

PREMIO RICERCA «CITTÀ DI FIRENZE»

- 17 -

COLLANA PREMIO RICERCA «CITTÀ DI FIRENZE»

Commissione giudicatrice, anno 2012

Luigi Lotti (Presidente)

Piero Tani (Segretario)

Franco Cambi

Michele A. Feo

Mario G. Rossi

Vincenzo Varano

Graziella Vescovini

Eleonora Brandigi

L'ARCHEOLOGIA DEL GRAPHIC NOVEL

Il romanzo al naturale e l'effetto Töpffer

Firenze University Press
2013

L'archeologia del graphic novel : il romanzo al naturale e l'effetto Töpffer / Eleonora Brandigi . – Firenze : Firenze University Press, 2013.
(Premio Ricerca «Città di Firenze» ; 17)

<http://digital.casalini.it/9788866554943>

ISBN 978-88-6655-494-3 (online)

Certificazione scientifica delle Opere

Tutti i volumi pubblicati sono soggetti ad un processo di referaggio esterno di cui sono responsabili il Consiglio editoriale della FUP e i Consigli scientifici delle singole collane. Le opere pubblicate nel catalogo della FUP sono valutate e approvate dal Consiglio editoriale della casa editrice. Per una descrizione più analitica del processo di referaggio si rimanda ai documenti ufficiali pubblicati sul catalogo on-line della casa editrice (www.fupress.com).

Consiglio editoriale Firenze University Press

G. Nigro (Coordinatore), M.T. Bartoli, M. Boddi, R. Casalbuoni, C. Ciappei, R. Del Punta, A. Dolfi, V. Fargion, S. Ferrone, M. Garzaniti, P. Guarnieri, A. Mariani, M. Marini, A. Novelli, M. Verga, A. Zorzi.

La presente opera è rilasciata nei termini della licenza Creative Commons Attribuzione – Non commerciale - Non opere derivate 3.0 Italia (CC BY-NC-ND 3.0 IT: www.creativecommons.by-nc-nd).

CC 2013 Firenze University Press
Università degli Studi di Firenze
Firenze University Press
Borgo Albizi, 28, 50122 Firenze, Italy
www.fupress.com/

*Alle persone incontrate in viaggio
perché mi hanno prestato i loro occhi*

Sommario

Introduzione

1. Il <i>graphic novel</i>	13
1.1. Riflessioni terminologiche: chiamare il <i>graphic novel</i> «graphic novel»	15
1.2. Questioni di genere letterario	18
1.3. «Critica e fumetto, connubio perfetto». Cenni storici	24
1.4. Su alcune questioni teoriche iniziali. Letteratura e fumetto	29
1.5. Oggi, il <i>graphic novel</i> . Tempi, luoghi, migrazioni e temi	35
2. Parola e immagine: circoscrivere il campo	45
2.1. <i>Visual Culture</i> : storia e posizioni teoriche	48
2.2. L'approccio semiotico: pro e contro	58
2.3 Studi sul fumetto	65
2.4. La narratologia cognitiva	76
2.5. Il relativismo narrativo. Altre risorse per la teoria	89
3. Il metodo archeologico, il romanzo al naturale e l'effetto Töpffer	95
3.1. Perché Manzoni	98
3.2. « <i>A monthly something</i> »	101
3.3. Un catalogo per Antoine de Saint-Exupéry	106

3.4. Lorenzo Mattotti	109
3.5. Un romanzo al naturale e l'effetto Töpffer	115

I promessi sposi illustrati

1. Le Istruzioni agli artisti e <i>I promessi sposi</i> illustrati: un <i>graphic novel</i>	117
2. <i>I promessi sposi</i> illustrati. Un romanzo retorico	129
2.1. Effetto realtà	134
2.2. Descrizione narrativa	163
2.3. Metafora	178
2.4. Anafora	182
2.5. Enjambement	193
2.6. Ridondanza	198
2.7. Ecfresi	200
2.8. Anticipazione, posticipazione e riassunto	209
2.9. Sinestesia, climax, chiasmo e similitudine	214
3. Altri aspetti interessanti: comicità e caravaggismo	225
4. Conclusioni: il Seicento, la retorica e l'occhio della mente	231
4.1. Un romanzo al naturale	237

The Posthumous Papers of the Pickwick Club* e il *graphic novel

1. <i>The Posthumous Papers of the Pickwick Club</i>. Il romanzo mensile, il romanzo grafico.	247
1.1. Il senso di <i>Pickwick</i> per le immagini	250
2. Hogarth e il romanzo-caricatura	257
2.1. Hogarth, Töpffer e la fisiognomica	266
3. Dickens, Töpffer e la <i>littérature en estampes</i>	279
3.1. Contaminazioni visive	289
3.2. Ancora sulla caricatura e la fisiognomica	303

3.3. La Svizzera di Dickens e la Germania di Goethe	309
4. Le opera di Londra	317
5. Il viaggio e gli amici di Jabot	323
6. Conclusioni	329

Le immagini di Antoine de Saint-Exupéry

1. New York-Parigi: la nascita del <i>Piccolo Principe</i>	331
1.1. Il <i>Piccolo Principe</i> : libro per adulti o bambini?	336
1.2. Parola e immagine nell'estetica di Saint-Exupéry	340
1.3. Infantilizzazione e <i>graphic novel</i> .	344
1.4. Naturalizzazione	350
2. Le immagini del <i>Piccolo Principe</i>	351
2.1. La comprensione infantile e la stilografica magica	354
2.2. Infantilizzazione e naturalizzazione	373
3. Il secolo d'oro del libro per bambini	375
3.1. Un libro sul comodino. <i>Il porcellino di bronzo</i> di Hans Christian Andersen illustrato da Maurice Berty	386
4. L'artista bambino. Consuelo e gli amici pittori	407
5. L'infanzia sotto analisi	415
6. L'effetto naturale e il fumetto	425

Lorenzo Mattotti

1. Nell'iconotesto. I romanzi	441
1.1. <i>Fuochi</i> di romanzi	441
1.2. <i>L'uomo alla finestra</i> . La storia e lo sguardo	454
1.3. <i>Stigmatate</i> . Uomini, santi e lunapark	475
1.4. <i>Il rumore della brina</i> . Narrare i cinque sensi	495

1.5. Il percorso da <i>Fuochi</i> al <i>Rumore della brina</i>	508
2. Nell'iconotesto. Il romanzo 'altrove': dove si nasconde la narrazione	511
2.1. La lettera: <i>Lettere da un tempo lontano</i>	512
2.2. Diario in versi sciolti: <i>Nell'acqua</i>	527
3. Bio-bibliografia	535
3.1. Dai primi lavori a <i>Incidenti</i>	536
3.2. Da <i>Incidenti</i> (1981) a <i>Fuochi</i>	537
3.3. Da <i>Fuochi</i> (1984) a <i>L'uomo alla finestra</i>	538
3.4. Dall' <i>Uomo alla finestra</i> (1992) a <i>Stigmate</i>	538
3.5. Da <i>Stigmate</i> (1998) al <i>Rumore della brina</i>	543
3.6. Dal 2005 a oggi	546
4. Ricapitolando: Forma-Pensiero e la sinestesia demiurgica	549
5. Intervista	552
Conclusioni	
1. <i>Naturalization</i> . Problemi e risposte	561
2. L'effetto Töpffer. Il sesto senso e la logica visiva	567
3. <i>Narrativization</i> . Il <i>graphic novel</i> : una categoria necessaria?	568
Bibliografia	
1. Le teorie	571
1.1. Sul fumetto e il <i>graphic novel</i>	571
1.2. Narratologia cognitiva	573
1.3. Cultura visuale	575
1.4. Semiotica visuale	577
1.5. Teorie della percezione, psicologia e antropologia della visione	579
1.6. Altri studi critico-teorici sul rapporto Parola-Immagine	581

1.7. Altre opere critico-teoriche consultate	582
2. Le persone	584
2.1. Rodolphe Töpffer	584
2.2. Alessandro Manzoni	587
2.3. Charles Dickens	591
2.4. Antoine de Saint-Exupéry	596
2.5. Lorenzo Mattotti	605
3. La letteratura disegnata	608
Indice delle figure	613

Introduzione

1. Il *graphic novel*

Quando e come è nato il genere del *graphic novel*? Questo è l'interrogativo che, inizialmente, pensavo andasse risolto. L'ipotesi di intraprendere un percorso di ricerca tradizionale mitigava – provvisoriamente – l'inquietante sensazione di interrogare un oggetto che non avrebbe risposto secondo le aspettative. I termini «nascita» e «sviluppo» davano la rassicurante impressione di potersi fondare su verità accertate: che il *graphic novel* fosse nato in un momento determinato e che, di conseguenza, prima di quella data non esistesse niente di simile dal punto di vista dello statuto formale e delle finalità letterarie e comunicative; che il *graphic novel* possedesse una forma primitiva evolutasi verso una supposta compiutezza; che, infine, fosse lecito impiegare un termine, *graphic novel*, assai poco significativo, se non fuorviante, nella lingua italiana.

Interrogarsi sul *graphic novel* significava dunque inoltrarsi in un territorio pressoché inesplorato, se non per vie traverse (quelle della critica e della teoria del fumetto). Si tratta di un territorio sconosciuto, ma al tempo stesso già contaminato dal linguaggio dei media che determina un fraintendimento (calcolato?) circa l'uso del termine e l'oggetto (letterario?) in questione. Gli interrogativi da risolvere sono numerosi e conviene quindi affrontare l'argomento senza né pregiudizi né troppe aspettative, rimandando al capitolo *Conclusioni* un eventuale tentativo di bilancio.

