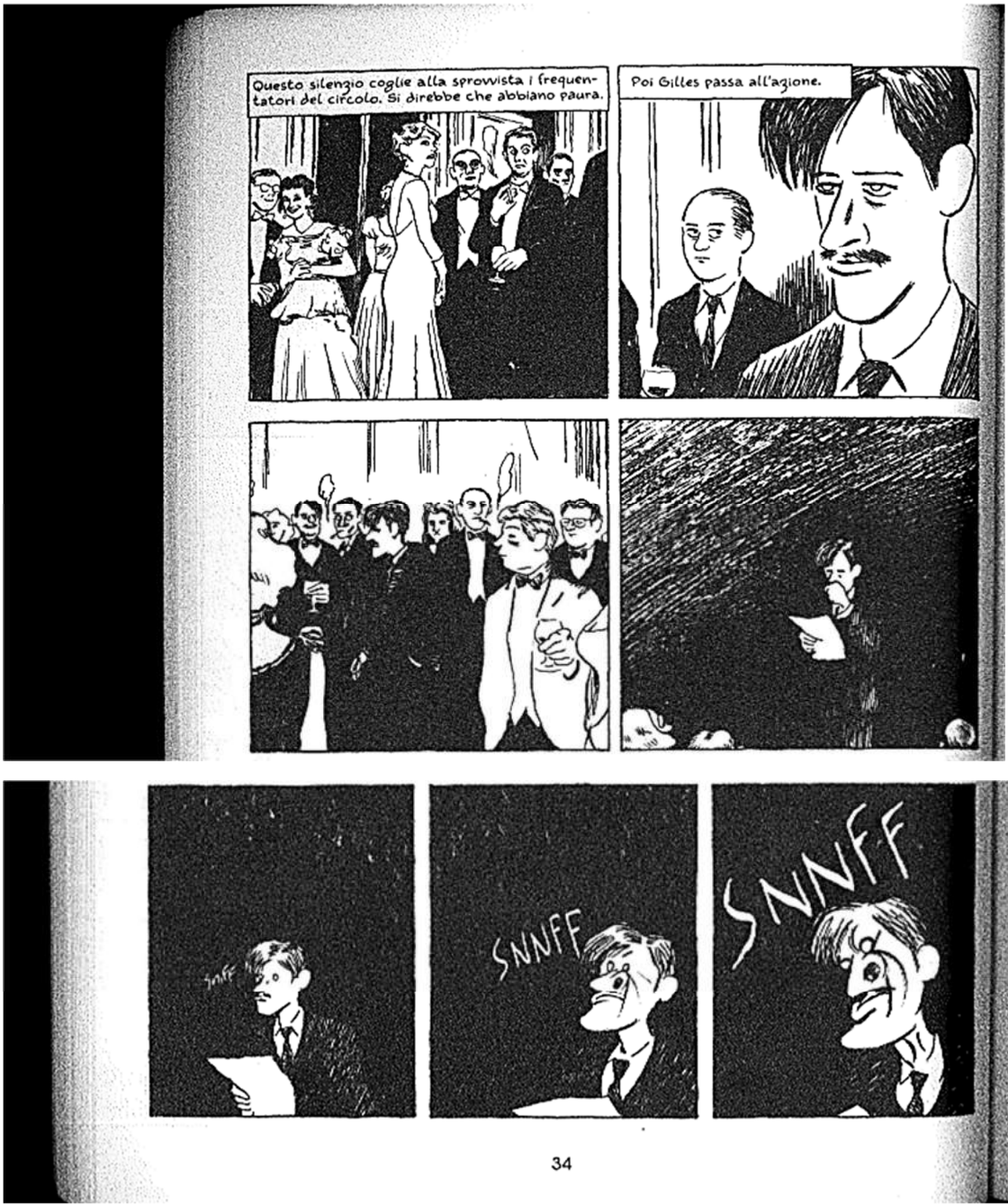
all'erotismo è sempre stata caratteristica in tutte le avanguardie, in quanto il sesso è da esse posto alla base dell'ipocrisia borghese che deve essere smantellata e distrutta ».⁹⁸

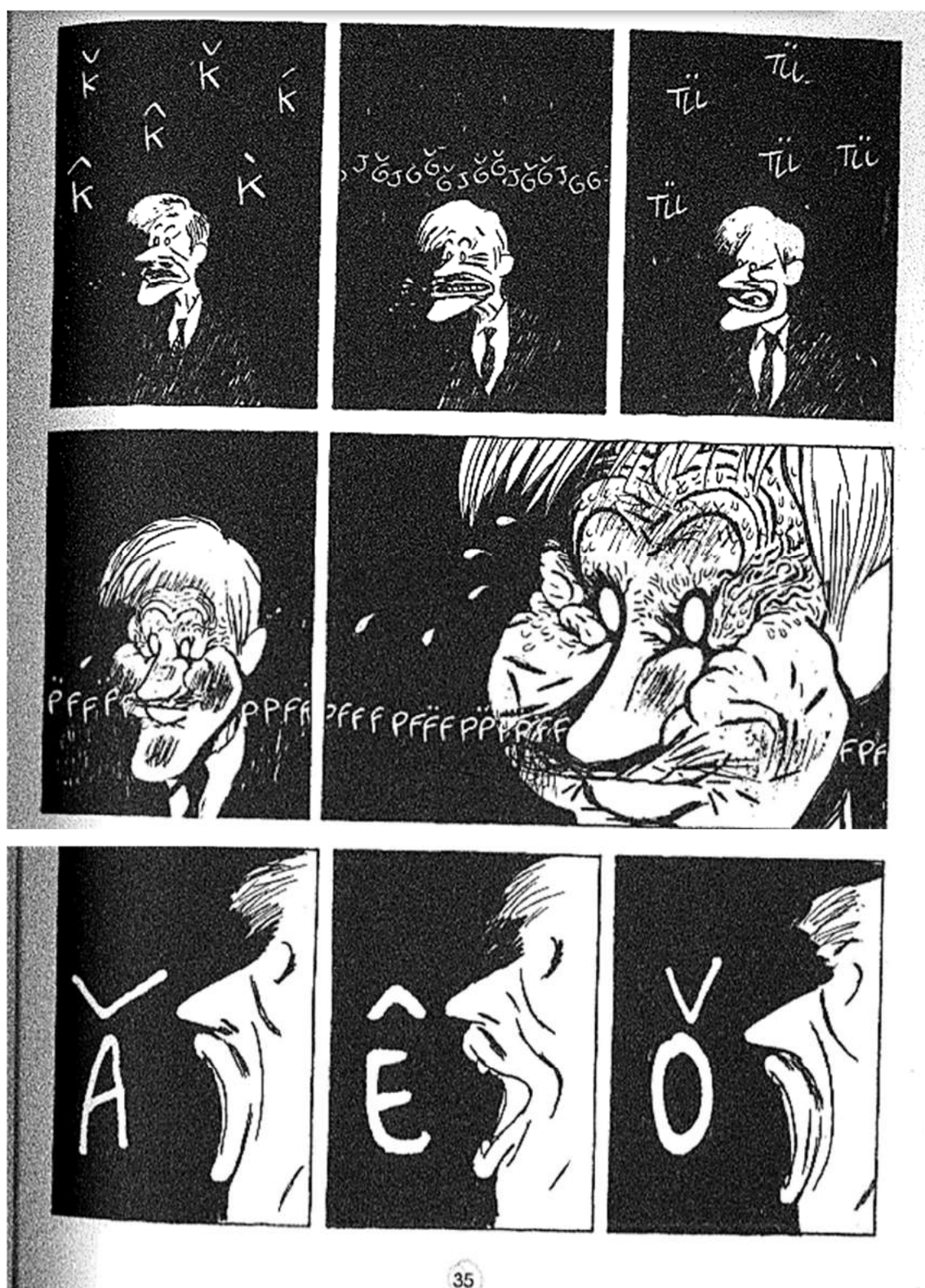
Filippo Bettini, teorico della letteratura, negli articoli riguardanti le neoavanguardie (gruppo '63 e Novissimi) esplicitò la sua visione del fare poetico in cui è insita una funzione gnoseologica che linearmente conduce la ricerca ad una messa in discussione della figura del poeta collocato dai contemporanei nella mistura ideologica-culturale necessaria, però, per una rinascita in virtù del suo essere depositario di verità: «Quantunque scissa, frantumata e marginale, l'operazione scrittorica, dovendo rappresentare- per azzeramento delle differenze o per ammissione della propria impotenza- una condizione di essenzialità già data in principio, si autopropone ancora una volta come luogo positivo e privilegiato di enunciazione della verità»⁹⁹.

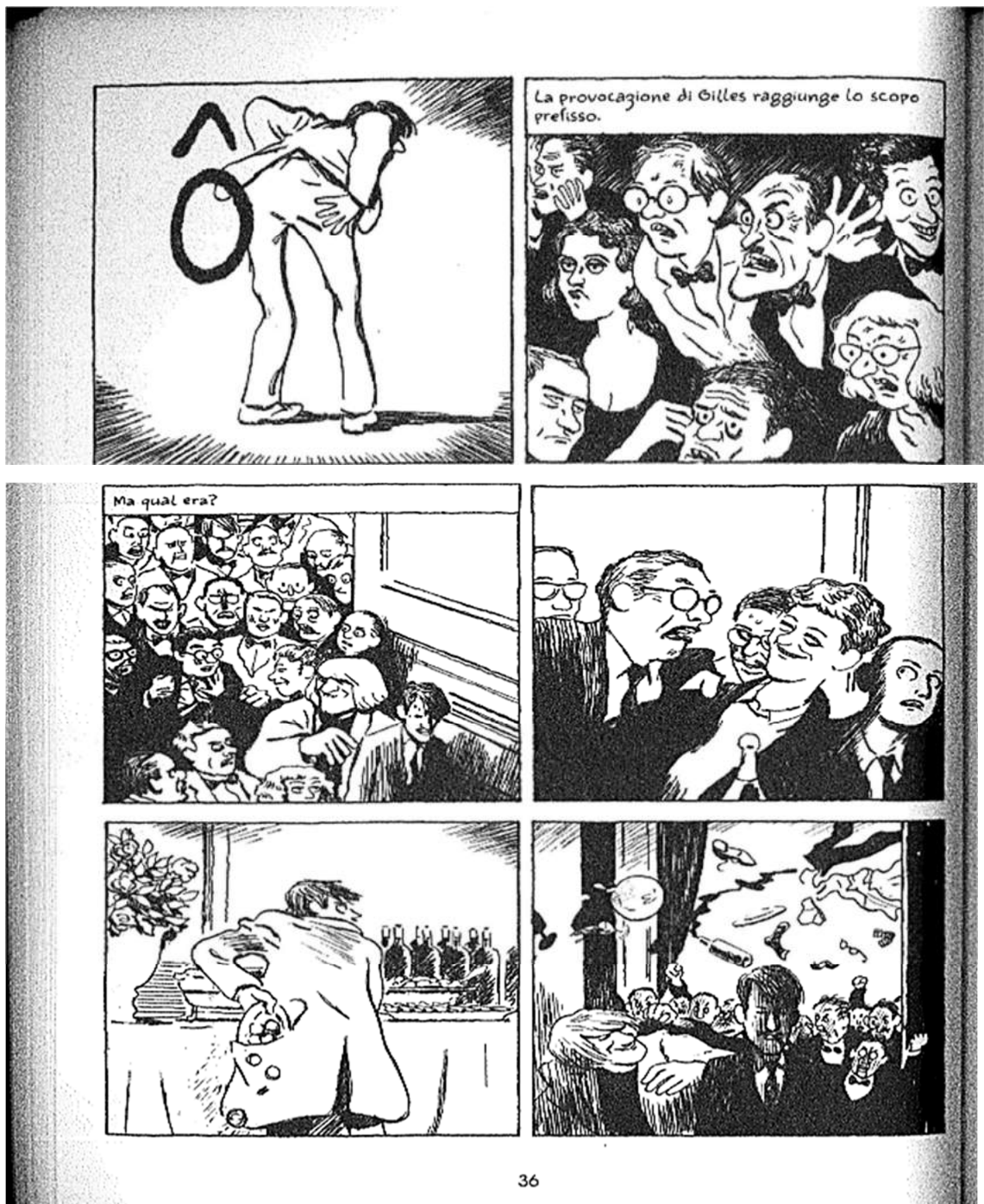
Una verità poetica discorde, facilmente accostabile alla variabile della violenza espressa sia come forma di conflitto fisico sia come vigorosa e fragorosa opposizione alla tradizione letteraria e alla produzione di massa.

⁹⁸ Livio Marguati, *Dall'avanguardia storica all'underground. Il ruolo dell'avanguardia letteraria e artistica del Novecento*, Editore Bulgarini, Firenze, 1973, p.80

⁹⁹ (a cura di Marcello Carlino, Francesco Muzzioli, Giorgio Patrizi), Filippo Bettini, *Avanguardia e materialismo. Saggi di teoria e critica letteraria*, Robin Edizioni SRL, Roma, 2014, p.99







(Tavole pp.34-36)

I fumettisti esprimono in codeste tavole il senso di rottura totale con la poesia tradizionale, in quanto il personaggio Gilles su uno sfondo totalmente nero se non per i suoni gutturali, i nessi consonantici e le vocali ove è disegnato anche il grado di accentazione (aperta, chiusa, sorda, sonora) pone in luce l'importanza della fonetica sino alla rumoristica stridente dell'ultima vocale O al fine di denigrare il pubblico intellettuale, le loro discussioni e il loro operato.

Una letteratura d'avanguardia volta a creare reazioni contrastanti nel pubblico, nel lettore, attraverso tanto la commistione quanto una frantumazione minima della parola così che sopraggiunga il grado zero del linguaggio: «Una poesia dunque come opposizione-, scrive Balestrini nel 1960, -opposizione al dogma e al conformismo che minaccia il nostro cammino, che solidifica le orme alle spalle, che si avvinghia i piedi, tentando di immobilizzarne i passi. Oggi più che mai questa è la ragione dello scrivere poesia. Oggi infatti il muro contro cui scagliamo le nostre opere rifiuta l'urto, molle e cedevole, si schiude senza resistere ai colpi- ma per invischiarli e assorbirli- e spesso ottiene di trattenerli e di incorporarli. È perciò necessario essere molto più furbi, più duttili e più abili, in certi casi più spietati, e avere presente che una diretta violenza è del tutto inefficace in un'età tappezzata di viscide sabbie mobili».¹⁰⁰

La parola, variabile indiscussa, come espressione dell'essere secondo una concezione umanista è la facoltà mentale che permette all'uomo attraverso la nominazione di identificare il mondo naturale e artificiale circostante e di riprodurre sulla base delle teorie di Leonardo da Vinci, talvolta pre atto creativo, il discorso interiore progettuale dell'arte (nel suo caso specifico della pittura); ciò è confermato nel fumetto in sé come genere e ampliato , nel nostro caso, in *Ladro di libri* attraverso il dialogo non solo fra i due autori, ma fra i personaggi sia nel momento dell'accettazione sia nel momento della rinneazione dell'arte classica in quanto il parlare con e in sé diviene parlare con l'altro per fini comuni aulici che, non obbligatoriamente, presuppongono l'estraniazione fisica e d'animo dell'artista¹⁰¹.

Il rifiuto della poesia, della nominazione, concretamente, non genera una forma artistica distinta poiché per quanto le strutture, le regole, gli stili e i mezzi della letteratura siano disgregati sino a una parte millesimale per non fare, per non vivere l'arte, comunque sia genera e conosce un'inedita tipologia artistica nella sua intima purezza, ma grazie a un *modus operandi* originale e

¹⁰⁰ *Avanguardia e Neo-Avanguardia*, Andrea Barbato, Mario Bortolotto, Giacomo DeBenedetti, Luciano De Maria, Franco Fortini, Massimo Pini, Sergio Quinzio, Edoardo Sanguineti, Gianni Scalia, Gian Franco Vené (saggi di), Sugar Editore, Milano, 1966, p.168

¹⁰¹ Francesco Flora, *Orfismo della parola*, Cappelli Editore, Rocca San Casciano, 1953, p.18

rivoluzionario che unicamente nell'istante non avrà un'identità, salvo nei casi in cui siano stati creati dei manifesti come in diversi movimenti o correnti.

La parola (scritta e parlata), le lettere, qui, sono il feticcio di una micro-area artistica che rinnega il ruolo del poeta convenzionalmente inteso come esplicitato nella sequenza di vignette a pagina 43:



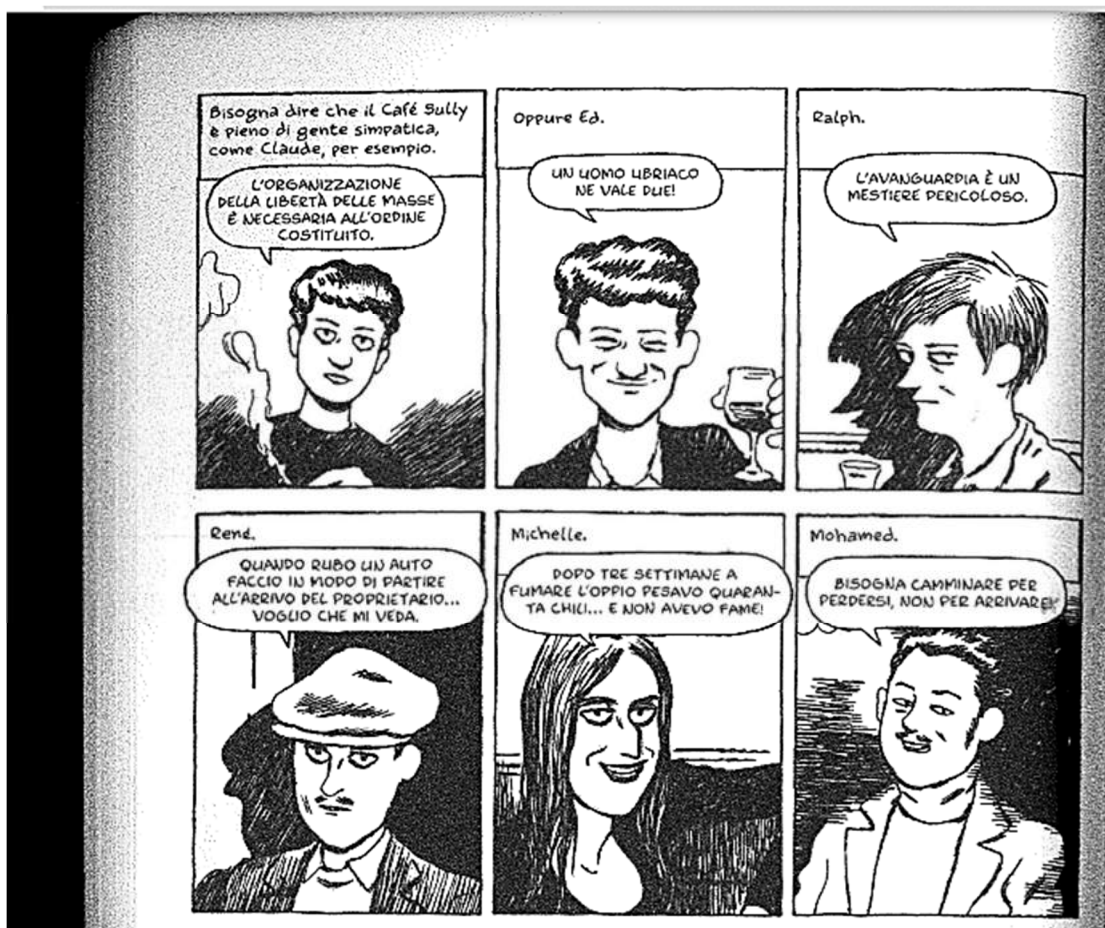
(Tavola p.43)

I veneratori di un feticcio artistico che fuggono dalla mercificazione per rifugiarsi, forse, nelle illusioni, nella fantasia: «Ma, dite voi, l'Ideale poetico è un'illusione- come può durar l'illusione quando si ha il vero? O come uno può volersi illudere involontariamente, quando appunto l'incoscienza, l'inconsapevolezza sta nel concetto dell'illusione, e chi sa d'ingannarsi non è più ingannato? Amleto piangeva per Ecuba; e se osassi darsi l'esempio mio (e perchè no, Homo sum), debbo dirvi che, quantunque certo non creda alcuna delle fole dell'Ariosto, pure non vi è potente e

pertinace dolore dal quale non valgono a distrarmi; e credo che, se vegliando una donna che avessi pazzamente amata e che stesse lì nella bara, mi capitasse fra le mani quel benedetto Furioso, le mie lacrime si ristagnerebbero come per incanto, o proseguendo a scorrere non iscorrerebbero più per la mia diletta, anzi per Bradimarte o Zerbino. Si è talora consci dell'inganno quando uno vi entra; ma, quando è entrato, diventa iniconscio: io non so ben ridir com'io v'entrai: ma so bene che, una volta messo il piede nella selva, m'è forza abbandonarmi alla guida prima di Virgilio poi di Beatrice e vedere cheché e quantunque lor piaccia di mostrarmi. Ma tu dunque volgi le spalle alla severa ed austera ed affettuosa scienza per abbandonarti a questa squaldrinella menzognera della poesia? - Sì, professore, humanum est!». ¹⁰²

L'Avanguardia nega il suo essere espressione della repressione artistica tradizionale, necessita di un distacco totale e del mancato riconoscimento come tale da parte delle istituzioni della letteratura, ma al contempo i suoi appartenenti, o parte, peccando di incoerenza esplicitarono il bisogno di essere imbalsamati nell'accademia, di ottenere il sì dalla critica e dal pubblico contro cui verte la rottura disarmonica di forma-contenuto delle loro opere; l'arte avanguardista, però, al di fuori del movimento, per quanto non muti le sue caratteristiche essenziali permane d'avanguardia oppure genera la morte dell'arte in quanto merce, in quanto oggetto decorativo per i salotti, per le collezioni private dei borghesi e non più, quindi, opera da esporre nei musei tanto contestati?

¹⁰² Vittorio Imbriani in Dino Formaggio, *La <<morte dell'arte>> e l'Estetica*, il Mulino, Bologna, 1983. P.49



(Tavola p.46)

L'atteggiamento avanguardista novecentesco riprodotto fantasticamente (romanzato) nel graphic novel tra viaggi infiniti, alcool e droghe, illegalità ed elogio della disoccupazione è solo l'ennesima metamorfosi, necessaria, dell'arte per far sì che essa continui a sopravvivere sotto nuove spoglie così da essere compresa e interrogata dai contemporanei e dai posteri, ovviamente, senza che i suoi addetti ai lavori dimentichino i classici (spesso reinterpretati).