Questa lieve sensazione d'inquietudine era inoltre aggravata dal fatto che chi scrive era a malapena alfabetizzato al linguaggio del fumetto. La metodologia iniziale di ricerca, infatti, si limitava all'osservazione – nel vero senso della parola – di quello che, nel romanzo a fumetti, suonava familiare per un teorico della letteratura, ovvero quello che trovava un riscontro anche nella letteratura tout court: così facendo, però, si rischiava d'instaurare quello che, inizialmente, sembrava essere

un meccanismo interpretativo necessario, fondato sulla verbalizzazione simultanea dei 'segni' delle immagini per poterli confrontare con quelli della parola letteraria. Tuttavia, con l'avanzare dello studio e l'arricchirsi degli esempi analizzati, il bisogno di tale metodo 'traduttivo' è venuto naturalmente a mancare, lasciando spazio alla lettura e all'interpretazione teorica dell'immagine nella sua essenza puramente visiva. Inoltre, con il senno di poi, l'evidente ignoranza del critico in questione in materia fumettistica si è paradossalmente rivelata d'aiuto, garantendo un'interpretazione maggiormente obiettiva perché non precostituita. Ecco che il Lettore non troverà mai una posizione forte circa il dibattito sulla legittimità della qualifica di fumetto di 'serie A' per il *graphic novel*, non ritenendolo necessario da un punto di vista teorico; per la stessa ragione, il Lettore non si aspetti un percorso puntuale attraverso le tappe che hanno scandito il presunto sviluppo romanzesco del fumetto. Si tratterà, piuttosto, di collegare idee, intrecciare storie, approfondire intuizioni e, soprattutto, dare un senso al ruolo di alcuni artisti-teorici che, come Rodolphe Töpffer, chiarificano l'esistenza di un reale rapporto tra proto-fumetto e letteratura (in particolare nella fattispecie del romanzo) e avvalorano l'ipotesi che il *graphic novel* non sia altro che un momento di riappropriazione da parte del fumetto di una prerogativa narrativa e letteraria che gli era congenita.

Un'introduzione all'argomento dovrebbe innanzitutto far chiarezza sul piano terminologico, un aspetto ampiamente dibattuto nello scontro tra gli apologeti e i critici della nuova forma (o, per meglio dire, del suo definirsi come nuova rispetto al fumetto); dopo aver presentato le parti in causa, infatti, si accennerà ad alcuni autori e titoli importanti per il costituirsi della categoria del *graphic novel*, iscrivendoli nei rispettivi contesti storici in cui emergono meccanismi diversi di sviluppo a seconda delle aree geografico-culturali di appartenenza. Si cercherà infine di sottolineare alcuni aspetti, imprescindibili dal punto di vista teorico, che permettono di identificare il *graphic novel* sul piano formale, portandone alla scoperta le diversità e le somiglianze con il medium del fumetto e rilevando in esso la presenza di un marchio autoriale forte¹.

1 Si potrebbe citare, per esempio, *Maus* di Art Spiegelman, uno fra i primi testi a essere definito *graphic novel*. «Un padre scappato all'Olocausto, Vladek, una madre, Anja, che non c'è più da troppo tempo, un figlio, Art, che fa il cartoonist e cerca di ristabilire un rapporto con quel genitore anziano, malato, così lontano per mentalità e abitudini. Forse, l'unica via per ritrovarsi è ripercorrere insieme, padre e figlio, la lontana vicenda di Vladek e Anja Spiegelman: dall'epoca del loro felice fidanzamento e matrimonio nella Polonia degli anni Trenta fino all'incubo della guerra, dell'occupazione nazista, della persecuzione e dell'internamento ad Auschwitz. Così, la Polonia invasa dai tedeschi s'intreccia agli Stati Uniti dei nostri giorni, una baracca di Auschwitz a una casa a New York. Così, la piccola e struggente storia di una famiglia ebraica travolta dalla più immane tragedia del Novecento s'intreccia alla piccola struggente storia di un giovane uomo che tenta di fare i conti con le sue origini. Ma quel passato non riguarda soltanto lui: riguarda tutti, tutti costringe a confrontarsi con quanto è successo e con un sotterraneo, inevitabile senso di colpa. La colpa di essere, ancora e comunque, dei sopravvissuti. Raccontato nella forma del fumetto dove gli ebrei sono topi e i nazisti gatti, *Maus* alterna tragedia e divertimento, brutalità e tenerezza: un grande romanzo con cui Art Spiegelman è riuscito, come ha scritto Moni Ovadia, a dire "l'impossibile attraverso la pietas artistica"». Così riassume l'opera la quarta di copertina dell'edizione Einaudi del 2000. L'idea che emerge (il patto che si tenta di instaurare con il futuro lettore) è che si stia per leggere un romanzo. L'impressione viene ribadita dall'aspetto fisico e dall'estensione del testo che, anche nei suoi caratteri paratestuali, palesa l'intenzione di inserirsi in un genere ben definito. Altro rimando al genere romanzesco è l'anticipazione di un intreccio molto interessante dal punto di vista narratologico, specialmente per l'interazione con altri due aspetti: l'uso della metafora teriomorfa e le possibilità grafiche offerte dalla forma fumetto. Si tratta, infatti, di due elementi che, influenzando la caratterizzazione dei personaggi e l'alternanza dei piani narrativi, determinano interessanti 'variazioni' sul tema romanzo. Più di venti anni sono passati da quando Art Spiegelman ha iniziato a scrivere *Maus*, e più dieci anni da quando lo ha terminato: la prima parte, *Maus I*, è infatti

1.1. Riflessioni terminologiche: chiamare il *graphic novel* «graphic novel»

Una tra le prime storie a fumetti ad autodefinirsi *graphic novel* fu *Contract with God*, pubblicato da Will Eisner nel 1978. Se volessimo però ipotizzare una data di nascita del genere dovremmo senz'altro risalire a tempi più lontani: basterebbe considerare che era il 1967 quando Hugo Pratt pubblicava *La ballata del mare salato*, prima opera della serie delle avventure di *Corto Maltese*, definita, dallo stesso Pratt, «letteratura disegnata». Negli ultimi anni, però, l'espressione «graphic novel» è diventata una sorta di «prezzemolo lessicale» e ha sostanzialmente finito per perdere la sua accezione specifica. Molti fumetti vengono infatti classificati come *graphic novel*, con una totale banalizzazione di un concetto nato con un'idea specifica di formato e di contenuto. Il termine, si è detto, viene coniato nell'ottobre 1978: appare per la prima volta sulla copertina dell'edizione in broccia di *Contract with God* «grazie al genio di quell'Eisner che, con il suo *Spirit*, aveva creato negli anni '40 il primo serial a fumetti non moderno, ma addirittura postmoderno». Embrionalmente, quindi, l'espressione *graphic novel* raccoglieva dentro di sé quello che *Contratto con Dio* voleva essere, cioè, come ricorda Marco Lupoi, un vero e proprio manifesto di una nuova forma d'espressione letteraria:

un romanzo grafico che nasce direttamente come libro diretto al mercato librario, senza prepubblicazioni o edizioni in albo o serializzazioni; è un 'romanzo', un'opera compiuta che contiene una sua unità narrativa, racconta un'unica storia completa, con un inizio, un mezzo, una fine; si rivolge a un pubblico adulto, con una storia drammatica e senza compromessi e censure².

Commentiamo analiticamente la definizione di Lupoi. Se il *graphic novel*, per definirsi tale, dovesse nascere 'in blocco', sarebbero molti i titoli che verrebbero automaticamente estromessi dal genere così puristicamente inteso; in un'ottica fondamentalista, a ben vedere, non vi rientrerebbe neppure il già citato *Maus* (prepubblicato su «Raw», rivista animata dallo stesso Spiegelman e dalla moglie Françoise Mouly). Sarebbe quindi forse opportuno sfumare tale definizione prendendo invece in considerazione la concezione dell'opera come un unicum narrativo, nel formato e nella storia: un romanzo per immagini. La seconda caratteristica indicata da Marco Lupoi è la completezza narrativa, cioè il prevedere un inizio, un mezzo e una fine: nonostante la sua generalità, tale definizione potrebbe essere l'u-

uscita nel 1973, mentre *Maus II* ha visto la luce solo tredici anni dopo, nel 1986. In Italia è uscito per tre volte: la prima a episodi su «Linus», con non troppo ritardo rispetto all'originale americano; la seconda in due volumi da Rizzoli (in seguito ristampata in un volume solo); e nel 2000, con una nuova traduzione, da Einaudi nella collana «Stile libero». Negli Stati Uniti ha vinto il premio Pulitzer, unico fumetto della storia del Novecento ad aver ricevuto un riconoscimento così insigne. L'idea di una presunta maggior 'autorità' del *graphic novel* (rispetto al fumetto seriale) potrebbe inoltre estendersi alla riflessione sull'Autore e sul suo grado di presenza entro la sua opera; la questione emerge con particolare evidenza nell'attuale contesto di globalizzazione della cultura con l'incontestabile esistenza di una crescente esigenza di narratività (cfr. S. Calabrese, *www.letteratura.global. Il romanzo dopo il postmoderno*, Einaudi, Torino, 2005).

2 M. Lupoi, intervento sul blog *Cuore di china. Un blog sui fumetti e l'altro lato della luna*, 29 febbraio 2008, consultabile al sito <<http://marcolupoi.nova100.ilsole24ore.com/2008/02/graphic-novel-u.html>> (01/09). William Erwin Eisner meglio noto come Will Eisner (1917-2005), al pari di altri grandi maestri del fumetto mondiale, si è visto intitolare in vita l'Eisner Award, uno dei più importanti e prestigiosi premi nel fumetto americano. *Contratto con Dio*, dove personaggi e temi si allontanano dalla produzione supereroistica, si confronta e racconta la vita di tutti i giorni con uno stile autoriale più vicino al clima artistico europeo. L'opera è in realtà una raccolta di quattro racconti, di cui il primo è quello che dà il titolo al volume.

nica non opinabile nel descrivere il *graphic novel* rispetto al fumetto in senso lato, specialmente se considerata insieme alla strutturazione monolitica della storia. La terza affermazione, secondo la quale il *graphic novel* dovrebbe essere indirizzato a un pubblico adulto e dovrebbe avere una storia drammatica, è invece del tutto discutibile: innanzitutto, perché vanifica una classificazione che guardi ai *markers* di genere che lo determinano; in secondo luogo, perché intende caratterizzarlo secondo il suo lettore, cercando una definizione al di fuori dei suoi caratteri intrinseci. Infine, la drammaticità della storia è sì una caratteristica frequente nella trama dei *graphic novel*, ma non rientra fra i suoi elementi sostanziali, anzi, considerarla tale contraddirebbe le 'variazioni sul tema' create dalle diverse sensibilità artistiche degli autori: *Maus*, per esempio, affronta il tema dell'Olocausto in termini decisamente distanti dalla retorica ufficiale, carichi di ironia e di quotidianità.

Nel proporre una definizione più duttile dell'oggetto in questione, però, bisogna essere consapevoli dei rischi che si corrono: da una parte, il pericolo di banalizzazione, qualora si cerchi di estendere il concetto di *graphic novel* al di là della produzione fumettistica; dall'altra, e per un verso opposto, la riluttanza ad accettare la definizione di *graphic novel* per un certo tipo di produzione, portando avanti la causa del perseguitato fumetto.

A proposito dei rischi d'iperproliferazione e di banalizzazione del termine, si possono identificare i tre fattori scatenanti che, se combinati insieme, risultano dare luogo a tale fraintendimento. Primo, il fatto che il termine *graphic novel* sia diventato un marchio di moda e, a maggior ragione, in un contesto non anglofono dove normalmente l'utilizzo di un termine *foreignizing*³ connota il suo referente come qualcosa di attuale, un *must to have* (per l'appunto), un oggetto di moda da possedere e conoscere per essere considerati *up to date*, *cool*... La serie di termini inglesi che ormai sono parte integrante del nostro linguaggio, e che appaiono come imprescindibili se si vuol veicolare un certo significato, potrebbe continuare all'infinito; in effetti, se pensiamo alla componente immaginativa della comunicazione (componente aggiuntiva del linguaggio puramente verbale), il fatto di utilizzare un termine che evochi qualcosa di 'altro' da noi permette il passaggio di un messaggio più complesso e diversificato da un diverso portato socio-culturale. Un secondo fattore che contribuisce all'iperproliferazione dell'etichetta *graphic novel* è l'azione nobilitante che il termine compie sulla più 'popolare' definizione di fumetto: in realtà, come si spiegherà in seguito, il *graphic novel* è un fumetto con determinate caratteristiche (potremo dire che tutti i *graphic novel* sono fumetti, ma che non tutti i fumetti sono *graphic novel*), ma non per questo è lecito farne una questione di gerarchie, cercando di proporlo come una formula riabilitante del medium del fumetto (che, fin dalla nascita, è stato oggetto di continue critiche pedagogiche, psicologiche, letterarie ecc.). Definire un *graphic novel* come tale non è un errore, non comporta un fraintendimento: il problema nasce quando, a fini commerciali o di esaltazione critica, si utilizza il termine insinuando e sfruttando l'accezione più comune e banale che talvolta ha assunto. Da tali presupposti emerge un'idea di *graphic novel* come un oggetto che crea ansia classificatoria; per comprenderne le qualità essenziali, invece, andrebbe affrontato (e goduto) in maniera più pacifica.

Dallo schieramento opposto, quello dei critici 'negazionisti' (non solo del termine, ma del *graphic novel* come una forma peculiare), si alzano le critiche alla

3 L. Venuti, *L'invisibilità del traduttore*, Armando, Roma, 1999 (ed. orig. *The Translator's Invisibility*, Routledge, London, 1995).

presunta costruzione fittizia del concetto di *graphic novel*, motivate soprattutto dalla non-originalità delle modalità e dei meccanismi comunicativi di tale forma narrativa. È quindi percepito come un'espressione non necessaria e fortemente corrotta da interessi commerciali. Lo stesso Alan Moore si è espresso in merito:

It's a marketing term [...] I never had any sympathy with [...]. The problem is that "graphic novel" just came to mean "expensive comic book"⁴.

Più morbida invece la posizione del noto scrittore inglese Neil Gaiman, il quale, rispondendo a chi lo proclamava autore di *graphic novel* e non di *comic book*, ironizza:

It is a compliment, I suppose. But all of sudden I felt like someone who'd been informed that she wasn't actually a hooker; that in fact she was a lady of the evening⁵.

In maniera simile interviene l'attore Robin Williams che si domanda retoricamente:

Is that a comic book? No! It's a graphic novel! Is that porn? No! It's adult entertainment⁶!

È interessante il fatto che per ironizzare sul concetto di *graphic novel* si faccia riferimento al campo semantico della sessualità, in un certo senso, 'proibita' e dell'oscenità, con i termini «hooker», prostituta (meglio tradotto con «puttana») e «porn», porno, pornografia. Da un lato, infatti, tali termini si legano ai meccanismi di vendita e talvolta di autopromozione ai quali si è accennato prima (a proposito del fenomeno di banalizzazione del *graphic novel*); dall'altro, invece, l'uso delle espressioni «lady of the evening» e «adult entertainment» dà l'impressione che l'espressione «graphic novel» sia un eufemismo per qualcosa di vile, cioè il fumetto: affermare questo, però, significa partire dal presupposto logico che il fumetto è un genere minore, assecondando più o meno volontariamente un sentire comune. Ne risulta che anche coloro che criticano e mettono in dubbio la possibilità di esistenza del *graphic novel* tendano spesso a considerare il fumetto – e la letteratura per immagini, nel suo complesso – come una produzione di 'serie B'. Pertanto, il vero problema è a monte del conflitto tra fumetto e *graphic novel*: non è necessario prendere posizione nel dibattito, perché la questione in realtà non esiste, o meglio, è solo la manifestazione ultima di un problema più generale, cioè quello della diffidenza verso l'immagine. Il fumetto ha sempre avuto vita difficile e ha trovato una strada di autoaffermazione nel momento in cui ha avvertito le stesse necessità estetiche e poetiche della letteratura tout court. Si faccia attenzione, però, perché con questo non s'intende affermare che il fumetto sia riuscito a nobilitarsi mutandosi in *graphic novel* e cercando un adeguamento alle forme della letteratura scritta: quella è una delle strade che ha tentato e probabilmente non resterà l'unica.

È forse giunto il momento di stemperare la discussione offrendo un'alternativa all'espressione inglese, non sempre necessaria. Esistono determinate parole o espressioni intraducibili: in tali casi il traduttore deve farsi carico, oltre che della mediazione linguistica, anche della mediazione culturale. L'atto del tradurre non è mai neutrale, anzi, spesso è un atto di manipolazione del testo nell'intenzione di conferire all'opera tradotta una maggiore familiarità all'interno della cultura rice-

4 B. Kavanagh, *The Alan Moore Interview*, Blather.net, 17 October 2000, <<http://blather.net/articles/amoore/>> (03/10).

5 H. Bender, *The Sandman Companion*, Titan, London, 2000, p. 4.

6 J. Otto and R. Williams, *Joker?*, IGN, 26th June 2006, <<http://uk.movies.ign.com/articles/714/714752p1.html>> (03/10).

vente⁷. Nel caso dell'espressione *graphic novel* si dovrebbe per lo meno declinare il termine al maschile: *the graphic novel* e non *the graphic novel*, senza farsi sviare dalla parola *novel* che in inglese significa «romanzo», ma che spesso in italiano è confusa con «novella» assumendo di conseguenza il genere femminile. Se invece si volesse tradurre il termine, le possibilità potrebbero essere varie. Una traduzione letterale sarebbe «romanzo grafico», ma, mentre in inglese il termine *graphic* rimanda subito all'immagine («*graphic, adj. 1 connected with or including drawing, printing or designing*»⁸), in italiano, la prima accezione è legata alla parola scritta e solo secondariamente all'immagine («*grafico, agg. 1 relativo alla grafia, alla scrittura [...]. 2 Che si esprime mediante un disegno*»⁹). Sarebbe quindi preferibile non tradire il significato originario e utilizzare per esempio l'espressione «romanzo per immagini», «romanzo disegnato», e perché no, «romanzo a fumetti», forse la definizione più calzante in quanto permette, con una sola parola, di non recidere quel legame costitutivo fondamentale con il medium del fumetto, abbinandolo qui a un genere canonico, il romanzo.

1.2. Questioni di genere letterario

In questo contesto non si definirà cosa s'intende per fumetto, né si distinguerà il fumetto dotato di *balloons* (le nuvolette) da quello che invece lascia spazio alle parole solo nelle didascalie. Sarà tuttavia necessario aprire una parentesi esplicativa su alcuni termini che sono stati usati ormai più di una volta durante la trattazione: il termine di medium, in riferimento al fumetto, e di genere, in riferimento al romanzo, secondo una proposta teorica suggerita già da Sergio Brancato. Per Brancato l'esistenza di un mezzo espressivo «non conduce automaticamente alla determinazione di un linguaggio, non produce, come propria ineluttabile conseguenza 'naturale' un nuovo medium, un nuovo tramite della comunicazione»¹⁰. Citando Edgard Morin, ciò che per Brancato «trasforma il dispositivo in medium, il cinematografo in cinema, è il suo riconoscimento da parte del pubblico, la sua integrazione all'interno di un bisogno diffuso che ne favorisce il costituirsi in apparato, in "fabbrica dei sogni"»¹¹. La differenza non è peregrina così come appare:

7 J. House, *La traduzione. Teorie e metodologie a confronto*, trad. it. di R. Antonini in *La traduzione. Teorie e metodologie a confronto*, a cura di M. Agorni, Milano, LED, 2005 (ed. orig. *Translation Quality Assessment: Linguistic Description versus Social Evaluation*, «Meta», 46, 2001, pp. 243-257).

8 Longman Corpus Network e British National Corpus (a cura di), *Longman Dictionary of Contemporary English*, Essex, Longman Group Ltd, 1995 (ed. orig. 1978), p. 621.

9 M. Dogliotti e L. Rosiello (a cura di), *Lo Zingarelli. Vocabolario della lingua italiana*, 1995¹³, p. 796.

10 S. Brancato, *Fumetti: guida ai comics nel sistema dei media*, prefazione di A. Abruzzese, Data-news, Roma, 1994, p. 27.

11 *Ibid.* Brancato sta citando E. Morin, *Il cinema o l'uomo immaginario*, Milano, Feltrinelli, 1982, p. 53 (ed. orig. *Le cinéma ou l'homme imaginaire: essai d'anthropologie sociologique*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1956). Brancato affronta la questione dei generi seguendo una delle prospettive proposte da Claudio Guillén in *L'uno e il molteplice. Introduzione alla letteratura comparata*, trad. it. di A. Gargano, Il mulino, Bologna, 1992 (ed. orig. *Entre lo uno y lo diverso: introducción a la literatura comparada*, Critica, Barcelona, 1985). Per Guillén infatti un genere può essere definito storicamente, guardando alle componenti dello spazio a cui appartengono i generi in evoluzione (è la prospettiva dei formalisti che vedono in ogni epoca un progressivo esaurimento dei modelli precedenti); sociologicamente, interpretando i generi letterari come istituzioni, complessi sociali stabiliti e condizionati, come modelli concettuali che evolvono parallelamente ai paradigmi mentali; pragmaticamente, cioè dal punto di vista dei lettori che hanno delle attese rispetto a certi generi; strutturalmente, come parte di un insieme di possibili scelte o di possibili funzioni

definire il fumetto un medium significa stabilirne il riconoscimento da parte del pubblico. Ciononostante, è già stato notato che il presupposto logico da cui spesso si parte nel definire il fumetto è quello che ne evidenzia l'inferiorità e lo statuto di perseguitato: una condizione che lo accompagna fin dalla nascita e che sembrerebbe ripetersi nel momento in cui si tenta di riabilitarlo in forma romanzesca. Il genere, invece, è qualcosa di diverso: «è l'aspettativa del fruitore rispetto ad una specifica forma narrativa, è la strategia primaria che organizza il consumo culturale nella fase immediatamente successiva all'istituzione del medium [...]. In breve, i generi contemporanei costituiscono una convenzione tematica che consente al fruitore di orientarsi nella scelta complessiva (di massa) offertagli dai media»¹².