2.2.5. Giacometti e Sartre fra allegoria, simbolo ed erotismo

La scomposta fusione dei pensieri, apparentemente inavvicinabili, raggiunge il suo apice nelle tavole agoniche allegoriche finali, in special modo, nel delitto, involontario, del pittore collezionista, tramite l'estensione orizzontale dell'opera *Il naso* di Alberto Giacometti, 1947.

La parola libertin apparve, per la prima volta, in un testo originale francese, nel libello di Calvino intitolato *Brieve instruction pou armer tous bons fideles contre les erreurs de la secte commune des anabaptistes*, editto a Ginevra nel 1544.

Il giovane Giovanni Calvino, dopo aver compiuto accurati studi umanistici e giuridici, dal 1536 affermò la sua chiesa ginevrina. La passione speculativa dei libertini è contraddistinta, secondo lo stesso ideatore teologico (epiteto innegabile), da un linguaggio particolare ed oscuro e da un'accentuata propensione per l'allegoria.¹⁰³

L'allegoria, nel corso della storia culturale europea fu utilizzata spesso dagli artisti occidentali per evitare la censura; invero, ad esempio, se l'inquisitore avesse incriminato una lettera particolarmente criptica, il mittente avrebbe potuto sfuggire a qualsiasi accusa invocando il sovrasenso.

L'allegoria è un escamotage: il senso allegorico giustifica e risana l'infrazione quasi blasfema dell'allegorizzante; alla base, poi, vi è la prerogativa del libertinaggio: «la sregolatezza e la dissolutezza che servono da regola alla loro vita, ai loro pensieri, alle loro parole e alle loro azioni»¹⁰⁴.

La scelta della scultura di Giacometti per rappresentare allegoricamente la morte dell'arte (scopo ultimo dell'avanguardia) è tanto volontaria quanto legata all'apparizione del tanto citato, invocato, rappresentante della letteratura ufficiale del momento: Sartre.

¹⁰³ Gerhard Schneider, *Il libertino. Per una storia sociale della cultura borghese nel XVI e XVII secolo*, Il Mulino, Bologna, 1974

¹⁰⁴ Ivi.

Sartre è proposto come simbolo dell'ambiente intellettuale francese del Novecento in virtù dell'unione di due elementi considerati come la riunione di due parti separate ossia l'essere e la letteratura crea l'alone chiarificatore del riconoscimento immediato (peculiare del simbolo) nella figura fisionomica del critico in questione come mostrato nella striscia sottostante.

Il letterato Goethe agli inizi dell'Ottocento precisò, infatti, che: «Vero simbolismo è quello in cui l'elemento particolare rappresenta quello più generale, non come sogno e ombra, ma come rivelazione viva e istantanea dell'imperscrutabile».

Sartre non è e non può essere vissuto dai contemporanei e dai posteri (attuali) al di là della critica letteraria.

Egli riveste in sé il simbolo del giudizio letterario sul bello associato alla sfera della sacralità; secondo Gadamer: «Il termine simbolo può passare dall'uso originario, in cui sta ad indicare il documento, il segno di riconoscimento, il lasciassare, al concetto filosofico in cui diventa indizio di qualcosa di misterioso e si avvicina al geroglifico, la cui decifrazione è riservata agli iniziati, solo perché il simbolo non si fonda su una arbitraria assunzione o stipulazione di riferimenti, ma presuppone un legame metafisico tra visibile e invisibile. L'inscindibilità tra l'aspetto visibile e la significazione invisibile, il coincidere delle due sfere, sta alla base di ogni forma di culto religioso. A questo stesso senso del concetto si ricollega l'uso estetico di esso»



(seconda striscia, tavola p. 133)

Il critico letterario nonostante sia il simbolo del sublime, colui che prescriveva ai lettori i testi più adeguati dando plausi e botte agli artisti, quasi sempre, adoperando i mezzi della letteratura, sopraggiunge dopo il borghese e dopo il breve articolo di giornale; infatti, egli fuoriesce dalla sua bolla ovattante tardi e non per valutare i testi, ma per difendere le azioni discutibili di Jean-Michael.

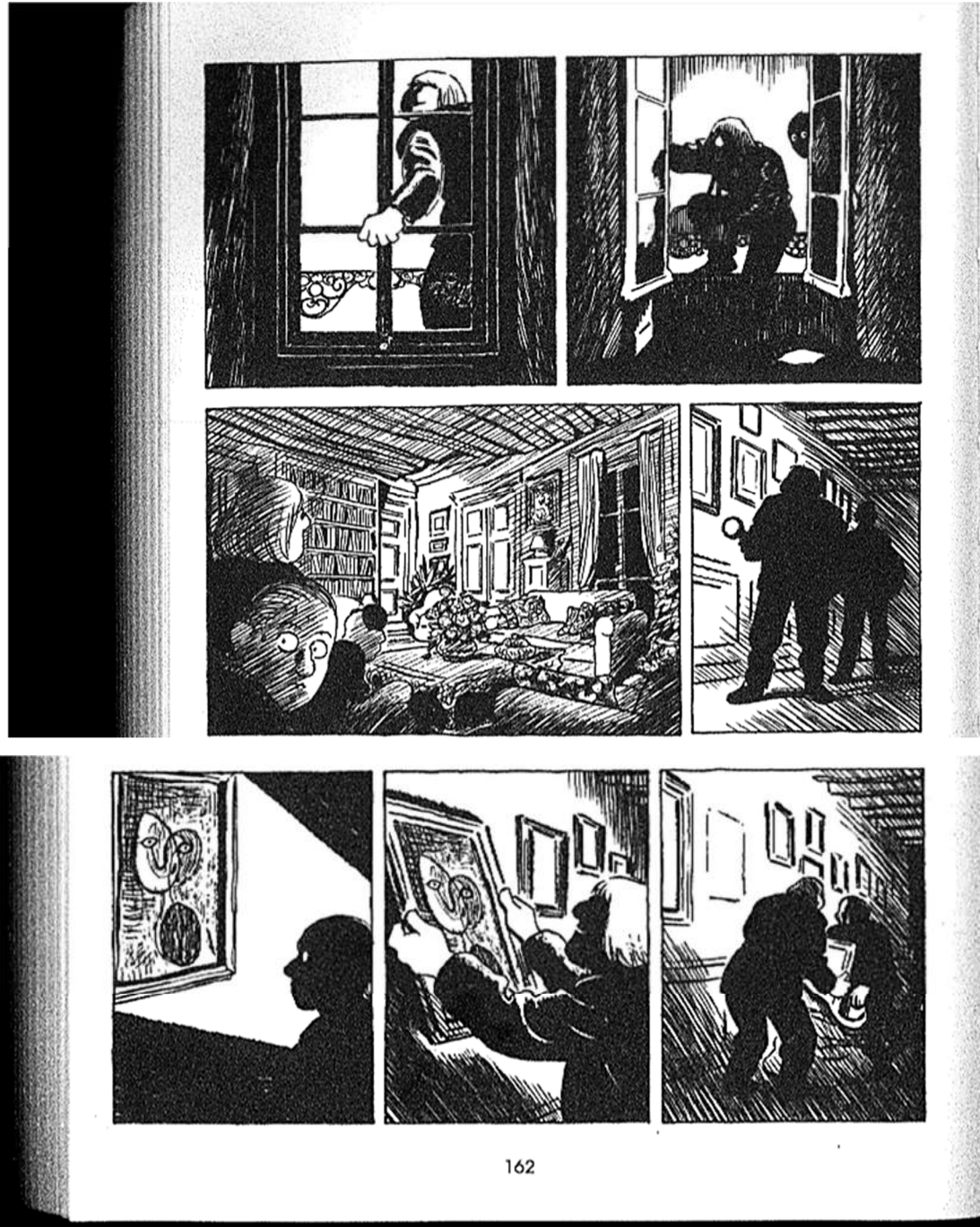
Lo scultore-pittore svizzero, invece, nella realtà fu condizionato per la sua produzione artistica dalle teorie esistenzialiste del critico francese con cui stabilì un solido rapporto d'amicizia, ma maggiormente fu ossessionato dalla concezione spaziale. « Se la visione a tre dimensioni esprime con una tensione acuta la necessità di staccare, allontanare l'atmosfera, la visione a due dimensioni della pittura è invece l'obbligo di guardare la realtà da vicino, potendola accostare da una sola parte, di sostituire sino al limite di sopportazione il particolare all'universale: di riconoscere che l'ultima realtà- come sottolinea Carluccio- è l'occhio che guarda: che l'ultima volontà in fondo alla paura della solitudine, è ancora la volontà di esistere »¹⁰⁵

Egli, per *il Naso* (e non solo) sembra aver generato un'illusione ottica data dalla corda che sorregge la scultura dalle fattezze umane (fu creata durante il personale periodo in cui si dedicò ad una rappresentazione maggiormente naturalistica e meno astratta dei soggetti) producendo, così, un senso di libertà, di dinamicità di quest'ultima per rinchiuderla, poi, in una sorta di gabbia rotta, però, dal prolungamento eccessivo della scultura.

La ricerca di Giacometti verte lungo una concezione d'azione della delicata opera stessa, una ricerca che va oltre l'innata tridimensionalità della scultura a discapito della bidimensionalità delle altre forme d'arte visivo-grafiche; infatti, il filo che sorregge le sue opere per quanto possa essere di un materiale resistente teso a fissare il gesso, il bronzo o il metallo di cui sono composte le sculture, asseconda, inevitabilmente, il movimento dell'opera rendendola concretamente interattiva con il mondo circostante: viva. «Ci vuole però un'arte -non fluida, molto tagliente invece-dotata dello strano potere di violare i domini della morte, di sgusciare tra i muri scrostati del regno delle ombre. Ingiustizia - e dolore, per noi- troppo grande

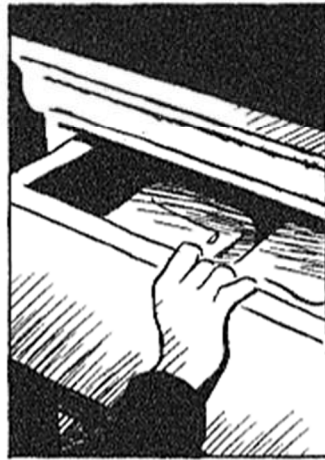
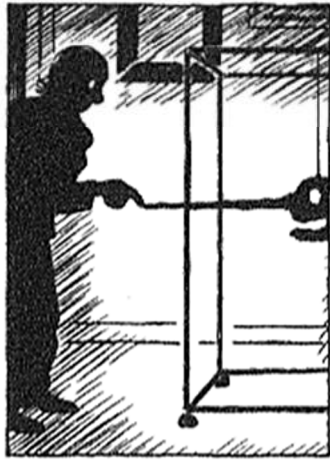
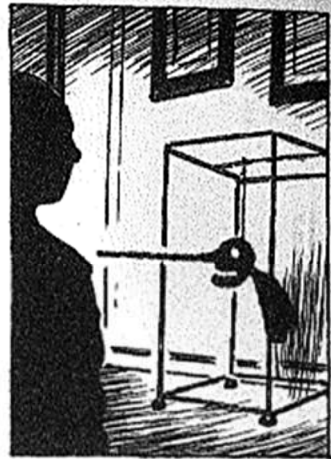
¹⁰⁵ Arturo Bovi, *Alberto Giacometti. I maestri del Novecento*, Sansoni editore, Firenze, 1974, p.36

se solo una di quelle venisse privata della conoscenza di uno solo di noi. E ben povera la nostra vittoria se non ci facesse guadagnare nient'altro che una gloria futura. Al popolo dei morti, l'opera di Giacometti comunica la conoscenza della solitudine d'ogni essere e d'ogni cosa, e che la solitudine è la nostra gloria più certa»¹⁰⁶

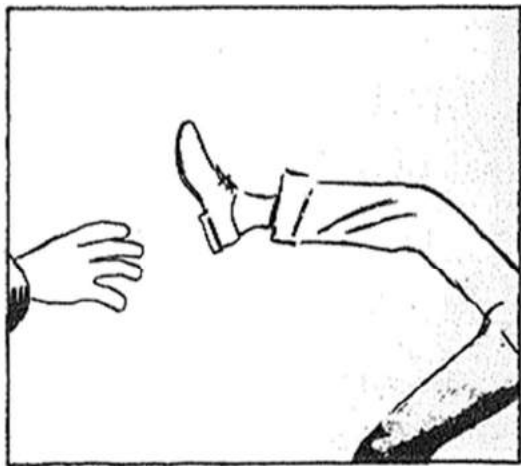
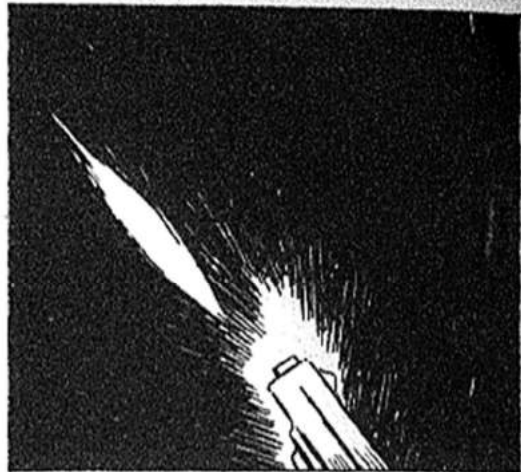


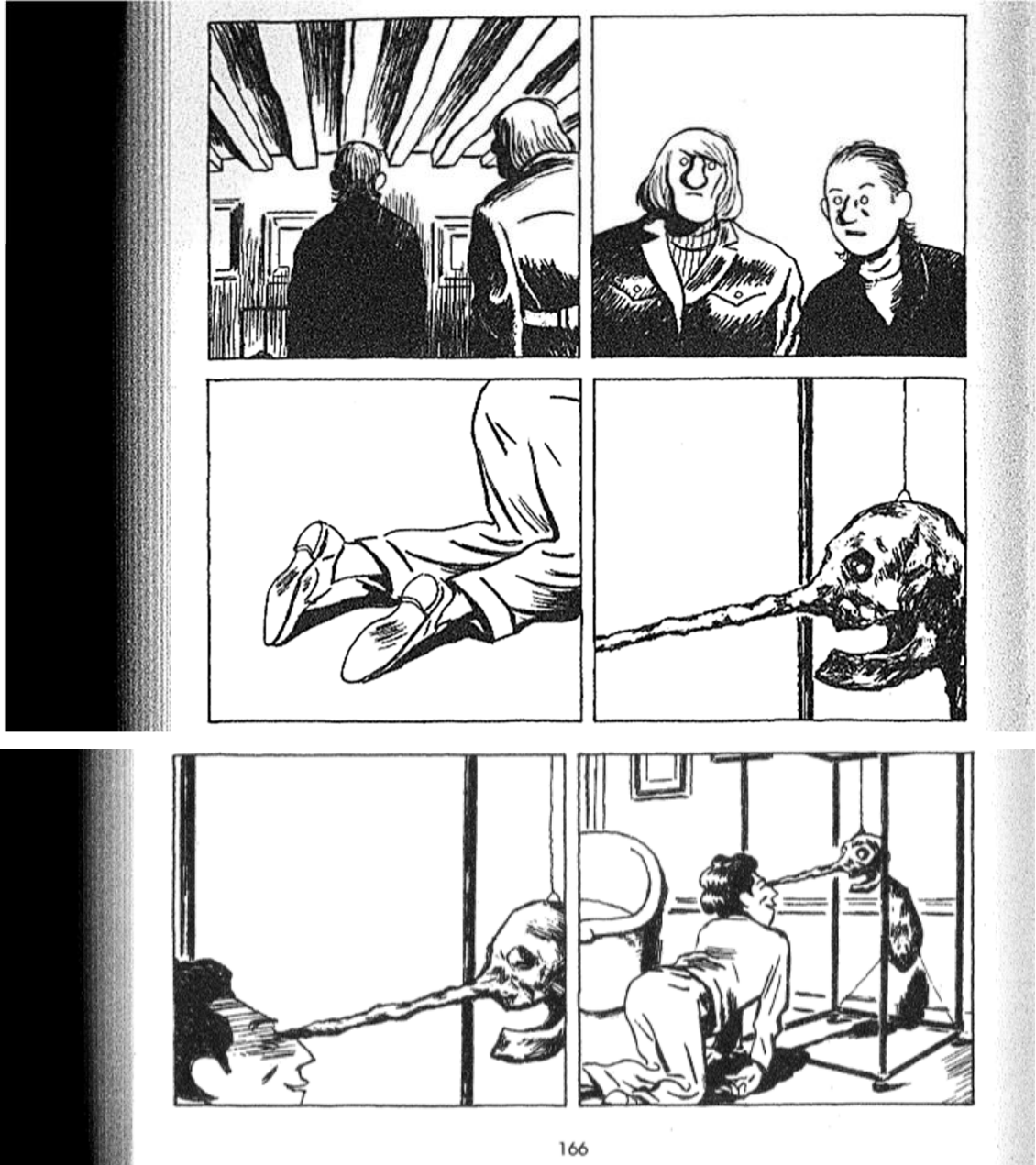
162

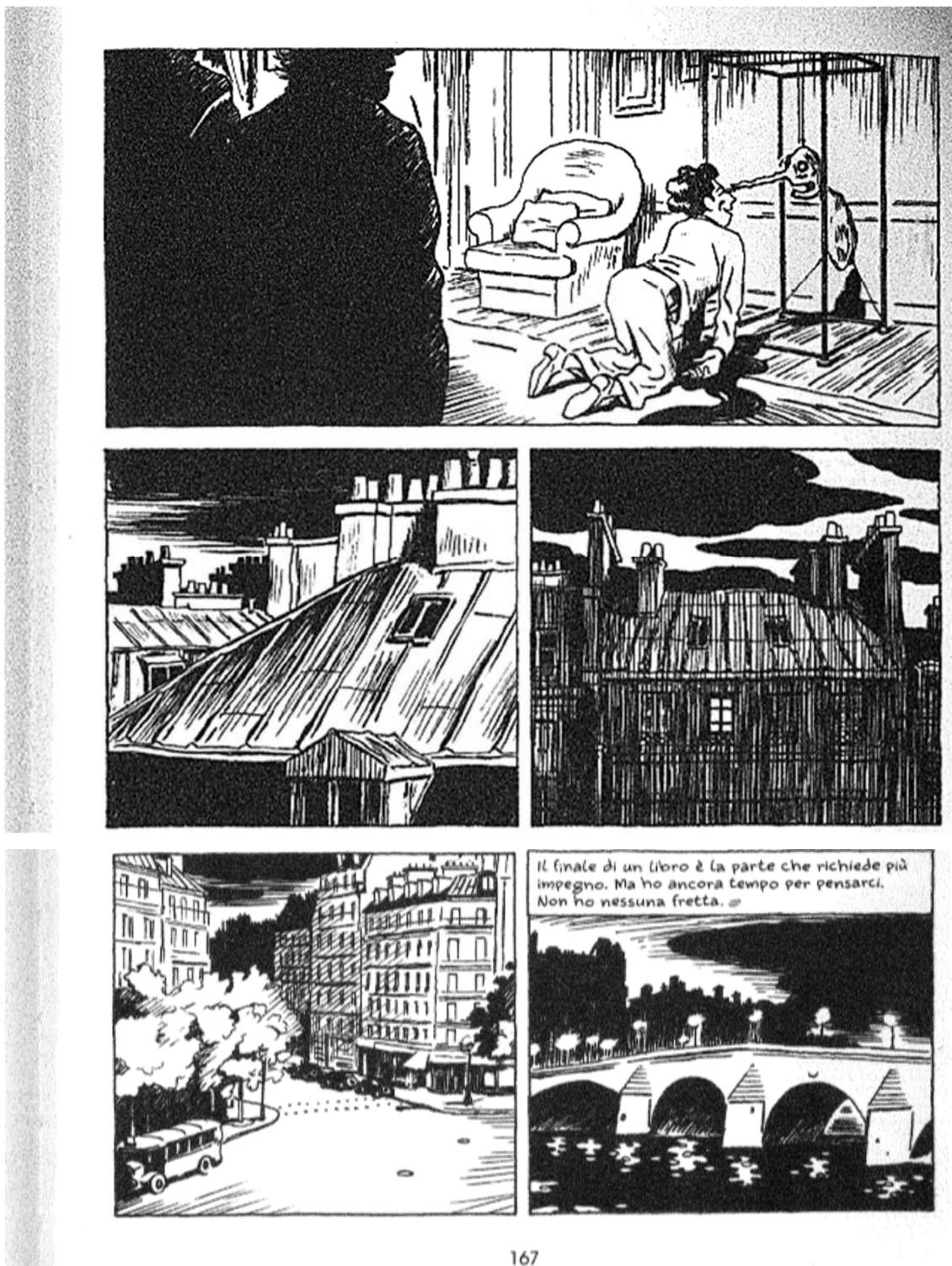
¹⁰⁶ Jean Genet, *L'atelier di Alberto Giacometti, il melangolo*, Paris, 1979, p.18











167

(Tavole pp.162-166)

La dipartita del pittore così come la morte dell'arte è rappresentativa di un'evasione dell'arte dall'ars stessa, dalla prigionia alienante dell'ambiente intellettuale grazie ad un dolce trapasso esplicitato dal sorriso enigmatico comparso sul volto del collezionista-pittore e , già, presente nella presunta fissità del soggetto scultoreo nel momento in cui *Il Naso* , l'oggetto inanimato, dopo

essere penetrato nella sede del pensiero, nel cervello di quest'ultimo oltrepassando lo spazio triangolare della parte alta del viso congiungente, proprio, il naso con le sopracciglia, si unisce all'artista per sempre, per non abbandonarlo neanche durante la sua dissoluzione corporea, ma allo stesso tempo divenendo complice dell'omicidio, essa è uccisa da colui che gli ha donato la vita : il vivido sangue ha ormai macchiato perennemente la scultura. «Se il fatto avviene secondo un -disegno prestabilito- e un -fine determinato, e con- intima connessione e dipendenza- con gli altri fatti, allora diventa verosimile e necessario (e rende più efficace e più bella l'azione)¹⁰⁷».

Perché, però, la morte dell'arte, proprio, in un fumetto che, paradossalmente, potrebbe essere la risposta più adeguata alle discussioni dei critici?

L'artista ucciso dal prodotto, dall'espressione dell'estro creativo (componente astratta personificata nel fumetto come nella realtà) produce un effetto evocativo che si inserisce nella visione disantropomorfizzante dell'allegoria sia antropocentrica sia negatrice dell'essere umano in quanto è proiettata a una demistificazione delle cose riconoscendole non più come feticcio, ma come mediatrici dei (non?) rapporti umani.

La questione centrale è stata arrestata dagli studiosi nelle congetture, ancora irrisolte, pratico-teoriche riguardo la fine dell'arte che può essere interpretata sia come la morte dell'arte classica in virtù di una nuova maniera di fare più concettualmente contemporanea, conducente, quindi, sia a una rinascita sia alla distruzione della concreta funzione delle opere artistiche nel mondo storico(-politico): «l'arte moderna muore di forza, di maturità, e di riflessione ».¹⁰⁸

L'arte d'avanguardia o contemporanea in senso ampio per quanto possa essere definita astratta , quindi, sul piano dell'astrazione filosofica avvenga la negazione dell'arte in quanto forma senza contenuto, sulla base del discorso di stampo umanistico riguardo la parola intesa come espressione della verità, nella prospettiva del monologo interiore o del dialogo (a seconda dei casi) in fase

¹⁰⁷ Neuro Bonifazi, *Teoria del fantastico in Italia: Tarchetti-Pirandello- Buzzati*, Longo Editore, Ravenna, 1982, p.13

¹⁰⁸ Dino Formaggio, *La <<morte dell'arte>> e l'Estetica*, il Mulino, Bologna, 1983, p.40

progettuale in vista della realizzazione di un'opera d'arte, potrebbe ribaltare sostenendo l'idea contraddittoria Gentiliana poiché anche l'arte astratta è, in realtà, concreta, quindi, può e deve essere approvata senza taluna esitazione tanto dalla filosofia astratta quanto dalla filosofia concreta, ma soprattutto dall'ambiente artistico-letterario.

La morte dell'arte, la verità e anche il concetto di libertà si inseriscono in una composizione armonica comprendente allegoricamente l'intero testo, manifestazione di innovative tipologie di arte in primis l'avanguardia che come nelle teorie materialistiche greche (Democrito-Epicuro) non nascono dal nulla e si muovono verso la disgregazione degli atomi ossia i loro componenti interni, che non si disperderanno nel vuoto, ma produrranno, ciclicamente, ancora arte.

Il finale dell'opera, infatti, nonostante sia, quasi sicuramente, chiuso, ma richiamante la variabile della mobilità è dimostrativo del fatto che l'amore per l'arte (per le belle lettere) considerata come passione o studio o, semplicemente, attività, al di là di ciò che può accadere nella nostra vita privata, permane e persiste in mille altre nuove forme, spesso, conformandosi nelle norme delle istituzioni, prima che nelle leggi della massa, del popolo sarcasticamente definito sovrano.

Esso, invero, spesso è solo l'oggetto degli indici di vendita, metaforico feticcio di qualcuno o di chiunque? La costante umana, e non solo, dell'epoca capitalista!

Laddove l'acqua continua ad essere funzionale alla nostra sopravvivenza fisica nel mondo reale l'arte è necessaria per l'essere nel mondo ideale.

2.2.5.1. La macchia e l'incompiutezza

Il fumetto nel complesso è ben riuscito e stimolante, ma a tratti incompleto in quanto in diversi punti è percepibile l'assenza di tavole fondamentali (anche soltanto una) che avrebbero aggiunto, soprattutto, al testo scritto (in senso stretto) quel sapore piccante, speziato; il sine qua non che avrebbe dimostrato che

gli autori erano decisi a varcare l'ultimo strato dell'atmosfera terrestre per sopraggiungere nell'universo.

Le tavole mancanti in questione sono effettivamente la traduzione e la poesia del compasso sessuale; le due produzioni letterari assenti nel fumetto lo rendono imperfetto e poco d'avanguardia (sfumature risiedono nei balloon che spezzano la parete della vignetta e nell'utilizzo ripetitivo dei flash-back all'inizio di quasi tutti i capitoli; digressioni temporali funzionali a una maggiore comprensione) nonostante ruoti intorno ad essa poiché sono rappresentative di una poca forza di volontà, di sicurezza e di eccessivo timore nei confronti del giudizio critico postumo, ma al contempo potrebbero essere indicative di rispetto, concreto, verso i poeti così definiti e della letteratura ufficiale.

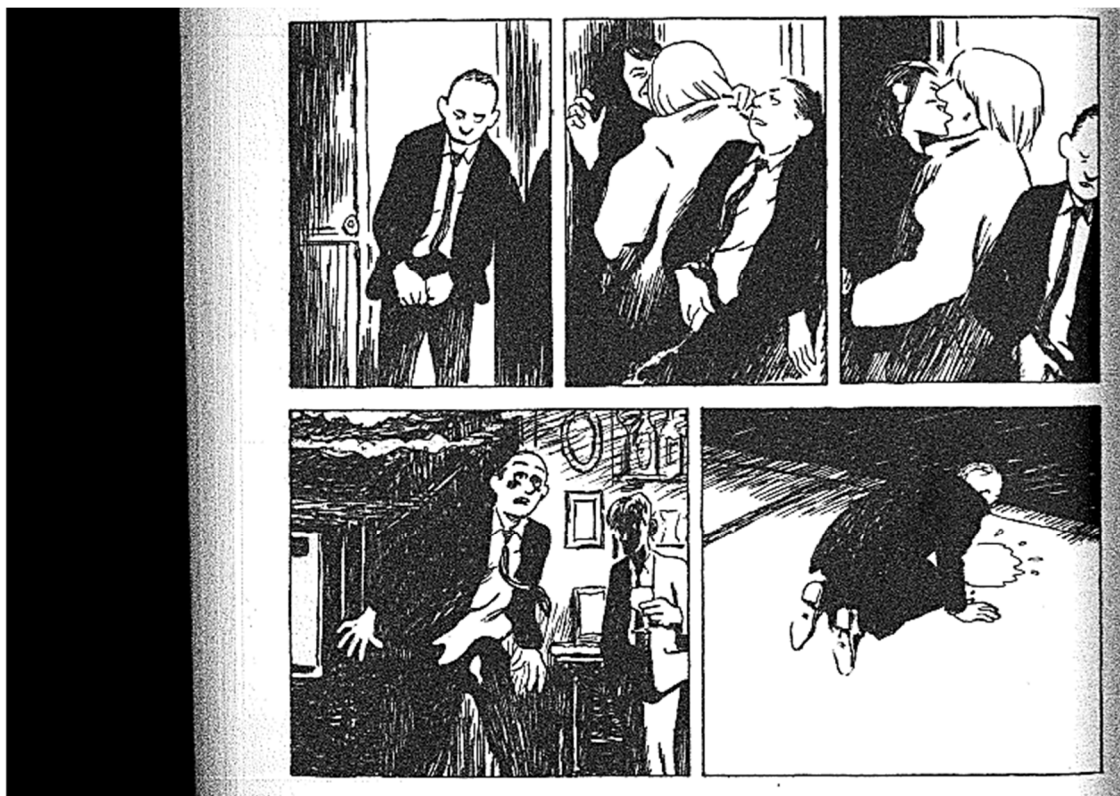
Vittorio Imbriani in *Critica d'arte e prose narrative*¹⁰⁹ attraverso la forma dialogica epistolare votata sì alla verità, ma menzognera a causa del contraddittorio sarcasmo, esplicita le sue teorie sui due concetti oppositivi: idea e fare.

Fin dalle pagine iniziali egli sottolinea la problematica fondamentale fra la bellezza dell'idea e il fatto concreto, spesso, dimostrante una condizione denigratoria dell'essere umano associata anche alla prospettiva dell'altro così come il mondo circostante.

Egli usando le scusanti dell'amore o della politica come pretesti mostra l'incompiutezza della realtà agevolata dal critico; talvolta, però, la ricezione ipotetica dell'opera da parte di costui associata all'aura di quest'ultimo agisce in maniera controproducente sugli autori, che, come in *Ladro di libri*, ha incusso, quasi sicuramente, timore agli artisti: i fumettisti, qui, preferiscono, quindi, non riprodurre concretamente con creatività la traduzione iniziale e la poesia sul compasso erotico, ma rimandano il tutto all'immaginazione del lettore condizionata, però, dal monologo interiore sugli argomenti esposti nella produzione poetica. «L'essenza di quell'uomo di cui Leonardo disse che comincia dove la natura finisce, intendendo che le sue facoltà, quelle che lo fanno uomo, non si

¹⁰⁹ Vittorio Imbriani, *Critica d'arte e prose narrative*, Gius. LaTerza & figli, tipografi-editori-librai, Bari, 1937

danno in natura. Poiché l'uomo in quanto sia uomo e cioè coscienza non può pensare che per parole».¹¹⁰



(Tavola p.48)

Laddove il testo è statico, fermo dentro un determinato spazio in preda agli spasmi e al soliloquio interiore senza riuscire ad elaborare effettivamente lunghe frasi di senso compiuto per chiedere soccorso (è mancante, proprio, l'audacia irrispettosa, la volontà di rottura degli schemi dell'avanguardia), l'aspetto visivo presenta la macchia intesa da Vittorio Imbriani come l'anima di un quadro; sfumatura creata grazie al non colore la cui natura oscilla fra il determinato e l'indeterminato, il percettibile e impercettibile: nella tavola è stato disegnato il flusso urinario di un bianco lucente che risalta tanto sul nero del pantalone del protagonista quanto sull'ombroso sfondo; una serie di macchie volgari rappresentative dell'eccesso.

Esse nella loro assenza-assenza cromatica, sia strappate dalla tavola per vivere nell'hic et nunc sia inserite nel quadro complessivo, esprimono una venatura

¹¹⁰ Dino Formaggio, *La <<morte dell'arte>> e l'Estetica*, il Mulino, Bologna, 1983. P.49

provocatoria incline all'estro creativo del disegnatore e alle tematiche affrontate nell'opera.

Codesta macchia disegnata è stata collocata con estrema facilità nel fumetto in virtù della storia letteraria francese mentre la volontà di osare testuale, è innegabile, che sarebbe stata soggetta a maggiori critiche strutturali al di là dei temi principali.

3.1. Le origini

Scott McCloud, illustratore americano, pubblicò durante l'ultimo decennio del XX secolo *Capire il fumetto*, un libro critico a fumetti per comprendere, come accennato dal titolo stesso, la letteratura disegnata; il testo di McCloud attraverso un linguaggio estremamente semplice, delinea cronologicamente la storia del comic dall'antichità all'età contemporanea e amplia le definizioni date riguardo il suo linguaggio ibrido, divenendo, così, il testo manifesto del genere.

In contrapposizione, quindi, con i diffusi saggi sull'argomento, McCloud fa coincidere l'origine del fumetto con le prime illustrazioni di narrazione sequenziale riportate sia su carta (ad esempio papiro) sia su altri materiali (ad esempio la colonna traiana o l'arazzo di Bayeux), per poi intravedere in Rodolphe Töpffer, la figura di padre del moderno fumetto: Töpffer, durante la prima metà dell'Ottocento, scrisse leggere storie satiriche utilizzando il cartoon e i contorni delle vignette e presentò, così, la prima combinazione cartacea interdipendente di parole e immagine.

Claude Moliterni, invece, designa come opera antesignana del moderno fumetto il libro illustrato umoristico tedesco, *Max und Moritz* del 1865; la maggior parte delle fonti, soprattutto di area italiana e americana, percepisce, però, il genere come un prodotto moderno strettamente connesso all'industria editoriale.

L'opera capostipite originaria del genere per quest'ultimi risale all'ultimo decennio dell'Ottocento ed è *Yellow Kid* scritto da Richard Felton Outcault nel 1895.

3.1.1. Storia del comic americano (Usa)

Secondo le fonti, il comic negli Stati Uniti d'America, precisamente a New York, nacque in un periodo artistico-letterario ove le grandi testate giornalistiche erano in aperta competizione per la supremazia sul mercato; invero, a seguito della rivalità fra il *New York World* di proprietà di Joseph Pulitzer dal 1833 e il *Morning Journal* acquistato da William Randolph Hearst nel 1895.

Il *World* attraverso una mossa commerciale che mirava ad attirare il pubblico, nell'aprile del 1893 creò un supplemento domenicale sul quale i disegnatori del giornale stesso pubblicarono le loro creazioni; tra di essi spiccò Richard Felton Outcault che nel 1895 diede vita ad una serie di grandi e variopinte tavole, senza alcun filo narrativo.

Le strisce riportate sono il primo esempio di fumetto comico della storia americana e mostrano scene di bambini residenti in uno squallido quartiere newyorkese. Nel 1896 iniziarono ad usare i diversi colori tra cui il giallo per la camicia da notte del protagonista ossia un bambino irlandese, calvo, orecchiuto e dall'aspetto scimmiesco, battezzato, di conseguenza, *The Yellow kid*; Hogan's Alley oltre ad essere lo scenario delle strisce è una strada che si trova in uno slum¹¹¹ ossia un quartiere estremamente povero dove le case sono sporche e in cattive condizioni. Outcault attraverso un'ironia dissacrante e il linguaggio crudo tipico del loco, riuscì ad acquisire un enorme successo fra il pubblico.

Padre del genere, egli continuò la sua carriera fumettistica passando da un giornale ad un altro, sempre, però, mantenendo il suo stile e creando altre serie aventi come protagonisti i bambini (Buster Brown, 1902) tant'è che anche altri disegnatori iniziarono ad emularlo (ad esempio *The Katzenjammer kids*, *Rudolph Dirks*) o a sperimentare.

¹¹¹ Oxford Advanced Learner's Dictionary, Oxford university press, India, 2015

Nel 1897 G. Swinnerton riportò sul Morning Journal la prima striscia con protagonista un'animale antropomorfizzato, *Little Tiger*, inserendosi in un ciclo narrativo che va dallo zoomorfismo degli antichi egizi e delle favole di Esopo fino al più moderno Walt Disney; Frederick Burr Opper, nel 1899, disegnò sullo stesso giornale, invece, il vagabondo, lo charlot con il volto rotondo da clown *Happy Hooligan* (uno dei primissimi personaggi del comic portati sullo schermo con attori reali, 1901).

Nei primissimi anni notiamo che il registro prevalente è di tipo caricaturale ove la tipologia dell'antieroe asociale e poco raccomandabile è la più osannata: *Augustus Mutt* (1907) di Bud Fisher¹¹² è la migliore realizzazione soprattutto dopo l'incontro in un manicomio con Jeff, personaggio del marzo 1908, con cui formò una strana coppia. Si iniziarono anche a registrare primi timidi tentativi nel campo del fumetto d'avventura con Charles W. Kahles e i suoi *Sandy Highflyer* e *Hairbreadth Harry* (1906), un ragazzo disposto a tutto pur di difendere i diritti dei deboli.

Winsor McCay intraprese un percorso differente indirizzando i comics in un versante più intellettuale poiché esplorò l'universo onirico, in contemporanea con le nuove scoperte dello psicanalista Freud¹¹³, attraverso la striscia *Dreams of the Rarebit Fiend*: il protagonista(in ogni episodio) a causa di un indigestione data da un ingorda abbuffata di welh rarebit (una sorta di toast con formaggio fuso e birra) ha un incubo dal quale si sveglia solo nell'ultima vignetta¹¹⁴; McCay, non dimenticando la psicanalisi, modernizzerà il filone del racconto sognato conducendolo alla sua massima perfezione con *Little Nemo in Slumberland* (1904) in cui il simpatico protagonista vive fantastici episodi nel mondo dei sogni, il tutto rappresentato in enormi tavole colorate e vignette alte e ampie quasi da cinemascope in cui domina una squisita sensibilità vicina all'art-nouveau (e a

¹¹² Fisher fu il primo autore a detenere il diritto d'autore della propria creazione.

¹¹³ *L'interpretazione dei sogni* di Sigmund Freud pubblicato in tedesco nel 1899 sorge in contemporanea con l'arte modernista.

¹¹⁴ Oltre Freud, la scelta della visione mostruosa ricorda al lettore il romanzo di Lewis Carroll, *Le avventure di Alice nel Paese delle Meraviglie*. Nel libro la bambina cade in un sonno profondo che la conduce in un mondo fantastico dove vivrà molteplici avventure.

tratti pre-surrealista). McCay, quindi, nonostante il richiamo terminologico del titolo all'ambientazione di Yellow Kid e a una tipologia di arte povera (o popolare), scelse di riprodurre tavole legate all'arte elitaria del suo periodo; infatti, nel 1900, l'arte americana ed europea oltre a subire il fascino simbolico della nascente psicanalisi freudiana che cerca di studiare ciò che è dentro la mente dell'uomo, a seguito della secessione di un gruppo di artisti dell'Accademia di Belle arti di Vienna nel 1897, vide la nascita di uno stile giovane e nuovo ossia l'Art nouveau.

Essa è una tipologia di arte che può essere definita come fenomeno urbano in quanto interessò tutte le categorie del costume dall'architettura allo spettacolo: i ritmi sono impostati sulla curva, sulle tinte cromatiche fredde, sulla ricerca di ritmi musicali con marcati sviluppi in altezza o in larghezza ed andamenti per lo più ondulati e sinuosi¹¹⁵.

All'interno delle vignette di McCay, oltre i richiami alle varie correnti artistiche e citazionismi letterari che influenzano lo scenario¹¹⁶, molto probabilmente, con il fine preciso di interconnettere il tema del sogno (esplicitato anche da Re Morfeo) al tema del viaggio in quanto può (e deve) essere letto come un'avventura da cui Nemo, in realtà, vorrebbe evadere, sono inserite anche figure allusive onnipresenti come Flip o The Imps: il primo, in principio è l'antagonista (poi diverrà spalla) ed ha fra le labbra l'iconico sigaro che ha reso celebre la figura dello psichiatra, il secondo, invece, The Imps è un indigeno, il quale per fattezze fisiche e per la mancata conoscenza del linguaggio comune ricorda al lettore il selvaggio Friday (Venerdì) che, nel romanzo di avventura *Robinson Crusoe* di Daniel Defoe¹¹⁷ (1719), grazie proprio al protagonista omonimo sarà introiettato al cattolicesimo attraverso la lettura della Bibbia in concomitanza con l'apprendimento dell'inglese standard.

¹¹⁵Giulio Carlo Argan, *L'arte moderna 1770/1970*, Sansoni Editori, Firenze, 198 pp.244-254

¹¹⁶ Sono presenti citazioni letterarie e mitiche che vanno dall'*Odissea* di Omero all'*Orlando Furioso* di Ariosto ecc.ecc.

¹¹⁷ Daniel Defoe, *Robinson Crusoe*, Harper Press, Collins Classics, London, 2013

La prima decade della storia letteraria del comic americano è votata al libero sfrenarsi della fantasia creativa degli autori sia per i personaggi sia per le sceneggiature, ma la sperimentazione finì nel 1915 con la nascita dei Syndicates: agenzie di distribuzione di materiale disegnato; grazie ad essi i quotidiani si risparmiarono il grave onere di mantenere i propri cartoonists anche se dovettero rinunciare per sempre al lusso dell'esclusiva nel campo dei fumetti.

Essi segnarono la fine di un'epoca giornalistica tradizionale a favore di un più elevato livello di sviluppo capitalistico di divisione del lavoro e di produzione.¹¹⁸

Le agenzie di distribuzione di materiale grafico-oltre che letterario- (Color process Syndicate, Otis Wood Syndicate ecc.ecc.) nacquero a causa del sempre più nuovo ed esigente mercato. Il massimo impulso venne dall'americano di origine tedesca Moses Koeningsberg, il quale nel 1915 creò il King Features Syndicate, agenzia a livello internazionale.

La creazione dei Syndicates significa un dubbio progresso, in quanto facendo uscire il disegno dei comics da redazioni di riviste giornalistiche ci fu la diffusione del verbo, ma anche un passo indietro dei fumetti poiché fu imposta la standardizzazione formale (dimensione vignette e delle strisce); i contenuti (scelte, temi e situazioni innocenti, per non urtare la sensibilità della vasta ed eterogenea clientela) ed esercitarono un oppressivo controllo sulle creazioni dei singoli autori, la cui libertà e autonomia artistica furono limitate. La codificazione sulle forme e sui contenuti portò all'istaurazione di nuovi generi come the family strips (la striscia familiare) che paradossalmente rispettava l'istituto familiare che criticava; tra gli autori più attivi troviamo George McManus con *The Newlyweds* (1904) e *Bringing up father* (1913, prima striscia ad ottenere un successo mondiale); *Gasoline Alley* (1919) di Frank King, il quale introdusse come novità il progressivo invecchiamento dei personaggi in contemporanea con la crescita dei lettori, infine, *Blondie* (1930) di Chic Young che segnò il successo culminante del filone (ebbe il titolo di comic più letto nel mondo).¹¹⁹

¹¹⁸Romàn Gubern, *Il fumetto*, Istituto geografico De Agostini, Novara, 1976

¹¹⁹ La serie si conclude nel 1974 con la morte del creatore.

I cartoonist americani, quasi immediatamente, compresero di dover dedicare spazio al pubblico femminile quindi nacquero le girls strips (strisce al femminile) come *Polly and her pals* (1912) di Cliff Street (pals è un acronimo per her parents and her cousins) in cui è rappresentata una tipologia di ragazza completamente rinchiusa all'interno del gruppo famiglia o *Dixie Dugan* originariamente disegnata da John H. Striebel su testi di J.P McEvoy che narra le avventure romantiche e lavorative di un'attrice di Hollywood; un taglio completamente diverso si trova in *Betty Boop* di Max Fleisher (1931) in quanto nacque prima come caricatura all'interno di un cortometraggio animato in bianco e nero (Paramount) e successivamente come fumetto¹²⁰, così come accadde a *Mickey Mouse* di Walt Disney.