La presunta 'riabilitazione' del medium potrebbe tuttavia essere interpretata anche con il concetto di *remediation* di Bolter e Grusin. Partendo dal presupposto che i media operano attraverso un continuo processo di commento, riproduzione e sostituzione reciproca (un processo inerente ai media stessi), «l'obiettivo della rimediazione è quello di rimodellare o riabilitare altri media. Inoltre, dal momento che tutte le mediazioni sono sia reali sia mediazioni del reale, la rimediazione può essere interpretata come un processo che riforma la realtà». Guardare al *graphic novel* da questo punto di vista permetterebbe il passaggio tra i due media (tra il fumetto e il *graphic novel*) senza contaminare la dimensione mediale con il concetto di genere letterario. La definizione di Bolter e Grusin assume, in realtà, una forma più radicale, in quanto il medium stesso «è ciò che rimedia. Un medium si appropria di tecniche, forme e significati sociali di altri media e cerca di competere con loro o di rimodellarli in nome del reale. Nella nostra cultura un medium non può mai funzionare in totale isolamento perché deve instaurare relazioni di rispetto e concorrenza con altri media»¹³.

Le posizioni di Brancato e quella di Bolter-Grusin possono essere conciliate presupponendo che nel processo di *remediation* tra fumetto e *graphic novel* sia essenziale l'appropriazione del codice genetico di un genere letterario, cioè il romanzo. L'assunzione del romanzo all'interno del processo di *remediation* è probabilmente facilitata dal suo carattere 'incompiuto': è infatti questa la natura specifica che Bachtin riconosce al romanzo, «l'unico genere letterario in divenire e ancora incompiuto».

Le forze che formano un genere letterario agiscono sotto i nostri occhi. La nascita e il divenire del genere romanzesco avvengono nella piena luce del giorno storico. L'ossatura del romanzo in quanto genere letterario è ancora lungi dall'essersi consolidata, e noi non siamo ancora in grado di prevederne tutte le possibilità plastiche¹⁴.

Il fatto quindi che la rimediazione del fumetto avvenga attraverso un processo di «romanzizzazione» sembrerebbe facilitarne il processo di trasformazione e di

assunte da esso; logicamente, come modello mentale per lo scrittore; comparativamente, come problema relativo alla limitazione di ciascun genere nello spazio e nel tempo. La scelta di Brancato, ovviamente, è quella pragmatica.

12 Cfr. *ivi*, p. 28.

13 J. D. Bolter e R. Grusin, *Remediation. Competizione e integrazione tra media vecchi e nuovi*, Guerini studio, Milano, 2002, p. 93 (ed. orig. *Remediation: Understanding New Media*, MIT press, Cambridge Massachusetts, 1999). Si vedano anche pp. 83 e ss.

14 M. Bachtin, *Epos e romanzo. Sulla metodologia dello studio del romanzo in Estetica e romanzo*, introduzione di R. Platone, traduzione di C. Strada Janovič, Einaudi, Torino, 2001, p. 445 (ed. orig. *Epos i roman. O metodologii issledovanija romana in Voprosy literatury i estetiki*, Chudožestvennaja literatura, Izdatel'stvo, 1975).

rinnovamento linguistico.

Solo chi diviene può capire il divenire [...]. Il romanzo sotto molti aspetti ha anticipato e anticipa il futuro sviluppo di tutta la letteratura. Perciò, conquistato il predominio, favorisce il rinnovamento di tutti gli altri generi letterari e li contagia di divenire e di apertura. Esso li attrae imperiosamente nella propria orbita proprio perché questa orbita coincide con la tendenza principale di sviluppo¹⁵.

A dire di Bachtin, sono le potenzialità metamorfiche del romanzo che lo rendono un oggetto di studio di straordinaria importanza per la teoria e la storia della letteratura. Pertanto, accingendosi a studiare il romanzo a fumetti, è necessario prenderne atto. Le predizioni di Bachtin trovano conferma nella sostanziale difficoltà di caratterizzare in maniera univoca la vasta fenomenologia del *graphic novel* contemporaneo a causa degli aspetti diversi e contrastanti (spesso anche con la definizione romanzesca) che si esprimono nei diversi lavori. Bachtin, infatti, aveva rilevato tale situazione anche nel romanzo tout court e aveva sottolineato le difficoltà della critica nel definire almeno «una caratteristica determinata e sicura del romanzo senza fare una qualche riserva che annulli interamente questa caratteristica in quanto si riferisce al romanzo come genere letterario». Lo studioso, infine, teorizzava con evidente anticipo ciò che si è tentato di proporre in questa riflessione sul medium e sul genere nel romanzo a fumetti, conciliando (non confondendo, si faccia attenzione) le due categorie.

La romanizzazione della letteratura non è affatto l'imposizione agli altri generi letterari di un canone di genere letterario ad essi improprio ed estraneo. Infatti di un simile canone il romanzo è del tutto privo. Esso per natura non è canonico. È plasticità per eccellenza. È un genere che eternamente cerca, eternamente indaga se stesso e rivede tutte le proprie forme costituite. Soltanto così può essere un genere che si costruisce nella zona del contatto immediato con la realtà in divenire. Perciò la romanizzazione degli altri generi letterari non significa la loro sottomissione a canoni estranei, bensì la loro liberazione da tutto ciò che c'è di convenzionale, nevrotico, enfatico e inerte frena il loro sviluppo, da tutto ciò che accanto al romanzo li trasforma in stilizzazioni di forme superate¹⁶.

La questione potrebbe quindi concludersi con la convinzione che le parole di Bachtin costituiscono la migliore definizione di romanzo a fumetti, l'unica che ne colga l'essenza senza definirlo direttamente.

Ciononostante, le istanze di coloro che vedono nella (presunta) nascita della categoria del romanzo a fumetti uno stratagemma per nobilitare, per mezzo di un genere, un medium non ancora riconosciuto a pieno restano del tutto comprensibili. Il fumetto, però, è qualcosa di più già in partenza, ha una complessità ontologica dovuta al fatto che non è un semplice accostamento di parole e immagini, ma una vera e propria comunione dei due linguaggi.

Ci limiteremo a considerare, in maniera più essenziale, che nella stessa pagina convivono, in stretta relazione linguistica, sia immagini che parole. Ciò non vuol dire che, al pari dei romanzi illustrati [...] i comic siano la semplice giustapposizione dei due codici [...]. Il fumetto invece è un autentico *novum* [...], istituzionalizza il proprio linguaggio utilizzando le esperienze che lo hanno preceduto. Si differenzia da queste ma, insieme, le incorpora nella propria economia produttiva in quanto preesistenze, repertorio, magazzino. Si tratta di un meccanismo attraverso cui il linguaggio del fu-

15 Cfr. *ivi*, pp. 448-449.

16 Cfr. *ivi*, pp. 450 e 481.

metto deposita un'intensa complicità segnica con il lettore [...]. L'esigenza che lo fonda è ben più antica e si radica nella medesima aspirazione a rendere visibile e raccontabile il mondo – nelle sue accezioni reali come in quelle fantastiche – che s'incarnerà al massimo grado nel cinema e poi nella televisione¹⁷.

La complicità segnica con il lettore, in attesa di un più compiuto riconoscimento da parte del pubblico, è la condizione di esistenza di un mezzo spurio che, proprio per questa sua qualità, tende ad assumere forme duttili (come quelle che caratterizzano il romanzo bachtiniano) che non impediscono la sua metamorfosi e la ricerca di nuove modalità di espressione, anche assumendo i principi regolatori di un genere di riferimento, codificato e riconosciuto. Una volta metabolizzato il concetto di postmoderno, infatti, la discussione sembrerebbe addirittura infondata. Se accettiamo che Umberto Eco emuli gli stilemi del romanzo storico-poliziesco, in un pastiche linguistico il cui statuto di verità è irrilevante a confronto con la sua capacità di compiacere il Lettore, allora si potrebbe anche concepire un fumetto che si struttura, e pensa se stesso, come un romanzo. La duttilità, la plasticità metamorfica, quindi, appartengono non solo al *graphic novel*, ma al fumetto stesso, a conferma del fatto che «il lavoro culturale di definizione di un nuovo medium può incominciare durante e, in un certo senso, ancor prima dell'invenzione concreta dello strumento»¹⁸. Una volta chiarito che non s'intende assegnare una posizione di preminenza al genere del romanzo su quello del suo mezzo espressivo (cioè il fumetto, che rappresenta il versante 'visivo' del binomio), propongo di utilizzare in maniera indifferenziata le espressioni «romanzo per immagini» e «romanzo a fumetti». Il problema non si esaurisce in una questione di etichetta, ma consiste nella capacità di concepire lo statuto di parità simbiotica dei termini «romanzo» e «fumetto», parola e immagine. Indubbiamente, il *graphic novel* è qualcosa di diverso dal fumetto – altrimenti il libro che state leggendo non avrebbe ragione di esistere – e possiede dei caratteri che permettono di avvicinarlo al genere del romanzo, in particolare la lunghezza e la compiutezza concettuale-narrativa. Tuttavia, come si è anticipato all'inizio di questo studio, il problema principale precede la questione del rapporto fra fumetto e *graphic novel*: lo scoglio iniziale consiste nella diffidenza nei confronti dell'immagine, causata probabilmente dall'assenza di una reale educazione alla lettura di un segno che non sia quello della parola scritta. C'è quindi un problema didattico e, più in generale, socio-culturale: si pensa di vivere nella società dell'immagine, ma, in realtà, dell'immagine non si sa leggere niente. Il romanzo a fumetti, in un certo senso (come direbbe Culler), potrebbe costituire un'occasione per imparare a leggere le immagini: il lettore che già conosce i meccanismi narratologici della fiction romanzesca, guidato dalle parole e rassicurato dall'allure romanzesca, potrebbe infatti imparare a non dubitare delle immagini. In questo tipo di lettura, sono le parole che accompagnano le immagini e non viceversa: è una sorta di cruciverba facilitato, una bicicletta con le ruotine che aiuta il lettore ciclista nel suo percorso attraverso i «boschi della narrativa» per immagi-