Nonostante le censure e i dogmi imposti dai Syndicates, i disegnatori provenienti dalle accademie d'arte (soprattutto illustratori) accortisi delle potenzialità insite nel medium artistico, si avvicinarono al fumetto, sopraelevandolo: accantonamento dello stile grottesco e della tecnica caricaturale a cui erano costretti i comics; abbandono della tradizionale barzelletta illustrata per il romanzo di avventura e altri generi prosaici (la cui lunghezza e artificiosità d'intreccio obbligò loro a dividere le storie in episodi a puntate).¹²¹

Nel 1928, Lyman Young, ambientò la serie *Tim Tyler's Luck* in un'Africa piena di pericoli, ma i protagonisti erano ancora bambini e imbevuti delle direttive morali dello scoutismo. Nel gennaio 1929, invece, il canadese Alan Harold Foster iniziò la pubblicazione domenicale delle avventure di *Tarzan*, il famoso uomo-scimmia creato da Edgar Rice Burroughs nel 1914; complessivamente parliamo di 23 volumi che furono adattati in strisce quotidiane di quattro immagini, poi, due anni più tardi vi fu l'apparizione di una tavola settimanale a colori.

¹²⁰ Il contesto storico, sociale e politico portò all'accusa di immoralità, poi alla censura e, infine, all'uscita di scena del personaggio nel 1939; anche, il già citato, Walt Disney ebbe una serie di condanne riguardanti il suo presunto comunismo, ma il suo rapporto più forte con il mondo dell'audiovisivo che del cartaceo e le tematiche trattate che si inseriscono, apparentemente, solo in un contesto bambinesco lo scagionarono dalle accuse e lo salvarono da una censura totale.

¹²¹ Pioniere fu il pittore di origine tedesca Lyonel Feininger il quale dopo aver rinnegato la sua esperienza da caricaturista si dedicò al fumetto nel 1908 con le due serie *The kin-der-kids* e *Wee Willie Winkie's World* in cui erano chiaramente visibili le sue influenze pre-cubiste ed espressioniste.

Nel 1937 il fumetto passò nelle mani di Burne Hogarth con uno stile monumentale enfatico, poiché Foster lo abbandonò per dedicarsi esclusivamente alla sua straordinaria saga medievale *Prince Valiant*, legata al ciclo leggendario di Re Artù; *Buck Rogers*, disegnato da Dick Calkins, insieme alla sua inseparabile compagna Wilma Deering segnò, invece, l'ingresso della fantascienza nei fumetti.

Nel 1929 scoppiò negli Stati Uniti la grande crisi che fece sentire i suoi effetti anche sulla politica, sulla cultura, sulle strutture sociali e sulle istituzioni statali, segnando una netta cesura nello sviluppo storico delle società occidentali. Nel corso degli anni '30 emersero le problematiche e le tematiche che avrebbero condizionato il secondo dopoguerra: la compenetrazione fra apparati statali ed economia; l'affermarsi di forme di capitalismo diretto; lo sviluppo dei mezzi di comunicazione di massa (cinema e radio); la crescita delle classi medie; la radicalizzazione dei conflitti ideologici e il loro trasferimento su scala internazionale.

L'origine della grande crisi avvenne a causa del (grande) crollo del mercato azionario della borsa di New York del '29, evento spia del malessere serpeggiante nell'economia mondiale e l'elemento propulsore che conseguentemente, in parte, fece nascere anche i grandi movimenti totalitari in Europa poiché gli Usa, disorientati dall'improbabile caduta, attuarono la mossa strategica (tra le diverse opzioni) di non assumersi in toto le responsabilità connesse al suo ruolo di potenza egemone sul piano economico: cercarono di difendere la loro produzione inasprendo il protezionismo e contemporaneamente ridussero, fino a sospenderla, l'erogazione dei crediti all'estero.

Il protezionismo statunitense indusse gli altri paesi a adottare misure analoghe in difesa della propria bilancia commerciale quindi la recessione

economica si diffuse in tutto il mondo con la significativa eccezione dell'ex-Urss.¹²²

Il King Features Syndicate risentì inizialmente della grande crisi quindi l'ambiente fumettistico americano con occhio attento verso il presente traspose la contemporaneità sulla carta creando, anche, nuove tipologie di eroi e di generi: entra in scena l'avventura poliziesca o di spionaggio. Essa trova una rudimentale espressione, prima della codifica, nel 1931 con *Dick Tracy* di Chester Gould.

Le sue storie sono intricate e complesse, ma soprattutto caratterizzate dall'exasperazione dei tratti psicologici dei personaggi (buoni molto buoni e cattivi molto cattivi); Gould per favorire la caratterizzazione dei personaggi disegnò tavole crude, ma ironiche senza grigi solo bianchi e neri, in più il segno grafico corrisponde strettamente al tono del mondo raccontato.¹²³

Il King Features Syndicate, quindi, commissionò ad Alex Raymond nuove strisce tant'è che nel 1934 nacquero: *Flash Gordon*, *Jungle Jim* e *Secret-Agent X-9*. *Flash Gordon* (biondo titano dello spazio, giocatore di polo e studente presso la Yale University), la bruna Dale Arden e lo scienziato Hans Zarkov vivono innumerevoli avventure sul pianeta Mongo dominato dal malvagio imperatore Ming; l'antagonista ha delle caratteristiche estetiche-razziali tipicamente asiatiche ed alludevano, probabilmente, al fantomatico pericolo giallo: il Giappone durante gli anni della prima Guerra Mondiale aveva stupito l'opinione pubblica; infatti, il paese, celermente, era riuscito ad apprendere usi e costumi occidentali, in più la sua vittoria nella battaglia navale di Tsushima (1904) sulla Russia zarista aveva ammaliato il resto del mondo che per secoli non era stato in grado di contrastarla senza subire grandi perdite o sconfitte memorabili (basti pensare alle campagne russe di Napoleone nel 1812)¹²⁴.

I giapponesi da sempre considerati abitanti di un paese inferiore alla stregua di coloro che vivevano nelle colonie, erano riusciti non solo a dimostrare il loro

¹²² Giovanni Sabbatucci, Vittorio Vidotto, *Storia contemporanea. Il Novecento*, Editori Laterza, Bari, 2008 pp. 92-93

¹²³ Daniele Barbieri, *Breve storia della letteratura a fumetti*, Carocci editore, Roma, 2014

¹²⁴ Carlo Capra, *Storia moderna (1492-1848)*, Le Monnier Università, 2014-2015. p. 356

valore sul campo di battaglia, ma spinti dal bisogno di trovare nuovi sbocchi commerciali esterni, avevano avviato una politica di espansione militare sollecitata da un forte nazionalismo interno con il fine di combattere l'imperialismo occidentale; la Cina ,invece, durante l'Ottocento aveva già manifestato il suo astio verso l'occidente con la nascita di diversi movimenti di riforma e movimenti contadini di rivolta sociali che condussero nel 1900 alla ribellione xenofoba e nazionalista passata alla storia come la rivolta dei boxers.¹²⁵

Secondo Emilio Tadini, Alex Raymond non ha mai avuto intenti politici allusivi, ma semplicemente creò «un futuro arcaico nel quale si mescolavano i raggi disintegratori e i razzi spaziali con elementi derivanti da antiche culture e mitologie (draghi, armi bianche e scudi, elmi, tuniche ecc.ecc.)»; invece, Claude Moliterni aggiunge che Flash Gordon ha un taglio fascista¹²⁶, ma la dichiarazione appare veicolata alla seconda decade del fumetto in questione proprio durante la Seconda guerra mondiale quando i comics americani si trovarono a stretto contatto con il Presidente Roosevelt, accusato dagli avversari del Partito Politico di autoritarismo. ¹²⁷

Al di là delle questioni meramente politiche è indiscusso il fatto che Flash Gordon fu un'opera che influenzò l'ambiente intellettuale italiano; ad esempio l'artista Lamberto Pignotti, esponente della neoavanguardia italiana degli anni '60 specializzato nella poesia verbo-visiva, attraverso la tecnica mista e collage su cartoncino riprodusse una sua personale rivisitazione del super-eroe.

¹²⁵ Il Giappone, paradossalmente, durante gli anni '30, però, scelse di colpire, invece che l'occidente, l'orientale stato della Cina poiché' non ancora in grado di accettare il modus operandi occidentale, dando vita nel 1937 a una guerra consanguinea. Anna Bravo, Anna Foa, Lucetta Scaraffia, *I nuovi fili della memoria 3. Uomini e donne nella storia dal 1900 a oggi*, Editori Laterza, Bari. pp. 168-171

¹²⁶ Romàn Gubern, *Il fumetto*, Istituto geografico De Agostini, Novara, 1976 pp.69-78

¹²⁷ Anna Bravo, Anna Foa, Lucetta Scaraffia, *nuovi fili della memoria 3. Uomini e donne nella storia dal 1900 a oggi*, Editori Laterza, Bari pp. 159-160



(Lamberto Pignotti, *Emulo di Flash Gordon*, Poesia visiva, Firenze, 1965, Asta- Fidesarte.it)

Dashiell Hammet, scrittore e sceneggiatore statunitense celebre per il suo stile noir, invece, scrisse i testi della serie *Secret Agent X-9*, fumetto ambientato nei bassifondi delle grandi metropoli; l'America si mostrava particolarmente recettiva alla tipologia di narrativa eroica proposta in quanto avente una funzione consolatrice. Il popolo statunitense in preda alle frustrazioni quotidiane opprimenti intravedeva l'orizzonte della rinascita nei super-eroi alle prese con il male che ammirava nei comics. Gli editori accortasi dell'incantesimo iniziarono ad esaudire i desideri dei lettori proponendo ciò che loro volevano che fosse messo su carta affinché non solo risultasse piacevole il prodotto in sé, ma soprattutto rispondendo alle volontà dell'acquirente vi sarebbe stato un incremento delle vendite (spesso a discapito della qualità e della volontà del fumettista divenuto un semplice operaio).

Milton Caniff alle porte della Seconda guerra mondiale con i suoi risvolti nucleari e apparentemente apocalittici, creò nel 1934 *Terry and the Pirates*; qui il

protagonista Terry Lee è intento a ricercare un favoloso tesoro in Cina, il che dà, però, occasione a lotte senza quartiere contro i pirati dei mari asiatici.

Le idee politiche dell'autore, maturate anche (o forse) a causa del contesto globale già citato, indirizzarono la striscia verso posizioni razziste e aggressive, ancora di più esasperate nel vivo della guerra; nonostante ciò, è innegabile la bravura rivoluzionaria di Milton Caniff che con il suo impiego del pennello riuscì ad acquisire nuove modulazioni grafiche (violenti profili in controluce, contrasto di masse nere e bianche, grigi sfumati ecc.ecc.) derivate dalla tecnica cinematografica (punto di vista della macchina da presa con audaci angolazioni).¹²⁸

Il 1934 è un anno proficuo per il fumetto; Lee Falk dà alla luce *The Phantom* con Roy Moore e *Mandrake* e con Phil Davis: il primo è un emblematico uomo mascherato che deve il suo successo all'assenza di un'identità definita in quanto la maschera che indossa priva il lettore di riconoscerne i lineamenti facciali incrementando la curiosità e il mistero attorno alla sua figura, mentre il secondo, modellato sul tipo del latin lover (frac, tuba ed ampio mantello sulle spalle) , strega il lettore grazie al potere ipnotico utilizzato come arma nella lotta contro il male, a prova della superiorità della forza mentale sulla forza fisica e sulle armi.

Durante gli anni '30 possiamo notare, oltre la nascita di nuovi generi letterari, anche la codificazione del fumetto in quanto il termine comic book si impone nel linguaggio contemporaneo per indicare le tavole a fumetti pubblicate sotto forma di libro o albo, un testo non solo umoristico e a cadenza mensile.

I comic books così attenti alle dinamiche della guerra divennero la lettura prediletta dei soldati e furono utilizzati come manuali di istruzione militare;¹²⁹ a facilitare la situazione (e le vendite) vi è la creazione di tanti e diversi supereroi così definiti poiché ostentano tutti capacità fisiche sovraumane (naturali o

¹²⁸ Romàn Gubern, *Il fumetto*, Istituto geografico De Agostini, Novara,1976 p.86

¹²⁹ Il comic statunitense di massa era strutturato per essere comprensibile a qualsiasi persona al di là del grado d'istruzione.

artificiali), portatori del concetto mitico, popolare e intramontabile del bene contro il male rappresentato attraverso la figura dell'antagonista.

Gli eroi rappresentati hanno (quasi) tutti un'identità segreta e un tallone d'Achille, ma mostrano delle peculiarità diversificate a seconda della loro tipologia; infatti gli eroi epici sono dispensati dal lavoro per una completa indipendenza economica favolosa, mentre gli eroi realistici sono ancorati alla vita quotidiana dalla volontà dell'autore, posseggono uno stato civile e una professione che, però, dà loro libertà di movimento. Gli eroi disegnati più celebri (di tutti i tempi) sono *Superman* , opera dello scrittore Jerry Siegel e del disegnatore Shuster apparso nel 1938 sul primo numero di *Action Comics Magazine*; a seguire troviamo *Captain Marvel* (1938) ideato dai fratelli Earl e Otto Blinder e disegnato da C.C. Beck e *Batman* (1939) creato da Bob Kane, un supereroe atipico poiché il suo obiettivo vitale è vendicare l'assassinio dei genitori (la sua forza è data dall'eredità familiare, dall'esercizio fisico e mentale).

I comic statunitensi grazie anche al genere superomistico conobbero una forte espansione sul piano internazionale, giungendo a dominare quasi completamente il mercato europeo e talvolta ad ostacolare lo sviluppo dei fumetti nazionali nel vecchio continente.

L'arcaico comic satirico, il genere più attento alle gravi situazioni politiche ed economiche continua ad illuminare le menti con una risata; nello specifico *Li'l Abner* creato da Al Capp nel 1935 e *Apple Mary* creato nel 1932 da Martha Orr: il primo racconta le vicissitudini di un giovane contadino, povero e semianalfabeta le cui avventure sono ambientate nel piccolo villaggio di campagna di Dogpatch (evocava le misere comunità contadine di certi stati del sud), mentre il secondo di una donna paziente di età matura che rovinata dalla crisi economica si reinventò divenendo venditrice di mele agli angoli delle strade, trasformata ,poi, nel 1939 a causa del cambio di disegnatore, in una nonna distinta chiamata Mary Worth.

In *Li'l Abner*, le donne sono rappresentate con un atteggiamento, leggermente (e apparentemente), più libertino rispetto alle eroine delle girl strips o delle

family strips in quanto vi sono episodi dal sapore matriarcale come quello in cui vanno a caccia di uomini, allo stesso tempo, però, il taglio maschile contemporaneo è presente; ciò, è percepibile nella vignetta in cui Li'l rimprovera Daisy Mae colpendola con pacche sulle natiche. Essendo Li'l Abner un comic satirico, la vignetta potrebbe essere stata riprodotta per ironizzare sulla cultura e la società del sud degli Stati Uniti con un fine, quindi, non negativo oppure potrebbe essere esplicativa di un contesto in cui la donna è proprietà e nel momento in cui commette degli errori può essere (senza ripercussioni) punita con percosse dal marito-padrone. Nonostante la questione di genere, Lil' Abner fu fondamentale per il Sud (che forse critica) in quanto durante i giorni della depressione costituì un messaggio di speranza ed un appoggio al New Deal del presidente democratico F.D. Roosevelt; infatti, il nuovo presidente sin dal suo discorso di insediamento (novembre 1932), dichiarò di voler inaugurare un New Deal cioè una nuova strategia economia fondata sull'intervento diretto dello Stato nella vita economica, con il preciso obiettivo di sostenere la ripresa delle attività produttive e l'incremento dell'occupazione.

Il legame politico Rooseveltiano non vi è solo con Li'l Abner ¹³⁰ma, con il comic in generale (la decade è definita, non a caso, Epoca d'oro) in quanto per la prima volta un governo appoggiava il sindacato in una contrattazione collettiva e di riflesso i sindacati divenivano importanti alleati del partito democratico.¹³¹

Durante gli anni della guerra i fumetti americani sono al completo servizio dello stato come armi di propaganda favorevoli alla causa bellica: i vari personaggi si inginocchiano di fronte ad una forzata militarizzazione di massa e ad una schematizzazione di temi che finirono per impoverirli; esemplare è il caso del personaggio Joe Palooka che fu fatto arruolare nell'esercito d'accordo con il War

¹³⁰ Una delle esperienze più significative avviate da Roosevelt è la creazione della *Tennessee Valley Authority (Tv)*, un ente pubblico per la gestione e lo sfruttamento delle acque del bacino del Tennessee, soprattutto al fine di ricavarne energia idroelettrica, in un'area del paese economicamente depressa; egli promosse un'importante serie di riforme sociali, di carattere strutturale, finalizzate a distribuire più equamente il reddito e a proteggere gli strati più deboli della popolazione. Anna Bravo, Anna Foa, Lucetta Scaraffia *I nuovi fili della memoria 3. Uomini e donne nella storia dal 1900 a oggi*, Editori Laterza, Bari pp. 159-160

¹³¹ *Ibidem* pp. 159-160

Department, organismo che realmente comunicava in anticipo al disegnatore Ham Fisher informazioni segrete sui piani strategici per dare, così, una convincente autenticità alle successive storie a fumetti o il già citato Alex Raymond il quale prestò i suoi servigi per la pubblicizzazione del corpo dei marines.

Nel 1942 apparve il primo eroe di stampa marxista, il proletario *Pinky Rankin*, disegnato da Dick Floyd commissionato dal quotidiano comunista *Daily Worker* per esaltare il contributo della sinistra alla grande guerra antifascista.¹³²

Tutti gli eroi preesistenti non si esentarono di fronte la guerra e tanti altri furono creati appositamente come *Captain America* (1941) con testi di Joe Simon e disegni di Jack Kirby: fedeli alla tradizione, presentano al lettore un giovane fisicamente debole e cagionevole che riformato alla visita di leva sarà sottoposto ad un esperimento scientifico con l'approvazione dello stesso presidente Roosevelt, qui gli verrà inoculata una sostanza misteriosa che lo trasformerà in un supereroe.¹³³

I fumetti ebbero anche la funzione di dilettere eroticamente i militari lontani attraverso la creazione di prosperose eroine che mentalmente stimolavano l'immaginativo; a tal fine esemplare fu il contributo del già citato Milton Caniff che per incarico dell'esercito e per esclusivo consumo dei militari americani creò *Male Call* (1942) con protagonista la bruna e attraente Miss Lace che sarebbe dovuta morire con la fine delle ostilità nel 1946.

Conclusa la Seconda guerra mondiale (1949), gli equilibri mutarono radicalmente poiché gli Stati Uniti d'America usciti vincitori dal conflitto si affermarono come potenza egemone insieme all'Unione Sovietica con cui entreranno immediatamente in astio a seguito della nuova presidenza Truman e del progetto di un nuovo ordine mondiale (Organizzazione delle Nazioni Unite, Onu) ideato da Roosevelt e secondo cui gli USA avrebbero avuto un ruolo centrale per la stabilizzazione e la protezione della democrazia a livello

¹³² Romàn Gubern, *Il fumetto*, Istituto geografico De Agostini, Novara, 1976, pp. 79

¹³³ Come Flash Gordon fu accusato successivamente di avere una patina fascista.

internazionale¹³⁴; i fumetti conseguentemente videro immediatamente il lento declino dei supereroi e poi un confuso disagio del mercato americano determinato dall'incertezza degli autori non in grado di auspicare il tipo di gusto collettivo che si sarebbe creato.

In questo periodo di anarchia, i Syndicates sono sempre più forti in quanto iniziarono a sponsorizzare le mode e modificare a loro piacimento e convenienza le strisce, spesso, adeguando i personaggi ai nuovi standard televisivi; nonostante ciò, nel 1946 fu costituita la National Cartoonist society, la prima associazione di fumettisti con a capo Rude Goldberg, cartoonist americano vincitore del premio Pulitzer nel 1948 con *Peace Today*.¹³⁵

Il comic, però, continua ad incassare colpi mortali non solo dall'interno, ma anche dall'esterno in quanto risorsero contro di esso campagne moralistiche esasperate dal clima di nazional-puritanesimo che caratterizzò la fine degli anni '40 e la decade successiva. La polemica toccò il suo apice nel 1954 nel momento in cui lo psichiatra F. Wertham ¹³⁶ nel suo libro *Seduction of the Innocent* accusò pubblicamente i fumetti di corrompere i giovani conducendo loro sulla strada della violenza e dell'omosessualità¹³⁷.

I Syndicates risposero alle critiche accentuando la loro autocensura e nel gennaio 1955 si costituì la COMICS ASSOCIATION OF AMERICA che pubblicò il Comics Code, un codice di comportamento e verifica morale del materiale pubblicato (trascurati Pocket Book intesi come pubblicazioni per adulti) e il Comic Code Authority, un'autorità incaricata di vigilare sul rispetto del Code.

Gli Usa, quindi, ancora dediti alla belligeranza, dopo il 1947, si scontrarono con l'impero russo; entrambi, però, rimasero immobili nel proprio blocco di Paesi alleati e satelliti, mentre al confine vi erano situazioni di conflitto come in

¹³⁴ Anna Bravo, Anna Foa, Lucetta Scaraffia, *I nuovi figli della memoria 3. Uomini e donne nella storia dal 1900 a oggi*, Editori Laterza, Bari pp.345-348

¹³⁵ Encyclopaedia Britannica.com

¹³⁶ Daniele Barbieri, *Maestri del fumetto. Quarantuno grandi autori fra serialità e graphic novel*, Tunué SRL, 2012, pp. 33-37

¹³⁷ *Ibidem*. i L'omosessualità durante gli anni '50 era ancora considerata una malattia e secondo lo psichiatra la coppia Batman e Robin nell'omonimo fumetto, soprattutto, mostrava una relazione implicitamente omosessuale.

Turchia, in Grecia e soprattutto in Germania dove a seguito della Conferenza di Parigi del 1946 erano stati sanciti i confini tra Unione Sovietica, Polonia e Germania. La parte orientale non aderì, però, al Piano economico Marshall scatenando così una serie di manovre politiche che portarono alla divisione in due blocchi del mondo; la scissione fu sancita nell'aprile del 1949 dal Patto Atlantico tra i paesi dell'Europa occidentale, Stati Uniti e Canada e nel 1955 dal Patto di Varsavia per i paesi comunisti.

La Guerra Fredda con la conseguente coesistenza pacifica è la guerra occidentale non guerreggiata, mentre in territorio asiatico continuano le guerre tradizionali; infatti, gli Usa sono impegnati direttamente nel Sud-Est asiatico nella guerra civile di Corea (1950-53) con l'obiettivo di estendere gli interessi americani nella Cina Comunista.¹³⁸

In contemporanea, i nomi di Alex Raymond e Milton Caniff continuarono a riecheggiare nel mondo del fumetto attraverso la costruzione di nuovi scenari e personaggi: il primo rivolgendosi agli esclusi propose una nuova tipologia di protagonista che si allontana dall'idea estetica classica di eroe con *Rip Kirby* (1946) ossia un uomo intellettuale ed elegante, ma soprattutto un eroe miope¹³⁹, mentre il secondo, continuò a rimanere ancorato al suo esplicito patriottismo tant'è che nel 1947 pubblicò *Steve Canyon* in cui sono narrate le avventure di un ex-pilota di guerra a capo della Horizons unlimited il quale parteciperà a diversi intrighi internazionali soprattutto in Corea e in Vietnam.

I comics prodotti dai Syndicates, invece, videro una misera rinascita in special mondo nell'ambito umoristico con la striscia *Pogo* (1948) di Walt Kelly che, attraverso storie di animali ambientate nelle paludi di Okefenokee in Georgia, commentò la realtà politica e sociale del paese.

La vena polemica è presente anche nei *Peanuts* (1950) di Charles M. Schulz in quanto rinnovò la Kid strips attraverso personaggi bambini che all'interno del

¹³⁸ *I nuovi fili della memoria 3. Uomini e donne nella storia dal 1900 a oggi*, Anna Bravo, Anna Foa, Lucetta Scaraffia, Editori Laterza, Bari pp. 346-366

¹³⁹ Superman indossa gli occhiali a protezione della sua reale identità e non a causa di una disfunzione visiva.

loro microcosmo proiettano le angosce e le nevrosi del mondo degli adulti (assenti dalla scena) analizzate, poi, con occhio critico dal cane Snoopy.

Il cartoonist Jules Feiffer, dopo aver debuttato nel 1951 con la striscia *Munro*, raggiunse la notorietà con il personaggio Bernard Mergendeiler (1956), antieroe prodotto e vittima della società; il punto di vista pessimista si esprime con vignette semplici, senza sfondi e con personaggi costantemente raffigurati nel medesimo piano e dallo stesso punto di vista.¹⁴⁰

L'Antieroe si inserisce in un momento in cui i comics supereroistici cercavano di primeggiare nuovamente nel mercato americano; infatti, la DC comics già dal 1956 cercò di reintrodurre Superman, Batman, Flash Gordon e Wonder Woman, ma il pubblico rispose timidamente.

La Family strips continuò a proporre le solite tematiche, ma vi furono un paio di eccezioni più che altro per l'ambientazione proposta ossia la preistoria: nel 1958, Johnny Hart con B.C. fa ironia sul concetto di civiltà, mentre i più celebri William Hanna e Joe Barbera creano una pietra miliare del comic e dell'animazione ossia *The Flintstones* (1959).

Laddove il fumetto tradizionale con i predominanti Syndicates vietava la libertà artistica individuale e puntava il dito verso il genere Erotico e Horror, di contro emersero le prime, acerbe, scintille rivoluzionare che porteranno, poi, alla ribellione artistica accademica degli anni '60: Eric Stanton produsse e distribuì i comics non accettati dal Comics Code, mettendo in luce le carenze del comic ufficiale ; mentre *Mad Comics* (1953) specializzata in temi di humor delirante, un nonsense spropositato e neo dadaista¹⁴¹, nel 1955 si trasformò in *Mad Magazine*.

Le disinibite e licenziose avventure proposte sono testimoni del cambiamento storico in cui il fumetto ha, come in origine, la permissività morale in primis riscontrabile nei comics del terrore carichi anche di sadismo, apparsi sulla rivista

¹⁴⁰ Romàn Gubern *Il fumetto*, Istituto geografico De Agostini, Novara, 1976

¹⁴¹ Movimento dell'avanguardia storica, nato nel 1916, propugnante una rivoluzione culturale. Nata dall'iniziativa di poeti e letterati. Essi rifiutano di sottomettersi alla divisione del lavoro, di appartenere a una categoria professionale castrante, di recitare un solo ruolo, di leggere una sola partitura. Arturo Schwarz, *Almanacco Dada. Antologia letteraria-artistica. Cronologia. Repertorio delle riviste*, Feltrinelli editore, Milano, 1976, pp. IX-XV

Creepy fondata nel 1965 da James Warren; le componenti sadiche costituiscono l'ingrediente principale anche delle avventure di *Phoebe Zeit-Geist*, una femme fatale appartenente all'aristocrazia disegnata da Frank Springer su testi di Michael O' Donoghue, pubblicate sulla rivista d'avanguardia *Evergreen*. Negli anni '60, i fuochi di ribellioni della controcultura giovanile nell'ambiente americano sono percepibili in tutte le forme d'arte, spesso collegate fra loro, tant'è che anche i comics furono traslati fuori dal loro stesso medium per essere utilizzati in pittura da Roy Lichtenstein¹⁴².

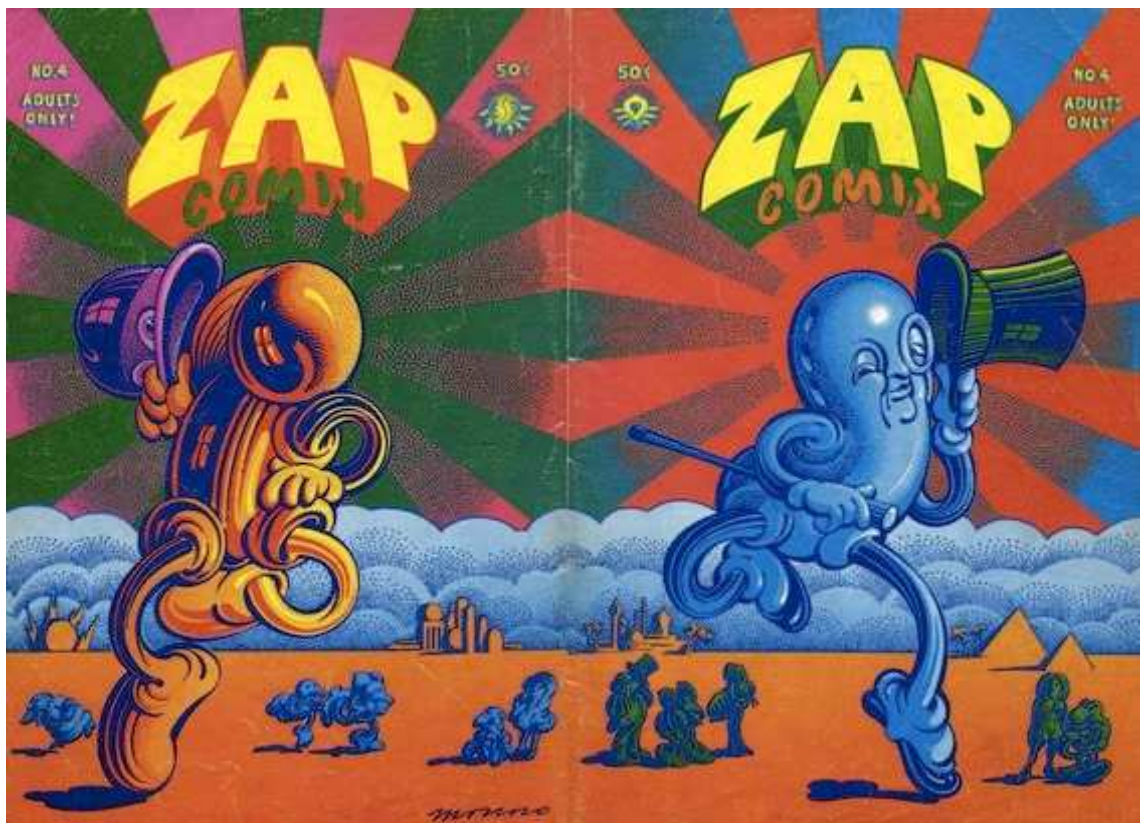
Nel frattempo, la situazione nel mondo del comic era ancora più infuocata: l'evoluzione del costume e della sensibilità del periodo produsse un'espressione più matura, dissacrante e disinibita della letteratura per immagini che si tradusse concretamente nella nascita delle controculture giovanili di segno protestatario nei Campus delle Università e nei centri intellettuali della costa della California¹⁴³; a San Francisco nel 1968 nacquero gli Underground Comics con l'albo (solo per adulti intellettuali) intitolato *New Zap Comics* ad opera del giovane Robert Crumb.

Il disegnatore aprì la strada a una sequela di comics anticonvenzionali così come i rispettivi autori ossia Victor Moscoso, Rick Griffin, Gilbert Shelton, Skurski, Robert Williams, Spain Rodriguez, Skip Williamson e S.Clay Wilson.¹⁴⁴

¹⁴² Hal Foster, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois, Benjamin H.D. Buchloh, *Arte dal 1900, Modernismo, Antimodernismo, Post-modernismo*, Zanichelli editore S.p.A., Bologna, 2006, pp. 445-449

¹⁴³ L'occupazione dell'Università di Berkeley in California (1964) è considerato il debutto del movimento dentro e contro l'università Anna Bravo, Anna Foa, Lucetta Scaraffia, *I nuovi fili della memoria 3. Uomini e donne nella storia dal 1900 a oggi*, Editori Laterza, Bari p.503

¹⁴⁴ Daniele Barbieri, *Maestri del fumetto. Quarantuno grandi autori fra serialità e graphic novel*, Tunué SRL, 2012, pp. 33-37



(Victor Moscoso, Zap Comics, n.4, 1969, victormoscoso.com)

Con la rinascita giovanile, vi fu nel comic ufficiale anche la rinascita dei supereroi nel 1961 grazie a Stan Lee con la sua Marvel comics e nello specifico al genio grafico di Jack Kirby; i fumetti Marvel nascono in un’America multiculturale e multirazziale e paradossalmente sembra come se i personaggi proposti dalla nuova casa editrice siano più adeguati ad affrontare il cambiamento rispetto alle altre per via proprio del loro anno di nascita.

Il primo comic a vedere la luce fu *The Fantastic Four* nel 1961 dove si raccontano le avventure di un gruppo di amici divenuti improvvisamente super potenti a causa di un incidente che li ha esposti all’azione di misteriose radiazioni. Ci volle, però la fine del periodo delle contestazioni giovanili a metà degli anni ’70 per far sì che i supereroi venissero di nuovo totalmente apprezzati poiché fino a quel momento dal lettore erano ancora sentiti come emanazioni del potere, espressioni della volontà di potenza dello stato americano quindi nemici della libertà. Il comic post-underground come qualsiasi forma di espressione artistica, periodo sociale, culturale o guerra si rivolge, ora, a una nuova tipologia di essere

umano; invero, nacquero sia la Rivista *Raw* curata tra il 1980 e il 1991 da Art Spiegelman sia il Comic Book legal Defense Fund, il fondo per l'assistenza legale agli operatori del fumetto nel 1986¹⁴⁵. Il fondo fu creato per dare una maggiore assistenza ai fumettisti nelle cause legali da sempre intentate per istigazione alla pornografia, mentre la rivista *Raw* fu ideata in prima istanza per il pubblico intellettuale Newyorkese tramandando un discorso sperimentale che cerca di elevare il medium distaccandolo dalle finalità e dal lettore originario e cercando, anche, il sostegno delle riviste di arte visiva e di letteratura. Il comic americano, quindi, in parallelo con il resto del globo sempre non abbandonando la periodicità degli albi o le strisce, si inserì, ancora di più, nell'ambiente accademico incrementando la produzione di graphic novel ossia il romanzo grafico.

I primitivi graphic novels più che essere romanzi grafici pensati e disegnati come tali sono, in realtà, il raggruppamento di albi a scadenza periodica; ad esempio su la già citata *Raw*, Art Spiegelman pubblicò *Maus* a cadenza mensile, accorpato successivamente in un unico volume (*The complete Maus*) nel 1996.

Le motivazioni alla base del passaggio da albo a graphic novel di *Maus* risiedono nel comic stesso in quanto è raccontata la deportazione ad Auschwitz del padre del fumettista, ebreo tedesco che vive la guerra e l'olocausto; Art Spiegelman riesce a raccontare un evento personale e collettivo con distacco emotivo sfruttando anche degli escamotage grafici come la scelta di trasformare i personaggi in animali ovviamente antropomorfizzandoli (gli ebrei sono topi, i nazisti sono gatti e i poliziotti sono maiali), inserendosi in una tradizione fumettistica classica e letteraria che sfrutta la simbologia per rappresentare situazioni reali (e storiche)¹⁴⁶. I toni grafici e narrativi sono deliberatamente abbassati poiché la vicenda ha una scorrevolezza interna e un io narrante che non hanno bisogno di un intervento esterno o di un'eccessiva enfasi.

¹⁴⁵ Charles Brownstein (a cura di), *Eisner/Miller. Conversazione sul fumetto*, Kappa Edizioni, Bologna, 2005, pp.51-58

¹⁴⁶ Nel 1945 George Orwell pubblica *la fattoria degli animali*. George Orwell, *La fattoria degli animali*, Mondadori Libri S.p.A., 2015

Nel 1992 l'autore vincerà il premio Pulitzer per la letteratura con *Maus* e otterrà un'esposizione al *Moma* di New York dal 17 dicembre 1991 al 28 gennaio 1992 curata da Robert Storr.¹⁴⁷

Ormai nell'ottica del graphic novel, l'autore pubblica nel 2004 *In the shadow of no tower*, in cui racconta, utilizzando le medesime tecniche narrative e grafiche del passato con un pizzico di humor in più, la sua esperienza con l'attacco alle torri gemelle del 11 settembre 2001 ed esplicita la sua posizione nei confronti del governo Bush; il comic sopracitato non passerà inosservato neanche nel vecchio continente, infatti, nel 2005 Spiegelman diverrà Cavaliere de l'ordre des Arts et des Lettres.¹⁴⁸

¹⁴⁷ Moma.org

¹⁴⁸ Britannica.com

3.1.2. Storia del fumetto europeo

La ricerca storico-letteraria riguardante il proto-fumetto è in fermento tant'è che attualmente sono aggiunti all'elenco dei precursori sempre più nomi oltre i già citati o conosciuti; le fonti ufficiali (ma, allo stesso tempo ufficiose) del fumetto europeo scindono le sue origini in due versanti completamente opposti: da una parte vi è chi connette il fumetto all'arte in senso stretto sulla base del concetto di movimento insito nelle correnti artistiche moderne e l'idea di linea, forma e colore ¹⁴⁹, dall'altra, all'uomo, all'essere umano, che nonostante i sogni e le passioni sceglie di indossare una cravatta¹⁵⁰.

La discussione subentra poiché non si è ancora riusciti a fornire una definizione del genere univoca (e globale) com'è esplicitato ironicamente o meno da coloro che si sono interessati del linguaggio del medium; in più, l'immagine rappresentata nasconde sfumature particolari in primis poiché la natura sequenziale del fumetto lo distingue dall'illustrazione e comporta una lettura più articolata e coinvolgente due o più livelli, secondo per via dell'origine dell'ispirazione dell'artista o degli artisti in quanto essendo recente la sua storia non solo vi è la possibilità della comune riproduzione autobiografica, ma può anche possedere, in contemporanea, un taglio cinematografico e pittorico che talvolta stride con la parola scritta.

La storia della letteratura disegnata in Francia si sviluppa sui giornali per ragazzi dove erano pubblicate delle vignette che presentavano, già, delle primitive forme di balloon con all'interno delle didascalie; nel 1905 apparve *Bécassine* disegnata da Jean Pierre Pinchon per La Semaine de Suzette.

¹⁴⁹Scott McCloud, *Capire il fumetto. L'arte invisibile*, Vittorio Pavesio comics, Torino, 1996 pp. 154-155

¹⁵⁰George Colomb, docente di scienze naturali, con l'alter-ego Christophe firmò il primo esempio di satira familiare a fumetti ossia la *Famille Fenouillard* nel 1889. Romàn Gubern, *Il fumetto*, Istituto geografico De Agostini, Novara, 1976 pp.24

La protagonista è una giovane domestica bretone con indosso il tipico vestito tradizionale; nonostante il taglio conservatore, ma comico, notiamo una differenza sostanziale rispetto alla storia americana in quanto fin da subito vi è un pensiero progressista rivolto verso il pubblico femminile tant'è che ella è la prima protagonista donna del fumetto.

La storia letteraria della Gran Bretagna è intrisa di illustratori che collaborano attivamente con gli scrittori o quest'ultimi che si occupano della parte illustrata dell'opera ¹⁵¹; infatti, già alla fine dell'Ottocento proliferavano le riviste del genere. La nuova arte è quasi subito recepita come tale anche se le prime pubblicazioni sono su riviste come *Comic Cut* (1890) o *Illustrated Chips* (1890), entrambe editate dall' Amalgamated Press. Il primo esempio di comic britannico uscito nel maggio del 1896 fu una striscia disegnata da Tom Brown rappresentante una coppia di girovaghi chiamati Weary Waddles e Tired Timmy, liberamente ispirati ai due protagonisti (Don Chisciotte e Sancho Panza) del romanzo *Don Chisciotte della mancia* di Miguel de Cervantes¹⁵².

¹⁵¹ Basti citare William Blake poeta, incisore e pittore nato a Londra nel 1757 (ivi, 1827). Egli attraverso il metodo dell'incisione (sperimentazione dell'acquaforte a rilievo nelle stampe miniate) accompagnava il testo con l'immagine che diveniva una sorta di paratesto esplicativo. Crisafulli-Elam, *Manuale di letteratura e cultura inglese*, Bononia University press, Bologna, 2009, p.190

¹⁵² Jean Canavaggio, *Cervantes*, Lucarini editore s.r.l, Roma, 1988, pp. 9-13

ONE HALFPENNY. PICTURES, PRIZES, JOKES. ONE HALFPENNY.

1d.
2

Comic Cuts.

1d.
2

No. 1. Vol. 1.]

ONE HALFPENNY WEEKLY.

[MAY 17, 1890.

**THE STRONG MAN FRAUD;
OR, THE 1000-LB. AIR-BALL.**



"You women don't know how to hang pictures—takes a man to do it!"



"I think I'll put it here, or—a little farther over."



"A trifle farther yet—this is the spot; now just hand me a hook and some string, and I'll have this picture up in a jiffy. I tell you, I understand hanging pictures right down to the—"



—ground!"

THE JOYS OF THE SUBURBANITE.



This style of breakfast is known as the Suburban 5.15 A.M.



THE LATEST BOTANICAL DISCOVERY.
THE GROWING OF THE
(Cane Cigarettes)

BY HOOK AND CROOK.

"O, you may laugh, but it's a great deal better way than the old-fashioned chair round his neck."



WHY TIMPKINS IS GOING TO MOVE AGAIN.



Timpkins said (last September): "I've moved to Chingford. Awfully jolly place: fine, fresh country air; splendid walk to the station and back; making a man of me." His friends said nothing; they were picturing Timpkins in the winter.



Timpkins's splendid walk in October.



And in December.

(Comic cuts, 1890)

La storia del fumetto in Italia come in Francia si sviluppa sui giornali per ragazzi; il primo a pubblicare le storie disegnate fu *Il Corriere dei Piccoli*, supplemento del Corriere della sera di Silvio Spaventa Filippi. Il primo numero uscì a Milano il 27 dicembre del 1908 e ottenne quasi subito consensi.

Il fumetto italiano si contraddistingue poiché in origine è la parte scritta ad avere maggior spazio rispetto all'immagine per far sì che fosse inserito nella tradizione della stampa per ragazzi dell'epoca; al disegno erano riservate soltanto la copertina, la controcopertina e la pagina centrale.

Fra gli italiani che per primi si accostarono realmente al fumetto vi è Attilio Mussino con *Bilbolbul*, un bambino africano camaleontico (cambia il colore della pelle a seconda delle emozioni percepite) abitante in un villaggio dell'allora colonia italiana di Tripolitania; un fumetto anticonvenzionale dal taglio antropologico, integralista ed educativo poiché raccontando la storia di chi è divenuto italiano a seguito delle conquiste coloniali, il cui colore della pelle non è in realtà un limite o un difetto, ma più che altro una limpida tela¹⁵³, tentava di educare gli adulti di ieri a conoscere (e accettare) l'altro. I canonici balloon non esistevano ancora quindi sono presenti delle didascalie in cui Mussino scrisse in rima le metafore condizionanti.¹⁵⁴

Per quanto riguarda il resto dell'Europa il fumetto ha una storia più controversa: in Spagna, oltre la grande importazione dagli USA, fu creato un periodico settimanale *Dominguin* dal 1915 dove erano pubblicate tavole con vignette e didascalie (non in rima)¹⁵⁵; in Finlandia celebre fu *Pekka Puupää* del disegnatore Fogeli divenuto una vera e propria istituzione nazionale soprattutto grazie alle trasposizioni animate e cinematografiche.

¹⁵³ Francesco Remotti, *Fare umanità. I drammi dell'antropo-poiesi*, Editori Laterza, Roma-Bari, 2013 pp. 78-150

¹⁵⁴ La città di Bologna per onorare Bilbolbul ha istituito nel 2007 un Festival internazionale omonimo del fumetto con intenti anche didattici. *Bilbolbul.net*

¹⁵⁵ Teberosfera.com

SEMANARIO
 CÓMICO
 10.

DOMINGUIN

Redacción y Administración: Valencia 200-2ª 17

Sisebuto declara la guerra al Rey moro



1.—Las pelucas, señor, son las rosadas, y más de veces ya...
 (Hablando).—Y se desmenuzó.
 Por Sisebuto, que aunque se parara el viento,
 se lo hará pagar a la tenaza.



2.—Fíjate las dotes en panes y otros bizcochos,
 cuando esos moros vagaron, pero fueron,
 dando al rey el primero,
 apellido de Higuera al gallinero.



3.—En su momento vale el martillazo,
 y haciendo fierros dignos con la masa,
 cuando nos garreros del gusano,
 armados, por supuesto, hasta los dientes.



4.—Muestrame que estás ya en estado de batalla,
 porque si así como hasta nosotros.
 Prueba tres veces, no tres palabras,
 almorzando en el sol en la tierra.



5.—Solo el de Higuera, pero muy castigado,
 se ejercita a la sombra en la jornada,
 después de haber corrido noche y día,
 repitiendo ya está en la guerra.



6.—Por fuerza, por los ladres y por de Higuera,
 a los que en batalla de repente;
 (con un golpe de espada nos desbarra,
 y a cada uno sobre que rebota).



7.—Venida que dejó mucha ciudad,
 dispuestas a volver la cara atrás,
 cuando que a sus órdenes, los obispos
 ante las cruces de sus calaveras.