17 S. Brancato, *Fumetti: guida ai comics nel sistema dei media*, cit., p. 29.

18 J. D. Bolter e R. Grusin, *Remediation. Competizione e integrazione tra media vecchi e nuovi*, cit., p. 94. Riflettendo sul rapporto tra genere e medium (un binomio costituitosi grazie alla categoria della *remediation*), non bisogna dimenticare l'aspetto socio-economico della questione, fondamentale per capire le dinamiche di sviluppo del romanzo a fumetti. La sua diffusione (geograficamente disomogenea), infatti, dipende dal fatto che «ogni nuovo medium deve trovare la propria collocazione all'interno della struttura economica, sostituendo o aumentando le possibilità di scelta disponibili» cfr. *ivi*, p. 96.

ni¹⁹. È senza dubbio una prospettiva provocatoria che interpreta finalisticamente il romanzo a fumetti come un mezzo per raggiungere uno scopo didattico. Tale prospettiva, però, convive con la percezione di un valore intrinseco: sia come doppio della forma romanzesca, essendo mosso dagli stessi principi teorici e poetici, sia come forma narrativa propria.

Dal discorso sul medium nasce un'altra riflessione che si lega alla natura del racconto (in senso lato) a fumetti: immagine e medium sono due elementi che non devono essere confusi. Tale differenziazione è stata ribadita piuttosto spesso e in contesti teorici diversi. Un esempio recente è costituito dall'intervento di uno dei maggiori studiosi di cultura visuale degli ultimi anni, W. J. Thomas Mitchell, *There Are no Visual Media* (2007). Mitchell è il teorico del cosiddetto *Pictorial Turn*, categoria teorica generale e importantissima che ricomprende molti campi del sapere e che reinterpreta la cultura contemporanea come guidata da meccanismi di visione: il senso che Mitchell conferisce a questo termine è vasto e non si circoscrive allo spazio tra il soggetto e l'oggetto della visione. La teorie di Mitchell verranno riaffrontate nel contesto della *Visual Culture*, valutandone gli apporti alla riflessione sul rapporto parola-immagine nelle forme narrative, in particolare, ovviamente, nel romanzo a fumetti²⁰. Un'altra voce che ribadisce la distinzione tra immagine e medium proviene da quella branca di studi storico-artistici che s'interessa, si potrebbe dire, di antropologia visiva e che fa capo al pensiero di Hans Belting.

Un primo aspetto interessante della posizione di Belting è il fatto che egli ponga spesso l'accento sulle qualità mentali dell'immagine per distinguerla dal medium che ha invece un carattere materiale: il primo medium è innanzitutto il nostro corpo. Questo ha costituito un primo indizio nella direzione di una strada teorica soddisfacente, cioè in grado di soddisfare le esigenze speculative dell'iconotesto romanzesco a fumetti: la posizione teorica più coerente, a mio avviso, sembra essere oggi la narratologia di stampo cognitivista, la quale radica nei processi mentali fisiologici le ragioni di produzione e di riproduzione (lettura-visione) dell'attività narrativa; nel caso del romanzo a fumetti cambierebbe soltanto la modalità narrativa che è iconotestuale. Inoltre, il fatto che la strada cognitivista sia indicata da una disciplina apparentemente esterna alla narratologia è doppiamente significativo. Innanzitutto, il fatto che la scienza che fornisce gli 'indizi' teorici sia proprio l'antropologia collega le due categorie di uomo e d'immagine; di conseguenza, la riflessione sulle capacità visive (si fa riferimento a una visione mentale) umane e la natura del romanzo a fumetti sono poste teoricamente (e logicamente) sullo stesso piano. L'ipotesi che si è costruita a partire da questi presupposti è quindi che la narrazione per immagini (una cui forma possibile è il romanzo a fumetti) corrisponda alla modalità naturale in cui l'attività mentale del racconto si svolge nella mente umana. Un racconto per immagini è un pensiero per immagini. L'antropologia di Belting, in secondo luogo, palesa la possibilità di collaborazione fra discipline diverse in un'unica complessa riflessione che, in questo caso, riguarda la visione e il rapporto parola-immagine. Il suggerimento iniziale dell'antropologia induce e corrobora la consapevolezza di lavorare in un campo teorico ibrido, almeno quanto l'oggetto di studio in questione. Tornando alla posizione di Belting,

19 U. Eco, *Sei passeggiate nei boschi narrativi: Harvard University, Norton Lectures 1992-1993*, Bompiani, Milano, 1994.

20 W. J. T. Mitchell, *There Are no Visual Media* in O. Grau (ed.), *MediArtHistories*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts; London, 2007.

si potrà notare che, nonostante le diversità concettuali che separano immagine e medium, le differenze sfumano a livello della percezione.

Pour qu'une image se réalise en tant que telle, il faut un acte d'animation qui a transposé dans notre imagination en le détachant de son médium-support. Du coup, le médium perd de son opacité et se fait transparent pour l'image qu'il véhicule: quand nous la regardons, l'image nous apparaît pour ainsi dire 'à travers' son médium. Cette transparence dissout le lien qui semblait indissolublement unir image et médium, tandis que l'ambivalence de présence et d'absence propre à l'image contamine à son tour le médium que lui a servi de support: tout compte fait, c'est en lui-même, que le spectateur produit l'image²¹.

La capacità del medium di rendersi trasparente e di identificarsi, nel processo di percezione, con l'immagine prodotta nella mente dell'osservatore è sicuramente un punto importante. Rappresenta infatti una qualità imprescindibile qualora si indichi la forma del racconto a fumetti (la narrazione per immagini) come la modalità narrativa più vicina alla naturale attività mentale del pensiero, un pensiero che avviene soprattutto per immagini. In questo senso, l'opacità/artificialità del medium fumettistico si risolverebbe nell'«incanto» della percezione, assimilandosi alla forma della narrazione per immagini in quanto mimesi del percorso mentale parallelo. La forma romanzesca ne accentuerebbe le qualità narrative e permetterebbe di confrontarlo sullo stesso piano con il genere romanzesco in parole²². Da qui nascono le ragioni di questo libro che vorrebbe inserirsi – dal punto di vista teorico – nell'ambito della narratologia di stampo cognitivista. In tale quadro concettuale, infatti, predomina l'idea dello spazio che distingue e correla l'immagine «nella testa» e l'immagine «sul muro»:

Il est pourtant légitime de s'interroger sur la distinction entre l'image dans la tête et l'image sur le mur, sans se contenter de refuser la question à la simple discussion des règles du jeu perceptif. C'est non seulement sur les murs, mais aussi dans les têtes que les nouvelles images chassent les anciennes [...]. L'image dans la tête et l'image sur le mur ne sauraient être aussi nettement différenciés que le suggère ce schéma dualiste. Rêves, visions, et souvenirs ne sont que des manifestations extérieures de cette inépuisable réciprocité. Dans ce débat, le médium, joue un rôle clé, ne serait ce que parce qu'il offre un concept nous permettant de ne pas confondre l'image sur le mur avec une chose. Mais le terme de «médium» est lui-même ambigu. Si nous voulions nous

21 H. Belting, *Pour une anthropologie des images*, traduit de l'allemand par J. Torrent, Gallimard, Paris, 2004, pp. 42-44 (ed. orig. *Bild-Anthropologie: Entwürfe für eine Bildwissenschaft*, W. Fink, München, 2001). Faccio riferimento alla traduzione francese essendomi più accessibile. Il testo non è ancora tradotto in italiano, ma esiste una serie di registrazioni, dal titolo collettivo *Antropologia e immagine: la relazione tra immagine, medium e corpo*, contenente le dieci lezioni che Hans Belting tenne alla Scuola internazionale di alti studi "Scienze della cultura", presso la Fondazione Collegio San Carlo di Modena, Modena, 20-24 maggio 2002. Per Belting, inoltre «l'expérience fondamentale du caractère médial de l'image repose sur la conscience que nous avons d'utiliser notre propre corps comme médium pour percevoir des images extérieures ou produire des images intérieures (des représentations qui se forment dans notre corps, par exemple les images de rêves), mais que nous percevons comme si celui-ci leur servait uniquement de médium d'accueil. La fabrication des images est une conséquence de la connaissance que nous avons de notre corps. Nous en transposons la visibilité à celle que les images acquièrent en s'incarnant dans un médium, et nous lui accordons la valeur d'une présence, de même que nous rattachons l'invisibilité à une absence. Dans l'énigme de l'image, présence et absence sont inextricablement mêlées [...]. L'image est présente à travers son médium [...] mais elle renvoi immédiatement à une absence dont elle est l'image» *Ibid.*

22 «On peut également élucider la différence entre l'image et son médium, en prenant l'exemple du langage: les images verbales que nous utilisons sont soumises aux conditions du langage, tout en correspondant à certaines images mentales que possède celui qui les exprime en mots» cfr. *ivi*, p. 46.

représenter spatialement le rapport de l'image et du médium, il serait tout à fait inapproprié de prétendre situer le médium quelque part entre notre personne et l'image 'extérieure'. C'est plutôt l'inverse qui a lieu: car ce qui s'échange entre nous et le médium dans l'acte de regarder, c'est l'image et le médium, reste là où il est, tandis que c'est l'image qui vient pour ainsi dire à nous. Ce qui prouve une nouvelle fois la difficulté de définir la notion d'image²³.

1.3. «Critica e fumetto, connubio perfetto»²⁴. Cenni storici

Sebbene non esista una data di confine precisa fra il fumetto e la sua evoluzione romanzesca, i due elementi guida per delineare il profilo storico dell'argomento sono il ruolo della critica sul fumetto e i contesti in cui si è sviluppata la produzione fumettistica d'autore. Con una certa sorpresa, vedremo che, se il termine *graphic novel* nasce oltreoceano, l'humus creativo è profondamente europea e, nello specifico, italiana.