8.—En el caso, el hecho,
 cuando de tanto pegó con la carta,
 y allí se agitaron hasta el punto
 de dejarlo por muerto, por el feroz.



9.—Llegó en tropa, y como en su casa armada
 que alguna tierra más, ante o contra,
 con un trazo resaca en el de Higuera,
 que estaba, al punto, hasta en papel de estraza.

LES ALFONSO ROMANIN 2002 Barcelona

In altri luoghi a causa di un mancato contatto con l'America si diffonderà tardi oppure sarà strumentalizzato politicamente come in Russia ove, dopo un periodo di libertà espressiva artistica racchiusa in primitive vignette come quella riportata e datata 1887, durante la Prima guerra mondiale il caricaturista Ceremnych con la collaborazione di Vladimir Majakovskij¹⁵⁶ iniziò nel 1919 la produzione di komiks di propaganda bolscevica per la Rosta (agenzia telegrafica russa). La Russia nel bel mezzo della guerra dovette contrastare delle manifestazioni imponenti a causa dell'instabilità sociale e politica interna, la cosiddetta Rivoluzione di febbraio che condusse verso l'abbattimento dell'impero zarista nel 1917 e al conseguente governo provvisorio di tendenza liberare e democratico sostenuto da tutte le forze politiche tranne i bolscevichi; tant'è che essi s'impadronirono militarmente del Palazzo d'inverno (sede del governo) dando vita alla Rivoluzione d'ottobre.

Lenin, ex leader della fazione bolscevica a seguito della vittoria di quest'ultimi, divenne primo ministro e servì la nazione in nome del nascente partito comunista.¹⁵⁷



(Copyright e bassa qualità delle immagini sono state condizionanti nella scelta di inserire solo l'intestazione con data, 1887)

¹⁵⁶Ilja Herenburg, *Poeti russi moderni*, Editoriale italiana, Milano, 1947, pp.73-76

¹⁵⁷Anna Bravo, Anna Foa, Lucetta Scaraffia, *I nuovi fili della memoria 3. Uomini e donne nella storia dal 1900 a oggi*, Editori Laterza, Firenze, Bari pp.114-139

Le vicissitudini del Komiks sono forse tra le meno conosciute a causa della sua storia nazionale, come già accennato, e soprattutto per via dell'atteggiamento di censura auto-impostasi e la diffidenza nei confronti del medium utilizzato con maestria dal Giappone prima e dall' America poi con cui ,per mezzo secolo, la Russia fu in conflitto; infatti , furono relativamente liberi di pubblicare comics fino al 1937 sulla rivista Sverchok , quando il capo redattore Nikolay Oleynixou e artisti vari fuggirono a causa dell'accusa di spionaggio: ci vorranno gli anni '50 per la reale nascita del komiks russo.¹⁵⁸

Con l'avvento delle guerre mondiali ogni stato cercò di utilizzare tutti i mezzi a propria disposizione per fare propaganda quindi il fumetto come tutte le forme d'arte finì nel vortice politico: in Italia durante la Prima guerra mondiale, Mussino disegnò per la campagna in Libia le imprese di *Gian Saetta*, il bersagliere, e del piccolo *Schizzo*, intrepido sognatore, mentre Rubino si dedicò all'*Italiano*, un simpatico personaggio impegnato a deridere il grasso tedesco Kartoffen Otto.

Agli inizi degli anni '20 dopo il rifiuto del Corriere dei piccoli a sostenere il nascente regime dittatoriale, il partito fascista nel 1923 affermò il proprio settimanale ossia *Il giornale dei balilla* divenuto nel 1925 supplemento del Popolo d'Italia con l'ingaggio di diversi illustratori e fumettisti celebri tra cui i già citati Rubino e Mussino.

Per quanto riguarda le lettrici fu creato nel 1941 un settimanale illustrato a scopo educativo e culturale per le giovinette del littorio denominato *La piccola italiana*¹⁵⁹.

Il peso politico aggravava le spalle degli editori e dei fumettisti i quali furono costretti o scelsero la censura per non vedere il proprio lavoro disintegrato, i comics importati furono adattati secondo gli usi e i costumi più idonei e, infine, parecchie testate giornalistiche e case editrici lottarono fra loro o contro lo stato.

¹⁵⁸ Ebay.it (asta americana) e José Alaniz, *Komiks: Comic Art in Russia, University press of Mississippi, USA, 2010* p.56

¹⁵⁹ <http://www.lfb.it/fff/index.htm> (Fondazione Franco Fossati)

In Gran Bretagna ci fu una vera e propria invasione di comics d'oltreoceano e per controbattere loro, Norman Pett nel 1932 propose la bionda *Jane*; nonostante sia definita appartenente al genere girl strip, essa aveva delle velature osé perciò la collocazione più adeguata sarebbe nel genere soft erotico. Per quanto riguarda il fumetto francese dagli anni '30 in poi è più corretto parlare di fumetto in lingua francese in quanto le grandi novità giunsero dal Belgio.

Georges Rémi in arte Hergé nel 1929 creò il personaggio iconico di tutta la storia del fumetto di lingua francese ossia *Les Aventures de Tintin* dove sono narrate le avventure dell'omonimo protagonista e del suo inseparabile cane Milou. Tintin fu uno dei primi fumetti ad ottenere un albo nel 1930 intitolato *Tintin au pays des Soviets* (a colori dal 1946)¹⁶⁰.

Per quanto riguarda il fumetto francese in senso stretto nel 1937 ,anteguerra, fu presentato un ambizioso *Futuropolis* disegnato da Pellos, che con uno stile simile a Flash Gordon , in un atmosfera distopica e fantascientifica offriva una visione problematica sull'avvenire del genere umano; infine, in Germania durante il periodo nazista, dando vita alla tradizione del fumetto tedesco¹⁶¹, si ricorda l'opera di E.O.Plauen (Eric Osher) *vater und sohn* (padre e figlio) del 1934, storie comiche e senza parole i cui protagonisti sono un obeso signore piccolo borghese e il suo turbolento figlioletto.

Il secondo dopo guerra racconta di un'Europa in crisi con un bilancio economico pesantissimo, centinaia di migliaia di morti, disoccupazione, crollo produttivo ed epidemie legate alla fame e al freddo quindi anche il fumetto subì delle conseguenze negative: il suo rilancio avvenne a fatica. In Italia il crollo del fascismo cambiò definitivamente la situazione nazionale che vide la presa del potere prima della Resistenza poi, attraverso delle elezioni libere a suffragio

¹⁶⁰ Matthew Screech, *Master of ninth art. Bandes dessinées and franco-belgian identity*, Liverpool university press, Liverpool, 2005

¹⁶¹ Come riportato sul sito del *Goethe institut* (<http://www.goethe.de>)

universale¹⁶², di Alcide de Gasperi che gettò le basi per una lunga egemonia democristiana¹⁶³.

Dopo l'interruzione della pubblicazione di fumetti dal 1943 al 1944, il Vittorioso (settimanale della gioventù italiana di azione cattolica) fu il primo a tornare in edicola, mentre l'Intrepido dei Fratelli De Luca (1° numero 23 febbraio 1935) grazie ad un repentino rovesciamento ideologico riuscì a non subire alcuna conseguenza che, invece, toccò al Corriere dei Piccoli: esso nel 1946 dovette cambiare testata a causa anche della sua stretta parentela con il Corriere della Sera.

Nel frattempo, nascono nuovi settimanali come Asso di picche per cui iniziano a disegnare Dino Battaglia, Ongaro e Hugo Pratt (futuro creatore di *Corto Maltese*); il fumetto politico come *il Pioniere* del PCI (Partito Comunista Italiano) continua ad accaparrarsi una parte dei lettori con storie di ambientazione fiabesca, d'avventura storica (esempio D'Artagnan) e racconti partigiani.

In Francia una piccola ripresa vi fu grazie alla nascita del settimanale Coq Hardi nel 1946, diretto da Jacques Dumas e di Valliant; mentre il Belgio continua a pubblicare Tintin (anche con nuovi disegnatori) espandendolo oltreoceano. In lingua francese ricordiamo *Arabelle la sirène* di Jean Ache che ispiratosi sia alla mitologia nordica sia alla fiaba dello scrittore danese Hans Christian Andersen (1837), narra le vicissitudini di una sirena attraverso uno stile fumettistico sempre in linea con il fumetto francese standard, ma con una serie di peculiarità come l'ingrandimento e il delineamento degli occhi (celesti) della protagonista nello specifico e anche della maggior parte dei personaggi; comparve anche *Alix l'intrépide* il cui creatore Jacques Martin ambientò le avventure in diversi scenari mitologici, epici e storici antichi in quanto Alix è un servitore gallo di Cesare, mentre Morris nel 1946 creò *Lucky Luke*, il celebre cowboy solitario.

¹⁶² Anna Bravo, Anna Foa, Lucetta Scaraffia, Le donne per la prima volta avranno il diritto di voto. *I nuovi fili della memoria 3. Uomini e donne nella storia dal 1900 a oggi*, Editori Laterza, Firenze, Bari pp.395

¹⁶³ *ivi.* pp 394- 395

In Gran Bretagna iniziarono a proliferare i fumetti polizieschi come *Scotland Yard* di Buck Ryan o il titanico *Garth* di Steve Dowling nel 1945 la cui forza fisica è contenuta da un bracciale. Il fumetto inglese per risvegliare il lettore sceglie, quindi, di abbracciare la letteratura inglese contemporanea; infatti, dall'inizio del XX secolo in Inghilterra iniziarono a diffondersi acquisendo sempre più successo i romanzi d'investigazione (definiti in Italia anche Romanzi gialli) in cui i protagonisti quasi tutti detective o poliziotti si dedicavano alla risoluzione di enigmatici casi: tra i più celebri ritroviamo A. Conan Doyle¹⁶⁴ con *Sherlock Homes* e la scrittrice Agatha Christie¹⁶⁵.

Durante gli anni '50 in Europa vi fu la ripresa della distribuzione di fumetti in quasi tutte le nazioni e un inaspettato interesse da parte dell'area più intellettuale: la nascita del komiks ufficiale in Russia può essere rintracciata durante i primi anni della Guerra Fredda contro l'America, nel momento in cui quest'ultimi o meglio i cartoonist americani stanchi della povertà creativa del comics ufficiale iniziarono a distaccarsene ampliando la prospettiva visiva del loro operato; la Russia, invece, all'incirca nel 1956 prese possesso del medium, ora (in parte) rifiutato dagli Usa, generando in collaborazione con l'illustratore Ivan Semyonov, sulla rivista per bambini *Vesyolve Kartinki*, una nuova storia del komiks meno politicizzata.¹⁶⁶

In Gran Bretagna i disegnatori oltre il proseguimento del percorso fumettistico standard con i generi codificati, si dedicarono, anche, alla creazione di fumetti di stampo sociale; infatti, Reg Smythe nel 1958 sfruttando la satira creò l'insolente *Andy Capp*, striscia comica che esplicita le dinamiche interne ad un matrimonio, mostrando la vita domestica del protagonista e della compagna, la quale si propone come un anti-stereotipo della mogliettina delle family strips poiché possiede sì il dominio matriarcale nell'ambiente casalingo, ma un abbigliamento

¹⁶⁴ Sherlock Holmes apparirà per la prima volta nel 1891 sulla rivista tardo-vittoriana *Strand Magazine*. Crisafulli-Elam, *Manuale di letteratura e cultura inglese*, Bononia University press, Bologna, 2009, pp.530-531

¹⁶⁵ Protagonista della fase (1915-1960) denominata *golden age of detective fiction*. Ivi. p. 532

¹⁶⁶ José Alaniz, *Komiks: Comic Art in Russiam*, University press of Mississippi, USA, 2010, p.65

e delle caratteristiche estetiche lontane dalle bellezze femminili del fumetto contemporaneo e non ; invece, Frank Dickens utilizzò la medesima strategia narrativa per raccontare la quotidianità dell'impiegato oppresso e beffardo *Bristow* (1960), il quale è attanagliato dallo stress causato dai tempi di consegna ristretti, dai colleghi imperfetti e da capi superbi ossia tutte le problematiche reali della vita d'ufficio.

La Gran Bretagna mise anche l'accento sul genere letterario definito fantascienza, ponendosi come meridiano di Greenwich immaginario parallelo poiché collegante orizzontalmente l'America e il Giappone, i due continenti detentori del patrimonio tecnologico passato (e in parte odierno); nei tre luoghi, infatti, lo sci-fi, il cyber-punk e la letteratura distopica si svilupparono e furono accolti positivamente con maggiore facilità rispetto al resto del mondo ancora legato a determinate visioni dell'arte più tradizionali ed effettivamente meno a contatto con la tecnologia moderna: Sydney Jordan e William Patterson, ad esempio, nel 1954 crearono *Jeff Hawke* , striscia a fumetti giornaliera ambientata nello spazio

Nell'area franco-belga si assistette alla proliferazione di nuove riviste sulle quali si rivelarono fumettisti satirici come George Wolinski e il celebre *Charlie Hebdo* sul magazine omonimo; inoltre acquistarono sempre più spazio i generi comic-western e gli eroi dei motori. Nel 1959 René Goscinny insieme ad Albert Uderzo liberamente ispirati alle vicende del condottiero gallo Vercingetoríge traslarono la situazione politica contemporanea in *Astérix*: durante l'ultima parte della Repubblica di Roma (60 A.C. circa), nel momento in cui Gneo Pompeo Magno otteneva consensi nell'urbe affinché raggiungesse il potere assoluto a discapito dei suoi alleati Marco Licinio Crasso e Caio Giulio Cesare, proprio quest'ultimo si era dedicato a una politica espansionistica votata alla conquista e alla colonizzazione delle terre a nord del fiume Po, precisamente le regioni della Gallia Cisalpina, Gallia Narbonense, Illirico e la Britannia. Le civitates galliche formalmente libere e alleate erano costrette ad ospitare e rifornire le truppe romane nel territorio, ma il senso di oppressione portò loro alla rivolta.

Le prime assemblee furono tenute durante l'assenza invernale di Cesare con l'obiettivo di recuperare la libertà comune e nel 52 A.C il feroce Vercingetoríge, figlio di Celtillo¹⁶⁷ capo degli Arveni, dopo un esordio fallimentare riuscì a far riconoscere il suo talento militare nel vivo della ribellione.

Nonostante le documentazioni storiche riportino una fine atroce¹⁶⁸ per il condottiero gallico vinto da Cesare ad Alesia dopo una serie di vittoriose campagne; nel fumetto, in realtà, attraverso la somministrazione di un intruglio creato dal druido del villaggio i galli riescono a primeggiare sulla testuggine romana.¹⁶⁹

L'ironia presente in Asterix non fu in grado di proteggerlo dalle critiche; infatti, i disegnatori furono accusati di propaganda politica parteggiante per il generale De Gaulle, il quale nel 1958 in un periodo di estrema tensione economica era divenuto Presidente della Repubblica su pressione di coloni e militari; egli, dopo aver governato provvisoriamente ('44-'45) con un progetto avente provvedimenti quali il voto alle donne, sicurezza sociale e nazionalizzazione, si ritirò dalla vita politica a causa dei contrasti ,con i partiti dei governi di colazioni post-bellici, ma nel 1947 favorì il partito da lui ispirato ossia il Raggruppamento del popolo francese (Rpf).¹⁷⁰

Agli inizi degli anni '60 la *Bandes Dessinées*, invece, acquistò prestigio grazie all'adozione del movimento pittorico Pop Art che rispetto alla sua metà americana mise contemporaneamente radici all'interno della mente dei fumettisti e anche degli artisti che «si rifiutarono di fare gli artisti». ¹⁷¹

¹⁶⁷ Celtillo secondo Cesare stesso nel suo trattato << aveva ottenuto l'egemonia su tutta la Gallia ed era stato ucciso dal suo popolo perché aspirava al regno>>. Giuseppe Zecchini, *Vercingetorige*, Editori Laterza, Bari, 2002, p. 11

¹⁶⁸ Vercingetorige languì in prigione per sei anni e dopo aver partecipato al Trionfo organizzato da Cesare nel 46 A.C. per celebrare le sue vittorie fu ucciso (probabilmente per strangolamento). Ivi. pp. 76-83

¹⁶⁹ Filippo Cassola, *Storia di Roma dalle origini a Cesare*, Jouvence società editoriale a r.l, Roma, 1985, pp. 249-251

¹⁷⁰ Le donne per la prima volta avranno il diritto di voto. Anna Bravo, Anna Foa, Lucetta Scaraffia, *I nuovi fili della memoria 3. Uomini e donne nella storia dal 1900 a oggi*, Editori Laterza, Firenze, Bari pp. 360;432-433

¹⁷¹Giulio Carlo Argan, *L'arte moderna 1770/1970*, Sansoni Editori, Firenze,1986 pp. 685; 742-747

L'influenza del movimento è percepibile soprattutto negli albi con protagoniste le bellissime fantaheroine dominanti i fumetti francesi come *Barbarella* (1962) di Jean-Claude Forest, *Les aventures de Jodelle* (1966) su testi di Pierre Bartier e disegni di Guy Peellaert e *Pravda la survireuse* (1968); inoltre, nel 1964 il Club des Bandes Dessinées si trasformava donando un valore accademico al fumetto nel Centre d'études des littératures d'expression graphiques e sorsero, parallelamente, enti come la société d'études et de recherches des littératures Dessinées creati con lo scopo di innalzare il medium a livello della letteratura ufficiale.

In Italia nel 1948 la Bonelli Editori emerse fra le grandi case editrici (tra cui la Mondadori)¹⁷² grazie a *Tex Willer* ideato da Gianluca Bonelli con disegni di Galeppini: eroe western intrepido, senza pregiudizi razziali ed incarnazione della redenzione umana; egli crescerà insieme al lettore così come la casa editrice medesima (a conduzione familiare), la quale produrrà nel corso del tempo lavori caposaldi della tradizione fumettistica italiana contemporanea.

La casa editrice Bonelli Editori si distinse poiché in anticipo con i tempi richiese una ricerca minuziosa da parte dei disegnatori spronati ad acculturarsi anche storicamente e geograficamente affinché ci fosse una perfezione, quasi maniacale, nelle tavole. La minuzia è riservata anche all'aspetto testuale in quanto la lingua adottata al di là delle espressioni ispaniche condizionate dall'ambientazione texana è formalmente corretta e più simile allo scritto e non al parlato neo-standard.

Gli accademici, alla fine degli anni '50, soprattutto attraverso la pubblicazione di riviste di fumetti come *Linus*¹⁷³, iniziarono a volgere lo sguardo verso il fumetto; infatti, in codesto periodo si accendono le grandi discussioni sul suo essere (para)letteratura argomentate sia sui giornali d'informazione sia su libri critici.

¹⁷² Già da diversi anni la Mondadori si dedicava alla pubblicazione di fumetti tra i quali Topolino di Walt Disney.

¹⁷³ Mensile di Giovanni Gandini. Il primo numero si aprì con una tavola rotonda sull'essenza e le funzioni del fumetto; tra i partecipanti troviamo Elio Vittorini.

L'Italia, quindi, si muoveva lentamente e caoticamente indi per cui è possibile osservare una diffusione estrema della parodia del western, di porno-favole giudicate negativamente, probabilmente, per via dei tabù della cultura italiana propensa alla censura o alla velatura dell'erotismo esplicito rispetto alle culture nord-europee da secoli abituate in campo artistico e letterario alla descrizione e visione di scene sessuali realistiche o mistificate. Il contraddittorio ambiente del fumetto italiano, però, nel 1962 in anticipo alle altre nazioni europee apre in toto i suoi orizzonti a mani femminili con la saga nera dell'affascinante ladro *Diabolik* delle sorelle Angela e Luciana Giussani esso può essere considerato il capostipite del genere nero nella penisola; alla base vi è un ribaltamento dell'idea di protagonista la cui morale è tendente verso il male, la criminalità e il ladrocinio il tutto in un'atmosfera, appunto, noir.

Perla rara, o meglio fumettista incasellabile in un genere definito e, addirittura, forse in un contesto geografico e in parte storico è Andrea Pazienza in quanto ci troviamo in Emilia-Romagna (Bologna) nella stagione conflittuale italiana iniziata con le rivolte studentesche del '68 e che proseguirà per un ventennio (se non oltre). Personalità eclettica riversata *nelle straordinarie avventure di Pentothal*, fumetto pubblicato sulla rivista *Alter-alter* (1977) il cui protagonista è il suo Alter-ego anche se, in realtà, è più vicino al vero Andrea dell'Andrea stesso, assuefatto dalle droghe che lo condurranno alla morte per overdose.

L'inferno mentale di un genio sregolato che riesce a miscelare nelle sue opere il grottesco, la storia antica, la politica e il dadaismo: «Ripartiamo dalla lezione del dadaismo; ma quella separazione fra arte e vita che il dadaismo vuole abolire nel regno (illusorio) dell'arte, il trasversalismo la abolisce sul terreno pratico dell'esistenza, del rifiuto del lavoro, dell'appropriazione. Trasformazione del tempo, del corpo, del linguaggio. [...] dichiariamo la nascita del MAODADAISMO»¹⁷⁴

¹⁷⁴ Danilo Mariscalco, *Roots&routes-research on visual cultures, III,10 (aprile-giugno 2013)*, 2013; cfr. Collettivo A/traverso, *Scrittura trasversale e fine dell'istituzione letteraria, «A/traverso»* (giugno 1976)

Le ricerche dedicate alla studio, alla storia, alla sociologia e all'estetica dei fumetti sono ampliate anche in Spagna dove fu creato il Grupo de Estudio de las Literaturas populares y de la imagen; in più vi fu un rilancio del filone umoristico (anche satira di genere), del fumetto d'avventura e di fantascienza con *Dani Futuro* (1969) del madrileno Carlo Giménex su testi di Victor Mora ed Esteban Maroto con la serie *Cinco por infinitus* (1967) che lo porterà alla fama internazionale.

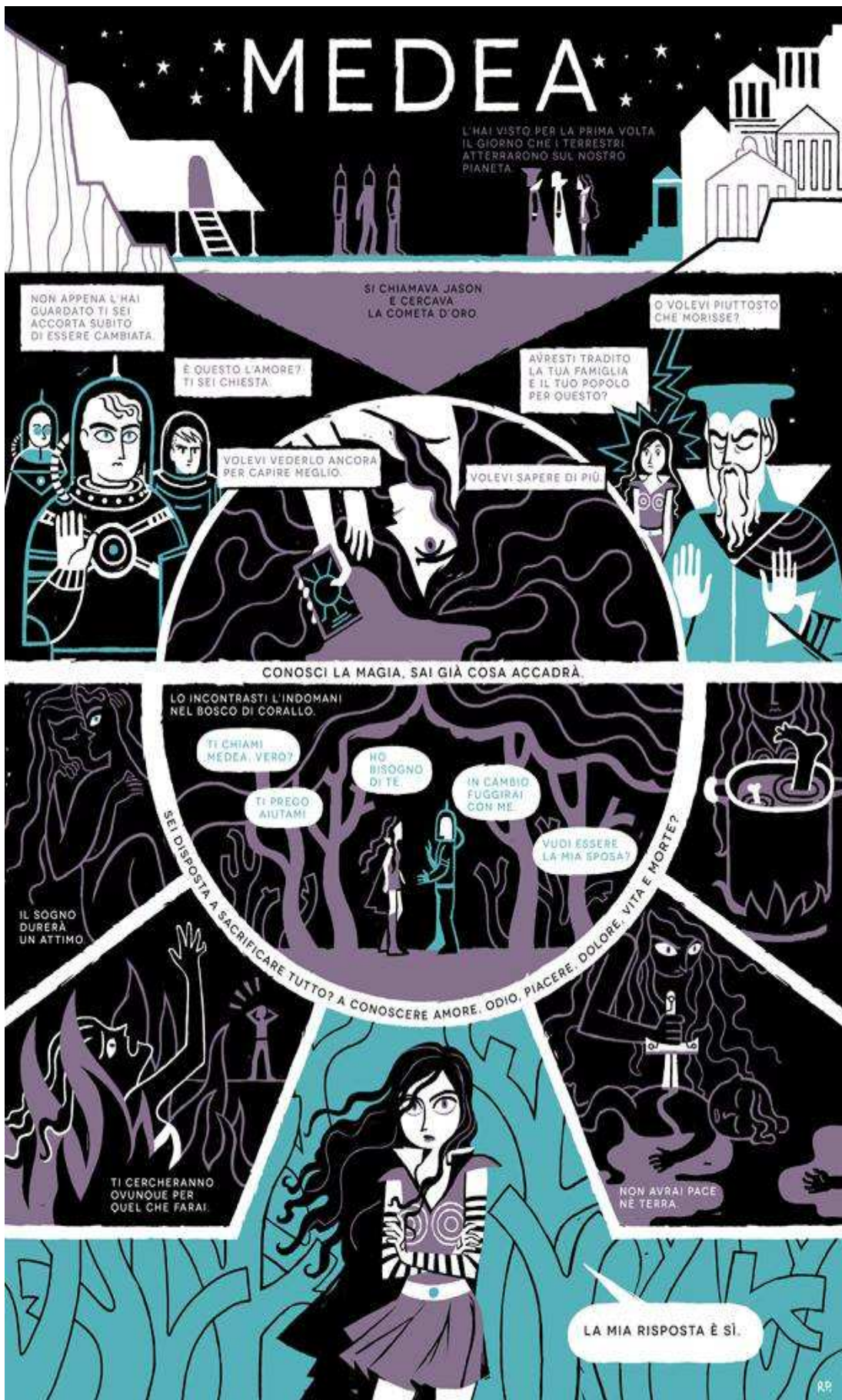
Il fumetto europeo contemporaneo dagli anni '70 in poi si confrontò con un'Europa caleidoscopica: crisi e primato economico ;la specificità insita in ogni nazione, ognuna alle prese con problematiche differenti ;il concetto di globalizzazione sempre più tangibile e universale associato alla telefonia mobile grazie alla possibilità di una fruizione a basso costo di internet in grado di collegare (salvo casi particolari) tutti i singoli individui fra loro; l'unione dell'area del mondo più ricca; le guerre in medio-oriente e le rivoluzioni sessuali e di genere.

Sullo e nello scenario descritto quasi tutte le nazioni europee permisero al fumetto di generare una tradizione manoscritta , di ottenere spazi di dialogo e incontro sia attraverso le fiere quanto libri e riviste critiche specializzate, di creare nuovi campi di interesse e di lavoro con la conseguente nascita di scissioni interne nell'ambito tecnico/pratico del fumetto in sé diviso fra copertinisti, coloristi, sceneggiatori, collettivi, inchiostatori, auto-produzioni, fumetto popolare, fumetto d'autore, graphic-novel e di corsi accademici pubblici e privati.

Nelle aree francesi, inglesi e italiane già possedenti una tradizione fumettistica forte anche se giovane e a tratti codificata, il dibattito fra popolare e colto si intensificò divenendo il cuore della dialettica poiché diversi fumetti dato il sapiente taglio vedono il passaggio dalla serialità al libro per intero come ad esempio *V per Vendetta* di Alan Moore e David Lloyd (1982), altri ancora nonostante il loro essere prodotto di massa riescono ad essere apprezzati dalla critica letteraria accademica per citazionismo, allusioni classiche e tematiche sociali come *Dylan Dog* creato da Tiziano Sclavi (1986) o si distaccano dalla

serialità per produrre fin dall'origine graphic novel come ZeroCalcare o Gipi (anni 2000); a Parigi, nel 1990, David B. con *Les incidents de la nuit* e la casa editrice Association promosse un fumetto in cui vi è una linea mentale indipendente e una grafica che assembla blocchi realistici e onirici. Il trasporto della letteratura disegnata permette la sua diramazione anche al suo ambiente di origine (forse) ossia la Svizzera con Thomas Ott, in Germania con Ralf König e Jason in Scandinavia. Nel ventesimo secolo la discussione sull'emancipazione femminile è ancora un tema scottante; con il termine Pinkwashing sono stati raggruppati uomini e donne che valicando il proprio confine geografico si sono uniti per dare voce al discorso di genere. Alcuni sostenitori della causa provengono dall'ambiente fumettistico come la spagnola Yeye Gomez e la connazionale Ana Penyas, l'italiana Rita Petruccioli e il francese Stephane Fert.

Le donne in un ambiente lavorativo prettamente maschile trovano il loro spazio in un contesto in cui vi è la possibilità di discutere di argomenti basilamente femminili come l'aborto o la violenza sulle donne e vi è, anche, la possibilità di riscrittura di personaggi storici, mitologici o letterari che assumono una nuova veste critica e visiva.



(Medea di Rita Petruccioli in *Metamorphoses*, Squame, 2017)

3.1.3. Storia del comic nel resto del globo

In oriente, in special modo in Giappone, il comic o meglio Manga è un'arte di intervalli che riproduce su carta i desideri e le mancanze degli abitanti dell'arcipelago amalgamata alla loro filosofia, cultura e misticismo.

Invero, oltre i personaggi dai tratti più tradizionali (sempre più rari), spesso, sono proposti esseri umani con fattezze estetiche che ricordano una fisicità occidentale estremizzata (occhi grandi, seni abbondanti per le donne, pelle chiara e rosata ecc.ecc.), però, inseriti in contesti ambientali, scenari architettonici, familiari, scolastici lontani dall'Europa o dagli USA.

Scott McCloud parla di un'eredità artistica secondo cui più che arrivare in qualche luogo, vi sia l'idea orientale di essere in qualche luogo miscelata a una tradizione del movimento e della gestualità assente in occidente; nei Manga, tutto ciò è espresso dalla disposizione delle vignette più dinamiche e ravvicinate (i bordi sono quasi assenti), dalla distruzione della quarta parete grazie a una primordiale immagine visiva 3D su carta, dai giochi di luce e dai rapporti fra figura e sfondo. I fumetti in oriente dopo un primo isolato sviluppo, a seguito delle grandi colonizzazioni europee, la scoperta dell'America¹⁷⁵ e le guerre del Novecento, furono messi in contatto con i comics occidentali e si influenzarono vicendevolmente; nello specifico, però, possiamo notare come in Giappone fin dalla coniazione del termine manga (risalente al 1814 anno in cui Katsuhika Hokusai iniziò a disegnare le proprie caricature definendole man-ga ovvero immagini di derisione) si delineerà una storia del genere estremamente più personale e autonoma rispetto alle altre nazioni come l'America del Sud che sarà contaminata dall'Italia o il Canada dai vicini Stati Uniti e dalla Francia per via della divisione linguistica interna.

La differenza è percepibile anche nel gruppo-lavoro; infatti, paradossalmente, l'ambiente predispose, in anticipo con i tempi, l'adesione delle donne alla

¹⁷⁵ Carlo Capra, *storia moderna (1492-1848)*, Le Monnier Università, 2014-2015, p. 75

produzione del fumetto: Machiko Hasegawa disegnerà dal 1946 *Sazae-san*, una striscia che può essere identificata come appartenente al family strips.

Il manga è una tipologia di testo che differisce dal fumetto occidentale anche per i generi tant'è che oltre le suddivisioni già conosciute sono offerte al lettore di qualsiasi età, senza una considerazione inferiore o alcuna censura (salvo in casi particolari), situazioni sessuali esplicite (anche sadiche) e manga specificatamente di argomento omosessuale (Yaoi per i maschi e Yuri per le femmine) ove vi è la possibilità di vedere, almeno su carta, una libertà espressiva lontana da quella reale (specialmente per le donne) :«Although Japanese society is no more tolerant of men or women expressing a gay or lesbian identity in real life than many western [sic] societies, as a fantasy trope for women male homosexuality is understood to be a beautiful and pure form of romance. Hence, it is possible in Japan for mainstream bookstore to carry many boy-love manga title (among them classics such as June and B-boy) that depict stories about love between teenage boys often featuring illustrations of anal sex and fellatio, which can be purchased freely by anyone, including their intended audience of high school girls. Japanese society clearly responds to depictions of male homosexuality in ways very different from societies in the west [sic].¹⁷⁶ »

Il mangaka Osamu Tezuka fu uno dei primi che non solo si pose come spartiacque fra il manga del primo novecento e il successivo periodo attraverso il suo impegno di traslazione da medium (cartaceo) a medium (audiovisivo con gli anime), ma si occupò anche della denuncia sociale della propria nazione; infatti, ha una carriera volta al genere avventuroso, girl-strips e alla fantascienza

¹⁷⁶ «Sebbene la società giapponese non sia più tollerante degli uomini o delle donne che esternano un'identità gay o lesbica nella vita reale di molte società occidentali, come un tropo fantastico, l'omosessualità maschile per le donne è intesa essere una bellissima e pura forma di romanticismo. Per cui, è possibile in Giappone per la libreria convenzionale di avere molti titoli di boy-love manga (in mezzo ai loro classici come per esempio June e B-boy) codeste storie descrivono l'amore tra ragazzi adolescenti spesso accompagnate da illustrazioni di sesso anale e fellatio, che possono essere acquistate liberamente da chiunque, incluso il loro pubblico previsto di liceali. La società giapponese chiaramente risponde alla rappresentazione dell'omosessualità maschile in modi molto differenti dalle società occidentali».

Mark McLelland (287-288) in Andrea Wood, "Straight" Women, *Queer Texts: Boy-Love Manga and the Rise of a Global Counterpublic*, *Women's Studies Quarterly*, Vol. 34, No. 1/2, *The Global & the Intimate* (Spring - Summer, 2006), pp. 394-414

(ad esempio *Metropolis*) il cui primo apice fu, durante gli anni '50, quando scrisse del rapporto tra l'uomo e la macchina con *Tesuwān Atomu (Astro boy)* ove con l'occhio e la mente di un voyeur straniero in patria narra di un piccolo automa che difende un mondo di umani che in realtà lo disprezza per il suo essere.

Osamu Tezuka, quindi, creò un intermezzo fumettistico fra il filone narrativo inglese (anche con illustrazioni) definito science fiction e al contempo preannunciò l'interesse americano per la città futuristica di Tokio (e non solo) con il sottogenere Cyberpunk.¹⁷⁷

Un ventennio dopo (1973-1974) pubblicò *Bàrbara*: vi è in esso una metafora rovesciata basata sul rapporto fra l'alcolizzata protagonista e il perverso scrittore, il cui inchiostro mentale delinea un'idea di donna musa che può ricordare la visione tradizionale europea, ma avanguardistica giapponese. Tezuka con il suddetto modus operandi mostra la condizione di subalternità della donna giapponese la quale è vista più come un essere sottomesso al maschio che un individuo al pari di esso. La passione per la storia culturale e letteraria occidentale e per la musica classica, invece, potrebbe in primis essere esplicitata dal titolo stesso che richiamerebbe il fanta-erotico francese degli anni Sessanta *Barbarella* e secondo dalla fonte ispiratrice (teoria più accertata) ossia la pièce teatrale del 1880 *Les contes d'Hoffmann* di Jacques Offenbach.

In Asia, anche l'orientale Cina sviluppò una storia fumettistica che risale al XV secolo con un proto-fumetto in cui le illustrazioni sono poste al di sopra del testo. Prima del Novecento, così come in occidente, i manhua si diffusero grazie alle riviste come *hsin-wen-chih* in cui le didascalie furono inserite nello spazio riservato all'immagine. Nel 1932, lo scrittore Lu Hsün, invece, difese il valore didattico del fumetto definendolo un genere letterario a sé stante¹⁷⁸.

¹⁷⁷ Veronica Hollinger, *Cybernetic deconstructions: cyberpunk and postmodernism*, Mosaic: An interdisciplinary Critical Journal Vol. 23, No.2 (Spring 1990), pp.29-44

¹⁷⁸ Wolfgang Bauer, *Chinesische Comics. Gespenster, Mörder, Klassenfeinde* in *Chinese Literature: Essays, Articles, Reviews*, Vol 2. No.2 (Jul. 1980), pp. 241-242 (2 pages)

Wendy Siuyi Wong nel suo testo *Hong Kong comics, a history of manhua*,¹⁷⁹ ripercorre la storia del fumetto della città dalle origini: il comics, qui, come nel resto del mondo fu strumentalizzato durante la seconda guerra mondiale e soprattutto sotto il governo di Mao Zedong, descrive, poi, un paese pronto ad ampliare i propri orizzonti acquistando ed espandendo nel proprio territorio comics occidentali, ma allo stesso tempo di narratori della propria cultura come nel caso dei kung fu comics degli anni '70 (tra i maggiori esponenti è ricordato Wong-Yuk Long), anche se la violenza riportata indispettì il governo e di conseguenza vi fu una lieve censura del manhua.

Il fumetto in America del sud, all'opposto, non ebbe né un'evoluzione indipendente né una precoce valenza letteraria e trattò soprattutto tematiche economico-politiche in quanto qui a causa della colonizzazione, della deportazione dei neri, del precoce percorso verso l'indipendenza, della povertà diffusa, delle dittature e delle elezioni repentine¹⁸⁰, i disegnatori preferirono dedicarsi ad altri aspetti della loro realtà; in più, in concomitanza con la dittatura fascista in Italia e la postuma conclusione della Seconda guerra mondiale, l'America latina vide una crescita demografica esponenziale nel proprio territorio grazie all'enorme flusso emigratorio proveniente dalla penisola mediterranea: fra i migranti troviamo diversi fumettisti.

Nel 1947 entrò nel mercato argentino la casa editrice italiana Abril con tutte le sue storie e un gruppo di autori italiani si trasferì a lavorare qui contribuendo alla diffusione del fumetto nel loco e viceversa Hugo Pratt collaborò con Héctor Frotera e Hora Cero per la creazione della casa editrice Frontiera che nel 1957 pubblicò i maggiori fumettisti argentini, fra i quali Alberto Breccia che nel 1969 ridisegnò la saga del fantascientifico *Eternauta* sotto la supervisione dello scrittore originario Héctor Oesterheld: *l'Eternauta* è un fumetto importante per

¹⁷⁹Anteprima di Wendy Siuyi Wong, *Hong Kong comics, a history of manhua*, Princeton architectural press, New York, 2002.

¹⁸⁰ Anna Bravo, Anna Foa, Lucetta Scaraffia, *I nuovi fili della memoria 3. Uomini e donne nella storia dal 1900 a oggi*, Editori Laterza, Firenze, Bari pp.445-456

l'Argentina poiché descrisse attraverso il genere della fantascienza la situazione geo-politica della regione votata al silenzio e all'oppressione del popolo.¹⁸¹

La collaborazione fra i disegnatori italiani e argentini porterà alla creazione della Escuela Panamericana de arte con Pratt e Breccia come docenti e fra gli allievi José Muñoz¹⁸², il quale nel 1974 incontrerà lo scrittore Carlos Sampayo ed insieme creeranno il detective privato *Alack Sinner*. Nel 1953 la piccola isola di Cuba, produttrice di zucchero e dipendente dagli Stati Uniti per il commercio, dopo un anno di dittatura corrotta di Fulgencio Batista fu scenario della guerriglia capeggiata da Fidel Castro; quest'ultimo salito al potere attraverso una riforma agraria indispettì gli Usa. Lo scontro con l'impero americano si acuì nel momento in cui Fidel Castro chiese aiuto al blocco sovietico che iniziò a comprare lo zucchero isolano: ci troviamo nel bel mezzo della rivoluzione cubana. Ogni cambiamento di mentalità prodotto dalle ribellioni genera dei peggioramenti da un lato e dei miglioramenti dall'altro¹⁸³; fra gli aspetti positivi troviamo l'alfabetizzazione di massa stimolata anche dal fumetto didattico e educativo promosso da disegnatori come Santiago Armada detto Chago o Virgilio Jordi che insieme a Fidel Morales crearono *El general Sandino*.

Il fumetto latino-americano si affermò, però, a livello mondiale nel 1964 grazie al disegnatore Quino e alla sua insolente *Mafalda*: ella è la leader di un gruppo di suoi pari che contrapponendosi ai bambini dei fumetti americani con ironia e acuta intelligenza si rapporta con il mondo circostante ponendo illuminanti domande riguardo il razzismo, la guerra o la fame nel mondo.

Nel frattempo, in oriente oltre la pubblicazione di manga fantascientifici (ad esempio *Akira* di Katsuhiro Otomo, 1982) o legati alla loro cultura come i testi di Chen Wen narratore delle antiche legende della Cina oppure Kozure Okami che attraverso la storia di Itto Ogami ha raccontato la particolare visione del mondo

¹⁸¹ La prima pubblicazione fu seriale (1957-1959) e disegnato da Francisco Solano López. Daniele Barbieri, *Maestri del fumetto. Quarantuno grandi autori fra serialità e graphic novel*, Tunué SRL, 2012, Latina, pp.105-110

¹⁸² Ivi, pp.135-139

¹⁸³ Anna Bravo, Anna Foa, Lucetta Scaraffia, *I nuovi fili della memoria 3. Uomini e donne nella storia dal 1900 a oggi*, Editori Laterza, Firenze, Bari, pp. 455-456

dei samurai con le loro intransigenti regole, i fumettisti si dedicarono a seguito delle catastrofi ambientali contrapposte, ma collegate alla bomba atomica ¹⁸⁴che durante la seconda guerra mondiale devastò le città di Hiroshima e Nagasaki contaminando il paesaggio (1945) ¹⁸⁵, alla tematica dell'ecologia.

Il rapporto fra l'uomo e l'ecosistema con le sue parabole amare durante gli anni '80 fu trattato sia dal giapponese Hayao Miyazaki nel futuristico *Nausicaa* sia dagli argentini Carlos Trillo e Juan Gimenez nel gerarchico *Rifiuti* poiché le multinazionali senza scrupoli ogni giorno inquinano la nazione e le piccole isole e deforestano l'Amazzonia per incrementare i loro introiti a discapito del popolo; anche i fumetti africani, negli ultimi decenni, finalmente, hanno avuto la possibilità di parlare della loro problematica ecologica insieme ad illustrazioni trattanti le altre tematiche scottanti del continente come povertà, guerra, sfruttamento ecc.ecc.¹⁸⁶

Oltre i numerosi fumetti popolari classici per la maggior parte di lingua francese a causa della colonizzazione passata o provenienti dagli Stati Uniti (sempre in traduzione), agli inizi del XXI secolo la situazione in Africa è cambiata radicalmente in quanto anche i disegnatori del loco sono riusciti a far udire la propria voce esportando perfino una grande quantità di opere nelle nazioni che per secoli hanno schiavizzato loro: «Di nuovo con "Africa e Mediterraneo" abbiamo prodotto il grande progetto Africa Comics, curato da Thelma Golden e presentato nel 2006 allo Studio Museum di Harlem, e in quest'occasione per la prima volta i fumetti africani sono sbarcati negli Usa. Ho coinvolto Rob Storr nella nostra mostra di fumetti africani alla Biennale di Dakar nel 2006; in seguito, Storr ha inviato due degli autori di fumetti, Titi Faustin ed Eyoum Nangué, alla Biennale di Venezia del 2007 da lui diretta».¹⁸⁷

¹⁸⁴ Vicenda raccontata abilmente nel 1973 dal mangaka Keiji Naxakaw in *Hadashi No Gen*.

¹⁸⁵ Anna Bravo, Anna Foa, Lucetta Scaraffia, *I nuovi fili della memoria 3. Uomini e donne nella storia dal 1900 a oggi*, Editori Laterza, Firenze, Bari, pp 309-310

¹⁸⁶ Africacomics.net

¹⁸⁷ Francesca Capriccioli e Mary Angela Schroth (a cura di), *Mémories, cronistorie d'arte contemporanea 1967-2007*, Gangemi editore, Roma, 2008, p. 53

Al di sotto dell'equatore, in Oceania, la storia del fumetto australiano è riportata concretamente e virtualmente dalla National library of Australia¹⁸⁸ che periodicamente dedica mostre al fumetto locale.

La storia dell'Australia è relativamente recente in quanto per diverso tempo fu abitata dagli aborigeni, popolo che viveva a stretto contatto con la natura. I primi reportage di viaggio provengono dalla quarta nave della Dutch Est India Company, Duyfken, che sotto il comando di Willem Jansz entrò a contatto con l'Oceania il 28 novembre 1605, ma la reale scoperta in nome della corona inglese è associata al capitano James Cook che circumnavigò l'Oceania dedicandosi all'area del mare della Tasmania nel 1770, una decade dopo che l'ultima compagnia olandese visitò il territorio.