Fin dalla sua nascita, il fumetto è stato accompagnato da una critica, a volte feroce, che ne ha evidenziato i limiti e, addirittura, gli effetti psicologici negativi sui lettori²⁵. Il fumetto rappresentava la sinergia funzionale tra codice iconico e codice verbale e, in quanto tale, si presentava agli studiosi «che sono quasi sempre legati faziosamente a un campo, a una purezza da difendere» come «un ibrido paradossale, un'indesiderabile via di mezzo». Per arrivare a contributi significativi alla comprensione del fenomeno fumetto occorre attendere a lungo, forse troppo a lungo, quando già l'impatto del medium sul terreno del consumo cominciava ad attenuarsi. È comunque negli anni Venti che abbiamo i primi interventi sociologici che «saranno realizzati ovviamente negli Stati Uniti, dove il fenomeno era nato e si era sviluppato nelle sue connotazioni di massa, diventando così un appetibile oggetto d'analisi»²⁶. È soprattutto negli anni Cinquanta che l'esigua riflessione sui *comics* definisce chiaramente l'antinomia e, insieme, la reciprocità tra i due versanti di lettura della cultura di massa (e sembrerebbe che la cosa si stia ripetendo

23 Cfr. *ivi*, p. 47.

24 S. Brancato, *Sociologie dell'immaginario: forme del fantastico e industria culturale*, cit., p. 111. Cito il titolo del paragrafo che Brancato dedica al rapporto tra fumetto e critica.

25 Si ricorda il caso del Comics Code Authority (CCA), facente parte della Comics Magazine Association of America (CMAA), che fu creato negli Stati Uniti nel 1954 per regolare i contenuti dei *comic books*. Gli editori membri sottoponevano le loro pubblicazioni all'Associazione che ne valutava l'aderenza al codice e autorizzava l'uso del proprio bollo sulla copertina. Il codice fu creato in risposta alle preoccupazioni del pubblico nei confronti dei contenuti ritenuti inappropriati di molti *comics*. Questo includeva le rappresentazioni grafiche di violenza, crimini e di riferimenti sessuali. Ricordiamo che la questione del Comics Code Authority nacque a seguito della pubblicazione del saggio *The Seduction of the Innocent. The Influence of Comic Books on Today's Youth*, dello psichiatra Fredric Wertham (Rinehart, New York-Toronto, 1954) che metteva in guardia dai fumetti, dipinti come una forma deteriorata di letteratura popolare e una delle principali cause di delinquenza giovanile. Il libro fu un piccolo caso editoriale che allarmò i genitori e li spronò ad avviare campagne in favore della censura sui fumetti. Parallelamente, il Congresso degli Stati Uniti aprì un'inchiesta sull'industria del fumetto. Il Comics Code Authority nacque quindi come forma di autocensura da parte degli editori stessi. Fra gli studi dedicati alla questione ricordiamo il paragrafo *Crisi e ripresa dopo il Comics Code del 1954: Marvel e i supereroi con superproblemi (The Fantastic Four, Spider-Man, Daredevil, X-Men e altri)* in F. Restaino, *Storia del fumetto: da Yellow Kid ai manga*, UTET, Torino, 2004, pp. 151-160. Uno degli studi storici che dedica un maggiore approfondimento alla questione della critica del fumetto è J.-P. Jennequin, *Histoire du comic book. 1. Des origines à 1954*, Vertige Graphique, Paris, 2002.

26 S. Brancato, *Sociologie dell'immaginario: forme del fantastico e industria culturale*, cit., p. 112.

anche oggi quando si definisce il *graphic novel* come un fumetto per intellettuali)²⁷. In Italia la questione si lega agli «attardamenti complessivi di un sistema culturale incompiuto sul piano industriale»²⁸; secondo Leonardo Becciu, inoltre, il retaggio umanistico pesava sulle pratiche della comunicazione peculiari del Novecento italiano²⁹. Non è quindi un caso che la riflessione più approfondita e ricca sul fumetto abbia avuto luogo nell'immediato dopoguerra, grazie a quella parte della sinistra che guardava con particolare attenzione alla cultura americana³⁰. I due versanti di lettura della cultura di massa verranno poi definiti in maniera compiuta in *Apocalittici e integrati*, producendo effetti significativi in direzione della legittimazione del medium nel nostro contesto culturale³¹.

È possibile indicare una data d'inizio del fumetto da anni definito 'indipendente' e di quello che ha assunto la forma di *graphic novel*? No, non è possibile. Si può però proporre una datazione approssimativa, non rigida, da situare più o meno a metà degli anni Settanta.

Gli anni Settanta sono quelli del già citato *Contract with God* di Will Eisner (1978), il testo che costituisce la legittimazione teorica del termine di *graphic novel*. Sono anche gli anni della produzione underground, di *Binky Brown Meets the Holy Virgin Mary* di Justin Green (1972), uno dei primi libri-confessione a fumetti (la 'tendenza' del *graphic novel* contemporaneo) e della prima rivista scientifica interamente dedicata al fumetto, «The Comics Journal» (1976) diretta da Gary Groth³². Quest'ultimo, insieme a Kim Thompson, fu anche il fondatore di Fantagraphics Press, la principale e innovativa casa editrice indipendente statunitense: «senza questa casa editrice, che pubblica probabilmente più dell'80% del fumetto indipendente e di quello del genere *graphic novel* (in gran parte le due cose di identificano, oramai) la storia del fumetto statunitense contemporaneo sarebbe stata diversa». Oltre alla Fantagraphics, le case editrici che pubblicarono i giovani autori erano Drawn and Quarterly (fondata nei primi anni Novanta in Canada), Dark Horse, Oni Press e Top Shelf. Le opere pubblicate, come ricorda Franco Re-

27 Per Brancato le due diverse posizioni nei confronti del fumetto sono rappresentate da due testi: *From Cave Painting to Comic Strip: a Kaleidoscope of Human Communication* di Lancelot Hogben (Chanticleer Press, New York, 1949. Trad. it. *Dalla pittura delle caverne ai fumetti*, Milano, Mondadori, 1952) e il già citato *The Seduction of the Innocent* (1954) di Frederic Wertham, tuttora inedito in italiano. «Hogben tenta di inquadrare i *comics* nel campo statico della comunicazione umana e delle sue evoluzioni tecnico-estetiche» mentre «il libello di Wertham interpretava il sentimento di avversione generato nella classe dei colti dall'affermazione dei mass media e del loro portato di destabilizzazione rispetto agli equilibri dei saperi tradizionali» Cfr. ivi, p. 113.

28 Cfr. ivi, p. 119.

29 L. Becciu, *Il fumetto in Italia*, La Nuova Italia, Firenze, 1971.

30 Fin dal 1945, Elio Vittorini ospitò sulle pagine del «Politecnico» numerosi interventi sul fumetto. Gli risposero intellettuali come Franco Fortini, Umberto Eco e Oreste del Buono. Qualche decennio dopo, nel 1988, Italo Calvino ribaltava la limitante accezione del fumetto come mezzo espressivamente misero in alcune belle pagine delle *Lezioni americane* (I. Calvino, *Lezioni americane: sei proposte per il prossimo millennio*, Garzanti, Milano, 1988, pp. 104-105).

31 U. Eco, *Apocalittici e integrati. Comunicazioni di massa e teorie della cultura di massa*, Bompiani, Milano, 1964.

32 Franco Restaino ricorda un volume dal titolo *New Comics*, che raccoglie le principali interviste apparse nei primi dieci anni della rivista «The Comics Journal», costituendo una lettura fondamentale per capire come l'affermarsi del *graphic novel* e degli indipendenti negli anni Settanta abbia portato a piena maturità artistica il fumetto statunitense. F. Restaino, *Storia del fumetto*, cit., pp. 193-194. Restaino è l'autore di una storia del fumetto alla quale faccio particolare riferimento in questo capitolo. Il suo studio si distingue per la chiarezza e l'imparzialità (in termini di spazio dedicato) fra le diverse aree geografico-culturali.

staino, erano «tutte in bianco e nero, tranne le copertine: anche questo è un segno di continuità rispetto all'underground».

Per quanto riguarda l'Europa bisogna fare un passo indietro. È tuttavia necessario premettere che la situazione francese e quella italiana, almeno fino agli anni Ottanta, sono assimilabili. Successivamente, la Francia diventò il maggior centro di produzione e fruizione del *roman graphique* e, a partire dalla metà degli anni Ottanta, la distribuzione mondiale del fumetto può essere facilmente schematizzata in tre aree di produzione artistica: gli Stati Uniti, nella cui orbita gravitano il Regno Unito, la Francia, che ha assorbito l'Italia, e il Giappone. Gli anni Sessanta videro la nascita di un fenomeno squisitamente italiano, il cosiddetto fumetto d'autore, che ha influenzato nettamente lo sviluppo linguistico del medium. Non a caso, *Corto Maltese* si distacca dai formati tipici del fumetto europeo (in cui le storie si dipanano generalmente per 48 o 64 tavole, per questioni di opportunità editoriale o tipografica) narrando le avventure dell'omonimo protagonista senza limiti di spazio: le 160 pagine di *Una ballata del mare salato* (1967), pubblicata su «Sgt. Kirk» inaugurarono un atteggiamento nuovo nei confronti del fumetto³³. In questo senso, Pratt è stato indicato come uno dei possibili 'inventori' del *graphic novel* contemporaneo, uno dei realizzatori di quella *littérature en estampes* predicata da Rodolphe Töpffer, l'artista, scrittore e pedagogo svizzero, considerato da molti l'inventore del genere del fumetto.