L'Australia da lì in poi fu civilizzata dai britannici che cercano di convivere con gli aborigeni. Prima della nascita del Commonwealth of Australia (1900 con il primo ministro Edmund Barton) vi erano 6 colonie nel territorio dipendenti politicamente dalla Gran Bretagna che avevano provato a dimostrare la loro fedeltà per diverse volte come quando il New south wales inviò un piccolo contingente in Sudan nel 1885: i rapporti, ancora oggi, sono velatamente di dipendenza.¹⁸⁹

I comics australiani nel senso stretto del termine al loro interno presentano le peculiarità proprie del territorio soprattutto nelle storie con animali antropomorfizzati in quanto per le quali sono state scelte creature del continente come *Kokey Koala and his magic button* del neozelandese Noel Cook (1947) o *Skippy the Bush Kangaroo di Keith Chatto* (1970).

Per quanto riguarda le fumettiste di sesso femminile, così come in Giappone, esse riuscirono ad inserirsi nel mercato precocemente; infatti, fin dagli anni '40 la firma dell'adolescente Moira Bertram è riportata su diversi comics aventi bionde

¹⁸⁸ Anche la fondazione Franco Fossati con il suo museo del fumetto e della comunicazione "WOW", fornisce informazioni dettagliate seppur brevi anche del fumetto messicano, argentino e italiano.

¹⁸⁹ Susan Bambrick, *The Cambridge Encyclopedia of Australia*, Cambridge university press, United Kingdom, 1994 pp. 60-63, 82-87, 94-96,102-14

protagoniste femminili come la circense *Jo and Her magic Cloak* (il giallo continua ad essere un colore dominante nelle illustrazioni).

Conclusioni

Nell'elaborato di tesi magistrale sono state ripercorse le tappe fondamentali della riflessione secolare, ancora in atto, trattante la stretta vicinanza-distanza che vi è fra arte e letteratura, fra pittura e lettere, unificate nel fumetto.

È stata creata una metodologia critica da affiancare alle discussioni sulla preminenza di un'arte sull'altra.

Le componenti sono state scisse in due macro-aree differenti (senza subentrare nello specifico in quanto il metodo è, ancora, in fase di ricerca); esse sono predisposte all'intersecazione e sono state corrispettivamente denominate variabili e costanti.

Le due aree in questione rivelano la compattezza delle costanti rispetto la friabilità delle variabili tanto in continuo sviluppo quanto richiamanti fattori personali: entrambe, però, condizionano, inevitabilmente, la poetica di uno scrittore.

La teoria essendo stata sviluppata al fine di analizzare i testi letterari è stata utilizzata, anche, per supervisionare criticamente la letteratura per immagini ossia il fumetto.

Il fumetto è una tipologia di letteratura originale avente una storia breve, ma che ha, ugualmente, ottenuto dei riscontri positivi, anche da parte degli accademici, soprattutto dall'ala avanguardista.

Il fumetto al di là dell'atto di creazione in sé, presenta delle lacune che dovrebbero essere studiate (e forse veicolate) dalle università al fine di incrementare la cultura, le capacità sia degli appassionati sia dei produttori riuscendo a risolvere le incognite in vista di un'evoluzione naturale della letteratura che vedrà al suo fianco il genere.

I testi oggetto dell'analisi sono rispettivamente *Poema a fumetto* di Dino Buzzati e *Il ladro di libri* di Alessandro Tota e Pierre Van Hove; in entrambe le opere è stata applicata senza alcuna distinzione la teoria delle variabili e delle costanti

per poi attuare un lavoro autonomo con lo scopo di individuare le caratteristiche peculiari di ogni testo e ulteriori aspetti innovativi.

Il breve excursus sulla storia (in parte) globale del fumetto è funzionale alla linearità totale della ricerca simil-scientifica in quanto autorizza lo studioso ad affermare alcune tesi; prima fra tutte: «il fumetto è una tipologia di arte in cui risiede un'espressività e una duttilità tale da permetterle di essere accolta con poche esitazioni, se non nessuna, in ogni area dell'emisfero».

Il fumetto si dimostra, anche, attraverso lo sviluppo repentino delle sue tecniche indirizzate verso la digitalizzazione delle pratiche artistiche come uno dei pochi generi in grado di rispondere alle esigenze dei contemporanei tanto in fase ricettiva quanto produttiva.

Esso, poi, per quanto la poesia verbo-visiva possa essere un'ulteriore dimostrazione della congiunzione fra poesis e pittura, generata in conseguenza delle discussioni teoriche della neo-avanguardia sulle belle arti, possiede delle mancanze strutturali ossia l'assenza delle sfumature narratologiche, tematiche e stilistiche in quanto codesta tipologia di arte è inglobata e rinchiusa solo nell'area poetica in senso stretto ,mentre il fumetto, attento e consapevole alle/delle questioni accademiche in toto, si dimostra reattivo agli stimoli esterni.

Presso l'università di New York, invero, la scrittrice e dottoressa Bianca Stone ha ideato una raccolta di poesie denominate Poetry Comics ispirandosi al corpus di luminosi manoscritti biblici *Book of the hours* concepiti durante la buia era del Medioevo con l'intento di porre in rilievo la correlazione millenaria che vi è fra immagini e testo (prima maggiormente evidente).¹⁹⁰

La sfera visiva non è proposta come illustrazione, quindi, accompagnamento del testo, ma come comprimario aspetto grafico in quanto sono presenti didascalie e personaggi le cui azioni corrispondono e ampliano il testo; in più, non solo è necessaria la medesima lettura del comic tradizionale, ma sono considerate le dinamiche cerebrali-concettuali nel momento della ricezione-

¹⁹⁰ Bianca Stone, *Poetry Comics- from the book of hours*, Pleiades Press, Warrensburg, Missouri, 2016

percezione delle compagini interne astratte della determinata arte denominata poesia.

Seppure negli stati uniti d'America vi sia una propensione per l'inserimento eccessivo di elementi della quotidianità gli elaborati possiedono comunque sia un linguaggio differente dalla lingua comune.

Lo studio sul fumetto, quindi, appare necessario all'ambiente letterario così che siano protetti e protratti i classici e vi sia uno sguardo al futuro sempre più tecnologico-digitale.

Bibliografia

Anteprima di José Alaniz, *Komiks: Comic Art in Russia*, University press of Mississippi, USA, 2010 p.56

Anteprima, Wendy Siuyi Wong, *Hong Kong comics, a history of manhua*, Princeton architectural press, New York, 2002

Atti del convegno, Alvise Fontanella (a cura di), *Dino Buzzati-La linea veneta nella cultura contemporanea*, Leo S. Olschki Editore, Firenze, 1982

Atti del convegno internazionale, Nella Giannetto (a cura di). *Dino Buzzati: la lingua, le lingue*, Arnoldo Mondadori Editore S.p.A., Milano, 1994, pp.1-55

Atti del convegno internazionale (Urbino 7-12 maggio 1973), Bruno Gentili e Giuseppe Paione (a cura di), *Il mito greco*. Edizioni dell'Ateneo & Bizzarri, Roma, 1977, pp. 1-32; 49-55

Atti del seminario nazionale Roma-Perugia 1985-1991, Agostino Masaracchia (a cura di), Gruppo editoriale nazionale, Roma, 1993

Amy Chu, Clay Mann, Seth Mann, *Poison Ivy- cycle of life and death*, DC Comics, USA, 2016

Giulio Carlo Argan, *L'arte moderna 1770/1970*, Sansoni Editori, Firenze, 1986 pp. 244-254; 645-687; 742-747

Noel Arnaud, Francis Lacassin, Jean Tortel, Michele Rak, *La paraletteratura: il melodramma, il romanzo popolare, il fotoromanzo, il romanzo poliziesco, il fumetto*, Liguori Editori, Napoli, 1977

Rudolph Arnheim, *Pensiero visuale*, Mimesis edizioni, Milano-Udine, 2013

Stefano Asperti *Origini romanze. Lingue, testi antichi, letterature*, Viella S.r.l. 2006, pp. 30-33

Antonia Veronese Arslan, *Invito alla lettura di Dino Buzzati*, U. Mursia & C., Milano, 1974

Gabriel Bà, Gerard Way, *Umbrella Academy, la suite dell'apocalisse*, bao publishing, Milano, 2017

Susan Bambrick, *The Cambridge Encyclopedia of Australia*, Cambridge university press, United Kingdom, 1994 pp. 60-63, 82-87, 94-96,102-14

Andrea Barbato, Mario Bortolotto, Giacomo DeBenedetti, Luciano De Maria, Franco Fortini, Massimo Pini, Sergio Quinzio, Edoardo Sanguineti, Gianni Scalia, Gian Franco Vené (saggi di), *Avanguardia e Neo-Avanguardia* Sugar Editore, Milano, 1966

Daniele Barbieri, *Breve storia della letteratura a fumetti*, Carocci editore, Roma, 2014

Daniele Barbieri, *I linguaggi del fumetto*, Giunti Editore S.p.a / Compiani, Firenze, 2018

Daniele Barbieri, *Maestri del fumetto. Quarantuno grandi autori fra serialità e graphic novel*, Tunué SRL, 2012, Latina, pp.33-37;105-110; 135-139;

Roland Barthes, *Miti di oggi*, Fabbri Editori, Bergamo,2004, pp.189-240

Wolfgang Bauer, *Chinesische Comics. Gespenster, Mörder, Klassenfeinde in Chinese Literature: Essays, Articles, Reviews*, Vol 2. No.2 (Jul., 1980), pp. 241-242 (2 pages)

Walter Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino, 1997

Walter Benjamin, *Mickey Mouse*, il nuovo melangolo s.r.l., Genova,2014

Walter Benjamin, *Opere complete III. Scritti 1928-1929, Letteratura per l'infanzia*, Einaudi, Trento, 2010, pp. 334-340

Fabio M. Bertolo, Paolo Cherubini, Giorgio Inglese e Luisa Miglio, *Breve storia della scrittura e del libro*, Carocci editore,2014, pp. 86-88

Neuro Bonifazi, *Teoria del fantastico e il racconto fantastico in Italia: Tarchetti-Pirandello- Buzzati*, Longo Editore, Ravenna, 1982, p. 1-76;141-170

Wayne C. Booth, *A rhetoric of irony*, The university of Chicago press, London, 1975

Nino Borsellino, *Orfeo e Pan. Sul simbolismo della pastorale*, Edizioni Zara, Parma, 1986

A. Bovi, *Alberto Giacometti. I maestri del Novecento*, Sansoni editore, Firenze, 1974

Pierre Bourdieu, *Le regole dell'arte. Introduzione di Anna Boschetti*, il Saggiatore S.r.l, Milano, 2013, 1-137

Anna Bravo, Anna Foa, Lucetta Scaraffia, *I nuovi fili della memoria 3. Uomini e donne nella storia dal 1900 a oggi*, Editori Laterza, Firenze, Bari

Charles Brownstein (a cura di), *Eisner/Miller, Conversazione sul fumetto*, Kappa Edizioni, Bologna, 2005

Dino Buzzati, *Il deserto dei Tartari*, Arnoldo Mondadori Editore S.p.A., Milano, 1975

Dino Buzzati, *Poema a fumetti*, Mondadori Editore S.p.A., Milano, 2017

Dino Buzzati, *Viaggio agli inferi del secolo*, in *Il Colombre e altri cinquanta racconti*, Mondadori, Milano, 1966, pp. 381-449

Jean Canavaggio, *Cervantes*, Lucarini editore s.r.l, Roma, 1988, pp. 9-13

Carlo Capra, *Storia moderna (1492-1848)*, Le Monnier Università, Firenze, 2014-2015, pp.75; 154-157; 356

Francesca Capriccioli e Mary Angela Schroth (a cura di), *Mémories, cronistorie d'arte contemporanea 1967-2007*, Gangemi editore, Roma, 2008, p. 53

Marcello Carlino, Francesco Muzzioli, Giorgio Patrizi (a cura di), Filippo Bettini, *Avanguardia e materialismo. Saggi di teoria e critica letteraria*, Robin Edizioni SRL, Roma, 2014

Marcello Carlino, *Deposizioni su oggetti di spazio e di tempo tra pittura e poesia*, Bulzoni editore S.r.l., Roma, 2001

Marcello Carlino, *La costituzione del testo. Metodo con esercizi di critica letteraria*, Fermenti editore, Milano, 2015

Filippo Cassola, *Storia di Roma dalle origini a Cesare*, Jouvence società editoriale s.r.l, Roma, 1985, pp. 249-251

Catullo, *Poesie d'amore*, Lorenzo Barbera editore S.r.l., Siena, 2005

Daniel Cervone e Lawrence Pervin, *La scienza della personalità*, Raffaello Cortina editore, 2017

Antoine Compagnon, *Il demone della teoria. Letteratura e senso comune*, Einaudi, 2000

Alfredo Cottignoli, *Manzoni: guida ai promessi sposi*, Carocci Editore S.p.a., giugno 2002, Roma, pp.33-41

Daniel Couégnas, *Paraletteratura*, La Nuova Italia Editrici, Scandicci, Firenze, 1997

Crisafulli-Elam, *Manuale di letteratura e cultura inglese*, Bononia University press, Bologna, 2009, p.190; 530-531

Benedetto Croce, *Conversazioni Critiche*, Gius. LATERZA&FIGLI, Tipografi-editori-librai, 1942-xx, pp. 153-224

Jonathan Culler, *teoria della letteratura*, Armando editore, Roma, 2000

Daniel Defoe, *Robinson Crusoe*, Harper Press, Collins Classics, London, 2013

Galvano della Volpe, *Critica del gusto*, Feltrinelli, Milano, maggio 1976

Marchese de Sade, *La filosofia nel boudoir*, Edizioni del libro raro, 1967, Lugano

Umberto Eco, *Apocalittici e integrati*, Bompiani, Milano, 2016

Engels, Marx, *Scritti sull'arte*, Laterza&figli, Bari,1971, pp.7-80

Paola Faini, *Tradurre. Manuale teorico e pratico*, Carocci Editore S.p.A., Roma, 2017, pp.9-19

Mariateresa Ferrari (a cura di), *Buzzati 1969: laboratorio di Poema a Fumetti*, edizioni Gabriele Mazzotta, 2002, Milano

Francesco Flora, *Orfismo della parola*, Cappelli Editore, Rocca San Casciano, 1953

Dino Formaggio, *La <<morte dell'arte>> e l'Estetica*, il Mulino, Bologna, 1983

Franco Fortini, *Ventiquattro voci per un dizionarietto di lettere*, Il Saggiatore, Milano, 1968, pp.168-171

Hal Foster, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois, Benjamin H.D. Buchloh, *Arte dal 1900, Modernismo, Antimodernismo, Post-modernismo*, Zanichelli editore S.p.A., Bologna, 2006

Jean Genet, *L'atelier di Alberto Giacometti*, il melangolo, Paris, 1979

Romàn Gubern *Il fumetto*, Istituto geografico De Agostini, Novara,1976

Haiku. Il fiore della poesia giapponese da Bashō all'Ottocento (a cura di Elena Dal Pra), Arnoldo Mondadori Editore S.p.A., Milano, 1998,

Ilja Herenburg, *Poeti russi moderni*, Editoriale italiana, Milano, 1947, pp. 5-10;
73-76

Veronica Hollinger, *Cybernetic deconstructions: cyberpunk and postmodernism*,
Mosaic: An interdisciplinary Critical Journal Vol. 23, No.2 (Springe 1990), pp.29-
44

Johan Huizinga, *Homo ludens*, Giulio Einaudi editore S.p.A., Milano, 1946

Il segno americano. Manifesti Pop Art, Arnoldo Mondadori Editore Arte,
Milano,1989

Vittorio Imbriani, *Critica d'arte e prose narrative*, Gius. La Terza & Figli, Tipografi-
Editori-Libraii, Bari, 1937

Giorgio Inglese, *Dante: guida alla Divina Commedia*, Carocci Editore S.p.A., Roma,
2002, pp.32-35

Andrè Lefevere, *Traduzione e riscrittura. La manipolazione della fama letteraria*, UTET
Libreria Srl, 1998, Torino, pp. VII-XV

Giacomo Leopardi, *Le operette morali*, Garzanti Libri S.p.A., Milano, 2000, pp.27-
40

Gian Pietro Lucini, *Per una poetica del simbolismo*, Guida editori, Napoli, 1971

Claudio Marazzini, *La lingua italiana, profilo storico*, il mulino,2016, Bologna,
pp.395-397

Livio Marguati, *Dall'Avanguardia storica all'underground. Il ruolo dell'avanguardia
letteraria e artistica del Novecento*, Editore Bulgarini, Firenze, 1973

Danilo Mariscalco, *Roots&routes-research on visual cultures, III,10 (aprile-giugno 2013)*, 2013

Stelio M. Martini, *Breve storia dell'avanguardia*, Nuove edizioni, 1988

Scott McCloud, *Capire il fumetto. L'arte invisibile*, Vittorio Pavesio comics, Torino, 1996

Mark McLelland in Andrea Wood, "Straight" Women, *Queer Texts: Boy-Love Manga and the Rise of a Global Counterpublic*, *Women's Studies Quarterly*, Vol. 34, No. 1/2, *The Global & the Intimate (Spring - Summer, 2006)*, pp. 394-414

Mario Moretti, *Anatomia del riso*, Bulzoni editore S.r.l., Roma, 2003

Domenico Musti, *Storia greca. Linee di sviluppo dall'età micenea all'età romana*, Editori Laterza&figli, Roma-Bari, 1994, pp. 117-121

Francesco Muzzioli, *Allegoria*, Lithos Editrice, Roma, 2016

Francesco Muzzioli, *Ironia*, Guida Editori srl, Napoli, 2015

George Orwell, *La fattoria degli animali*, Mondadori Libri S.p.A., 2015

Oxford Advanced Learner's Dictionary, Oxford University press, India, 2015

Chain Perelman- Lucie Olbrechts-Tyteca, *Trattato dell'argomentazione*, vol.2, Torino, Einaudi 1966, p.425

Rita Petruccioli in *Metamorphoses*, Squame, 2017

Giovanni Pozzi, *La parola dipinta*, Adelphi Edizioni S.P.A, Milano,1981

Quaderni di critica, *Per una ipotesi di "scrittura materialistica"*, Foggia, Bastogi, 1981, pp.31-33

Michele Rak, *Immagine e scrittura. Sei studi sulla teoria e la storia dell'immagine nella cultura del Barocco a Napoli*, Liguori Editore, Napoli, 2003 pp.1-91

Francesco Remotti, *Fare umanità. I drammi dell'antropo-poiesi*, Editori Laterza, Roma-Bari,2013 pp. 78-150

Laura Ricci, *Paraletteratura. Lingua e stili dei generi di consumo.*, Carocci editore, Roma, 2013

Gillian Rose, *Visual methodologies, An introduction to the Interpretation of Visual Materials*, SAGE Publication Ltd, London, 2001

Ettore Rota, *Questioni di storia contemporanea*, Marzoriti Editore, Milano, 1952 pp. 1055-1117

Giovanni Sabbatucci, Vittorio Vidotto *Storia contemporanea. Il Novecento*, Editori Laterza, Bari, 2008, pp.92-93;465-468; 477-579

Armando Saitta, *Guida alla storia contemporanea*, Universale Laterza, Bari, pp.257-284
Edoardo Sanguineti, *Ideologia e linguaggio*, Feltrinelli, 1970, p.135

Edoardo Sanguineti, *La missione del critico*, Marietti S.p.A., Genova, 1987, pp.127-140

Edoardo Sanguineti, Jean Burgos, *Per una critica dell'avanguardia poetica in Italia e in Francia*, Biblioteca Bollati Boringhieri, Torino, 1995

Jean-Paul Sartre, *Verità e esistenza*, Arnoldo Mondadori Editore S.p.A., Milano, 1991

Gennaro Savarese, *Indagini sulle <<arti sorelle>>. Studi su letteratura delle immagini e ut pictura poesis negli scrittori italiani*, Vecchiarelli Editore, Roma, 2006, pp.1-49

Gerhard Schneider, *Il libertino. Per una storia sociale della cultura borghese nel XVI e XVII secolo*, Il Mulino, Bologna, 1974

Arturo Schwarz, *Almanacco Dada. Antologia letteraria-artistica. Cronologia. Repertorio delle riviste*, Feltrinelli Editore, Milano, 1976, pp. IX-XV

Matthew Screech, *Master of ninth art. Bandes dessinées and franco-belgian identity*, Liverpool university press, Liverpool, 2005

Jean François Sirinelli, Robert Vandenbussche, Jean Vavasseur-Desperriers, *Storia della Francia nel Novecento*, il Mulino, Bologna, 2003, pp. 188- 247

Corrado Stajano, *Si è dipinto il suo romanzo*, in <<Tempo>>, 4 ottobre, citato in *Dino Buzzati, vita & colori*, a cura di Rolly Marchi, Milano, overseas, 1986, p.78

Bianca Stone, *Poetry Comics- from the book of hours*, Pleiades Press, Warrensburg, Missouri, 2016

Lorenzo Taiuti, *Arte e media. Avanguardia e comunicazione di massa*, Costa&Nolan Spa, Genova, 1996

Torquato Tasso, *Dialoghi II.2*, G.C. Sansoni, Editore, Firenze, 1958, pp.889-912

Alessandro Tota, Pierre Van Hove, *Il ladro di libri*, Coconino Press Srl (Fandango), 2015

Nicoletta Vallorani, *Introduzione ai Cultural Studies, UK, USA e paesi anglofoni*, Carocci editore, Roma, 2016

Bart Van Den Bossche, *il mito nella letteratura italiana del Novecento: trasformazioni e elaborazioni*, Leuven University Press, Franco Cesati Editore, Firenze, 2007, pp.9-42; 63-86;135-148;177-190

Giuseppe Zagarrìo, *Costanti e variabili nel discorso poetico- estratto dal N. 4-5 di "Quartiere"*, Il Cenacolo, Firenze, 1959

Giuseppe Zecchini, *Vercingetorige*, Editori Laterza, Bari, 2002

Steve Whitaker, *Manuale illustrato del fumetto*, Tecniche Nuove, Milano, 1996

Rudolf Wittkower, *Allegoria e migrazione dei simboli*, Torino, Einaudi, 1987, p.338

Sitografia

Africacomics.net

Bilbolbul.net

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

Encyclopaedia Britannica.com

Lamberto Pignotti, *Emulo di Flash Gordon, Poesia visiva*, Firenze, 1965, Asta-
Fidesarte.it

<http://www.lfb.it/fff/index.htm> (Fondazione Franco Fossati)

Moma.org

Teberosfera.com

victormoscoso.com

<http://www.goethe.de>

Ringraziamenti

Ringrazio vivamente il mio relatore e la mia correlatrice per la disponibilità, la severità e la gentilezza mostrata e trasmessa durante la stesura dell'elaborato.