La fine degli anni Sessanta vede dunque una preminenza dell'autore, che si afferma come nuovo soggetto del sistema fumetto, e il preludio di un'estremizzazione del suo ruolo artistico. Certi autori, infatti, si mossero più o meno consapevolmente verso un'integrazione ambiziosa tra i linguaggi tradizionali dell'arte e quelli dell'immaginario disegnato. Ne cogliamo i segni in Carlo Tullio Altan, come negli allora più giovani Lorenzo Mattotti e Andrea Pazienza. Pochi anni dopo, nasce in Francia «Métal Hurlant» (1975), una rivista guidata da Moebius (Jean Giraud) e dal gruppo degli *Humanoides Associés* che giocò un ruolo fondamentale nel processo di legittimazione artistica del fumetto e di diffusione del suo consumo³⁴. L'influenza degli *Humanoides Associés* sulle generazioni successive di autori italiani fu enorme: la rileviamo ad esempio nella rivista «Frigidaire» o in un gruppo di tendenza come Valvoline. Il riferimento di Valvoline all'avanguardia pittorica, al Bauhaus o al design radicale è scoperto e costituisce il presupposto teorico dell'operazione: coniugare una nuova cultura del fumetto, esplicitando le sue ascendenze e le 'sostanze' da cui è costituito, sottolineando i punti d'intersezione con gli altri linguaggi espressivi. Apparsi sporadicamente sin dal 1981 sulle pagine di «Alter Alter», nel gennaio del 1983 il gruppo si coagulò intorno a un inserto

33 Nel 1967 l'editore Ivaldi inaugurò una rivista dalla concezione insolita «Sgt. Kirk» che pubblicava soprattutto il materiale argentino di Pratt. In quelle pagine nacque Corto Maltese, il suo personaggio più famoso. Fra i testi che ruotano intorno al rapporto tra l'arte di Pratt e la letteratura ne ricordiamo due piuttosto recenti: M. Guerrera, *Hugo Pratt e il romanzo disegnato: la ballata di Corto Maltese attraverso il fumetto, il cinema e la letteratura*, Aracne, Roma, 2007 e G. Marchese, *Leggere Hugo Pratt: l'autore di Corto Maltese tra fumetto e letteratura*, Tunué, Latina, 2006. Nel primo titolo emerge innanzitutto la *variatio* intorno alla definizione di genere (il romanzo disegnato); il secondo, invece, è edito da una casa editrice di Latina nata nel 2005 e specializzata nella saggistica dedicata al fumetto «all'animazione, ai videogiochi e ai fenomeni *pop* contemporanei, nonché ai *graphic novel* di talenti italiani e internazionali» Cfr. <http://www.tunue.com> (03/11).

34 Giraud era il noto disegnatore che, con lo pseudonimo Gir, disegnava il western *Blueberry* (pubblicato su «Pilote»). L'altro pseudonimo dell'artista, Moebius, rimanda al famoso *trompe-œil* a forma di nastro metadimensionale che identifica l'altra parte della sua personalità.

della rivista. Inoltre, sulle pagine di «Pilote» e di «(À Suivre)», i *comics* europei ridefinirono il loro immaginario, il pubblico, i formati e i canali di distribuzione. Le storie, dapprima consumate a puntate sulle testate periodiche, vennero raccolte in album cartonati o brossurati e reinvestite sul mercato. Il fumetto acquistò, come mai era accaduto in precedenza, la dignità del libro. Il Lettore troverà le questioni storiche riguardanti l'area culturale francese e italiana affrontate in maniera più approfondita nello studio dedicato a Lorenzo Mattotti.

Le frequenti oscillazioni del gusto del pubblico, però, resero necessario «l'innesco di materiali 'spuri' [...]». Nel 1987 avvenne la contaminazione più radicale: accanto agli 'artisti' europei compare inusitatamente un personaggio principe dell'industria culturale statunitense, Batman. L'ultima vicenda dell'uomo pipistrello è quella del corposo *graphic novel* intitolato *The Dark Knight Return*, riscritto e ridisegnato da Frank Miller³⁵. La Gran Bretagna rappresenta tuttora la punta più avanzata della produzione di compromesso europeo tra industria statunitense del fumetto (Marvel e D.C. Comics, per esempio) e ruolo autoriale; è là, infatti, che emergono alcune figure di grande rilievo operanti nella riscrittura dell'universo supereroico. Ricordiamo per esempio l'opera dello sceneggiatore Alan Moore: nelle sue oltre 400 pagine di *Watchmen*, Moore offre un grandioso affresco sulla memoria del Novecento, raccontata attraverso «la mitologia dell'eroe 'industriale'»³⁶. *Watchmen* è considerato da molti un autentico trattato del fumetto³⁷.

Ma già alcuni anni prima, nel 1980, aveva visto la luce «Raw», rivista animata ed edita da Art Spiegelman e dalla moglie Françoise Mouly, che ospitò fra le sue pagine

un fumetto paradigmaticamente crudo, teso a sconvolgere le convenzioni del comico americano, propedeutico al più generale processo di rinnovamento che poco più tardi vedrà giovani aggressivi autori riscrivere l'universo narrativo delle *majors* [...]. Sulle sue pagine in b/n compare *Maus*, romanzo autobiografico di Spiegelman destinato a diventare un cult-comic, il testo che – con *The Dark Knight Return* di Miller e *Watchmen* di Moore e Gibbson – costituisce l'evento più significativo nell'economia del fumetto statunitense degli anni Ottanta³⁸.

Riferendosi a *Maus* come a un capolavoro, si utilizza una definizione che non ha niente di atemporale, ma che è in funzione del carattere innovatore dell'opera rispetto all'orizzonte d'attesa³⁹.

35 S. Brancato, *Fumetti: guida ai comics nel sistema dei media*, cit., p. 86.

36 Cfr. *ivi*, p. 90

37 A. Moore e D. Gibbson, *Watchmen*, DC Comics, pubblicato mensilmente dal settembre 1986 a ottobre 1987. *Watchmen* è una serie a fumetti in 12 albi. In Italia *Watchmen* è comparso per la prima volta come inserto di «Corto Maltese» (Rizzoli, 1988-1990). Risale solo al 1993 l'uscita della prima raccolta antologica in albi brossurati, pubblicata sempre da Rizzoli, seguita da due edizioni prodotte da Play Press (1997 e 2002). Nel 2005 viene inserito nella collana «I classici di Repubblica Serie Oro» in edizione economica. Infine, nel 2007, esce l'Absolute Edition edita dalla Planeta DeAgostini, che raccoglie al suo interno sia le copertine dei dodici numeri originali americani, sia il materiale extra, presente nell'omonima edizione originale. Il titolo di *Watchmen* è tratto dalla frase latina di Giovenale «Quis custodiet ipsos custodes?» che in inglese si traduce in «Who watches the watchmen?». Come Giovenale fu stimato dai suoi contemporanei per aver messo in mostra i vizi della società romana con le sue satire, così *Watchmen* presenta le contraddizioni del supereroe in costume, analizzandone i vizi e difetti invece di focalizzarsi sui suoi poteri speciali, come vorrebbe lo schema del fumetto tradizionale.

38 S. Brancato, *Fumetti: guida ai comics nel sistema dei media*, cit., p. 96.

39 Se lo scarto estetico tra opera e orizzonte d'attesa è invece nullo, l'opera non fa altro che amplificare i processi ammessi, riconoscendosi in una letteratura di consumo corrente. È l'idea di Didier Souiller e di Vladimir Troubetzkoy in *Che cos'è la letteratura comparata*, in G. Puglisi e P. Proietti (a cura di), *Lette-*

L'obiettivo di questa breve rassegna storica non è dare un panorama puntuale dello sviluppo del fumetto e del *graphic novel*, ma piuttosto accennare ad alcuni momenti e titoli significativi⁴⁰. Concludendo, sarà necessario segnalare un'altra differenza di fondo tra la produzione americana e quella europea e che si lega direttamente all'uso del termine *graphic novel*. Negli Stati Uniti e in Gran Bretagna (che, per vari motivi, non può essere considerato un mercato europeo) il termine *graphic novel* segna ancora la distinzione tra «the 'good guy' and the 'bad guys'», tra i *comics* e un'arte visual-narrativa in forma di libro la cui ambizione è di affermare il proprio carattere letterario in un ambiente illetterato⁴¹. Questa distinzione esiste anche in Europa, ma in maniera meno radicata e con un impatto inferiore sulla sensibilità della critica e del lettore medio. Lo sguardo di Jan Baetens sul nostro continente confermerebbe tale ipotesi:

Europeans don't debunk their 'popular' comics, nor do they have to wait for the American label [...]. Thanks to the efforts of American scholars such as David Kunzle, and contemporary European comics historians such as Thierry Groesteen or Charles Dierick and Pascal Léfevre, we now know that there have been graphic novels as long as there have been comics in Europe, a tradition much older than that of the American newspaper comics.

La testimonianza di Baetens sembra quindi avvalorare la nostra decisione di individuare in Europa (e in particolare nella Svizzera di Rodolphe Töpffer) le origini del fumetto e, soprattutto, della sua iniziale connotazione romanzesca. La posizione di Baetens è inoltre suffragata dalla sua analisi in profondità della definizione che identifica, al di là delle differenze di superficie tra Stati Uniti ed Europa, una radicale diversità di approccio al problema della parola e dell'immagine:

The main difference, however, is not just a matter of sociological appreciation of cultural distinction, as Bourdieu would say. In fact, the big issue which separates the American and the European efforts towards a transformation of the comics genre has to do with their different visions of the word and image problem. Indeed, the American graphic novel considers itself a literary genre: a novel, not made by words, but by images, balloons and captions. In «graphic novels», the important word is «novel», not «graphic». In Europe, or at least in the French-speaking or French influenced part of Europe such as Belgium, the emphasis is put much more on the world «graphic». This helps to explain why so many contemporary European graphic authors (for instance grouped around the publishing houses L'Association in Paris and even more so at Fréon in Brussels) no longer 'illustrate' or visualize stories, but try to create new types of storytelling, where methods and contents of plot and narration are engendered by the search for and the use of a new visual logic. These two main differences, the higher socio-cultural ranking of comics in Europe on the one hand and the emphasis put on visuality on the other, explain why the Leuven conference discuss such a broad scope

ratura comparata, Roma, Armando, 2001 (edizione francese a cura di D. Souiller e W. Troubetzkoy, PUF, Paris, 1997).

40 Ancora una volta, la *Storia del fumetto* di Franco Restaino (UTET, 2004) resta il lavoro di sistematizzazione più completo al quale si fa maggiormente riferimento.

41 Nonostante il mercato inglese faccia ancora parte del sistema americano, la Gran Bretagna gioca però un ruolo sempre più rilevante all'interno della critica europea sul fumetto. Un esempio di questo impegno è la rivista semestrale di nuova creazione, «European Comic Art», pubblicata dalla Liverpool University Press a partire dal 2008. «European Comic Art» è infatti la prima rivista accademica europea in lingua inglese dedicate allo studio dei *graphic novel*, dei fumetti e della caricature. È pubblicata in associazione con l'American Bande Dessinée Society e l'International Bande Dessinée Society. Quest'ultima ha recentemente organizzato la «Joint International Conference of Graphic Novels, Bandes Dessinées and Comics», tenutasi all'Università di Manchester tra il 5 e l'8 luglio 2011.

of interdisciplinary issues⁴².

I casi di studio scelti – che potrebbero apparire fuori luogo in uno studio sul *graphic novel* – sono legati da uno stesso filo rosso: sono tutti esempi chiave dello sviluppo di quella «nuova logica visiva» che ha permesso l'affermarsi del concetto di romanzo in immagini. Un romanzo, cioè, dove la trama e la narrazione sono concepite in senso iconotestuale.

1.4. Su alcune questioni teoriche iniziali. Letteratura e fumetto

Che cos'è un'erbaccia?: esiste forse un'essenza di 'erbaccità', un qualcosa di speciale, un non so che, che le erbacce condividono e che le distingue dalle non erbacce? Chiunque sia stato arruolato per aiutare a ripulire un giardino dalle erbacce sa quanto sia difficile distinguere un'erbaccia da una non erbaccia, e può ben chiedersi se ci sia un segreto: quale sarà mai? Come si fa a riconoscere un'erbaccia? Beh, il segreto è che non c'è un segreto [...]. Forse la letteratura è come l'erbaccia⁴³.

Nonostante Culler ponga la questione della letterarietà in termini ironici, la sua analogia esprime un senso di profonda inadeguatezza dovuto al fatto di lavorare in un campo che – sembrerebbe per sua natura – non ha possibilità di trovare una definizione. L'affermazione «la *letteratura* è come l'*erbaccia*», proprio a causa dell'utilizzo della parola «come», non risolve la questione, ma trasforma l'interrogativo in «che cosa implica trattare le cose *come* letteratura nella nostra cultura?⁴⁴». Tuttavia, anche se potrebbe sembrare una magra consolazione, il fatto di non avere risposta permette di continuare a interrogarsi, a porre dei «come», a fare teoria, in definitiva. La domanda sulla letterarietà diventa ancor più insidiosa per quanto riguarda il nostro oggetto di studio: il romanzo a fumetti pretende una letterarietà che non viene concessa all'unanimità neanche alla componente essenziale del suo linguaggio, cioè il fumetto. Si tratterebbe quindi di un'attribuzione illegittima e di un tentativo di riscatto di una forma paraletteraria – *nella nostra cultura* – per mezzo del riferimento a un genere che, invece, è accettato dal punto di vista canonico, cioè il romanzo? Oppure, ed è quello che si vorrebbe dimostrare, c'è qualcosa che *in un certo senso* permette di attribuire al *graphic novel* una letterarietà, non più vera, ma più 'esibita' rispetto al fumetto tout court, al fumetto seriale? L'espressione «*in un certo senso*» non dovrebbe essere sottovalutata, nella convinzione che si possano elaborare più e diverse ipotesi – non per forza complementari o compatibili – su che cosa renda letterario un testo. Culler, per esempio, parla di cinque aspetti che costituiscono la natura della letteratura: letteratura come linguaggio in 'primo piano', come integrazione del linguaggio, come finzione, come oggetto estetico e come costruzione intertestuale o autoreferenziale⁴⁵. Senza voler approfondire troppo la questione, ma cercando di procedere in maniera funzionale rispetto al nostro oggetto di studio, si farà riferimento alla prima definizione, ovvero quella

42 J. Baetens (ed.), *The Graphic Novel*, Leuven University Press, Leuven, 2001, pp. 7-8. Un altro concetto elaborato da Baetens che risulta interessante è quello di «novellisation», a indicare quel genere ibrido che adatta un originale filmico in forma romanzesca. Cfr. J. Baetens, *Novellisation. Du film au roman. Lectures et analyses d'un genre hybride*, Les impressions nouvelles, Bruxelles, 2008.

43 J. Culler, *Teoria della letteratura. Una breve introduzione*, prefazione di F. Muzzioli, traduzione di G. Castelli, Armando, Roma, 2000, pp. 40-41 (ed. orig. *Literary Theory: a Very Short Introduction*, Oxford University Press, Oxford, 1997).

44 *Ibid.*

45 Cfr. *ivi*, pp. 47-60.

che vede la letterarietà nell'esibizione di un linguaggio: Culler parla anche di «testi ad esibizione narrativa», enunciati, cioè, la cui rilevanza non sta nell'informazione che trasmettono, ma nella loro narrabilità. La letteratura è un atto linguistico, o un evento testuale che evoca un certo tipo di attenzione e che contrasta con altri tipi di atti linguistici.

Il problema dell'attribuzione di una qualità letteraria al romanzo a fumetti ruota quindi intorno al problema del linguaggio: un problema che si pone con maggior intensità perché siamo davanti alla sintesi di due tipi di linguaggio diversi, quello verbale e quello visivo, da cui procede la definizione di «letteratura per immagini» o di «narrativa a fumetti», una letteratura identica per dignità e complessità a quella che comunemente definiamo tale, ma che si avvale di una diversa organizzazione comunicativa. Abbiamo edificato gabbie così solide per ogni genere che spesso ci confondiamo e scambiamo un modo di fare narrativa per un genere. Come ricorda Andrea Neri, «quando non sappiamo dove collocare un tipo di racconto, piuttosto che rivedere tutta la disposizione lo incastriamo in uno degli sgabuzzini che abbiamo già predisposto»⁴⁶. La questione del rapporto tra parola e immagine, inoltre, potrebbe paradossalmente essere ribaltata se pensiamo che mentre tutti noi facciamo uso della lingua per parlare e per scrivere, ben pochi sono quelli che hanno la possibilità di esprimersi attraverso le immagini. Le ragioni sono diverse: mentre la parola può essere sia scritta che orale, per esempio, l'immediatezza di produzione dell'oralità non è concessa alla comunicazione per immagini; inoltre, mentre la comunicazione verbale ha prima di tutto una valenza pratica, operativa (cioè usiamo continuamente le parole per ragioni pratiche, immediate, funzionali), la comunicazione per immagini ha nel fumetto soprattutto una funzione descrittiva o 'evocativa', cioè serve per raccontare, o supportare un racconto, o indurre delle suggestioni⁴⁷. A ben vedere, non sarebbe difficile giocare su questa posizione per giustificare addirittura una prevalenza dell'immagine sulla parola quando si discute della letterarietà del *graphic novel*.

Per la comprensione di ciò che si dirà in seguito e per le sue applicazioni pratiche è fondamentale la posizione di uno studioso del fumetto, Daniele Barbieri, a proposito del linguaggio, interpretato come «ambiente».

I linguaggi [...] sono ambienti in cui viviamo e che in buona parte determinano quello che vogliamo, oltre a quello che possiamo comunicare [...] e sono di conseguenza fortemente interconnessi [...]. Che cosa intendiamo dicendo che i linguaggi sono ambienti, più che strumenti di comunicazione? La differenza tra un ambiente e uno strumento è che il primo lo si abita, mentre il secondo lo si utilizza.

Da ciò consegue che

non esistono idee che non siano state formate all'interno di un linguaggio, tutte le idee nascono in un linguaggio. E se le cose stanno così, allora il linguaggio in cui in quel momento stiamo pensando non avrà solo le caratteristiche di uno strumento utilizzato per trasmettere le idee, ma sarà proprio l'ambiente in cui ci troviamo mentre le formiamo. E così le caratteristiche del linguaggio in cui stiamo pensando hanno effetto sui nostri pensieri [...]. Abitare un linguaggio significa stargli dentro, non poterlo vedere da fuori, significa poter usufruire delle sue potenzialità espressive, ma anche patirne

46 A. Neri, *La lingua di Tiziano Sclavi ai confini fra fumetto e narrativa*, L'Harmattan Italia, Roma, 2004, p. 9. Tratto dalla tesi di Neri, *Sulla lingua di Tiziano Sclavi fra narrativa e fumetto*, Bologna, 2001-2002, relatori M. L. Altieri e E. Beseghi.

47 Ho riscontrato quest'idea anche in Daniele Barbieri, in un articolo dal titolo *Pratt, il narratore*, «Golem. L'indispensabile», 3, marzo 2003.

i suoi limiti.

Questo stare dentro il linguaggio – talvolta anche dentro la propria opera, metanarrativamente o in veste di personaggio – è il comportamento riscontrabile in Art Spiegelman e Lorenzo Mattotti e ciò contribuisce a definirli «Autori» e a caratterizzare la loro opera come «d'autore». Che si utilizzi poi il genere del romanzo, e se ne hanno riprove tangibili nella mole dei loro testi e nella complessità narrativa, è una questione ulteriore ma che non incide in nessun senso nella letterarietà della loro produzione. Il fatto tuttavia di 'strizzare l'occhio' a un genere consolidato, utilizzandolo come forma che contenga e caratterizzi la loro modalità espressiva, è sintomo di un'ulteriore volontà di abitare un linguaggio e di marcare il territorio del proprio stile.

Possiamo poi pensare a questi linguaggi ambiente un po' come a degli ecosistemi, ciascuno con le proprie regole e caratteristiche specifiche; ma alcune regole sono comuni a molti di loro e altre a tutti, ed esistono anche delle zone di confine, delle zone intermedie [...] dove si può giocare un po' con le regole di entrambi⁴⁸.

Nell'ecosistema narrativo voluto dall'Autore, quindi, avviene un'osmosi tra il linguaggio del fumetto e quello del romanzo che porta in primo piano i parallelismi esistenti tra i procedimenti narrativi ottenuti attraverso l'immagine e attraverso la parola e che permette quindi l'inclusione legittima del linguaggio del fumetto nel linguaggio generale della narrativa, rendendolo estremamente interessante dal punto di vista narratologico. Infatti,

la parentela tra fumetto e letteratura sussiste anche a livello di macroforme, le cosiddette forme narrative. Questa parentela esiste tra tutti i linguaggi narrativi, che sono narrativi perché condividono queste forme [...]. Esistono insomma dei generi narrativi, e ogni genere è caratterizzato da un certo insieme di forme di racconto. La divisione per generi è diversa e indipendente da quella per linguaggi; e non bisogna confondere le due cose. Con il linguaggio dei fumetti si possono raccontare storie appartenenti ai molti generi; e lo stesso genere di storia può essere raccontato in molti linguaggi.

Si può quindi parlare di romanzo a fumetti come di poesia a fumetti. A proposito di poesia a fumetti, non si può prescindere dal citare il *Poema a fumetti* di Dino Buzzati (Milano, Mondadori, 1969), «un capolavoro assoluto di quella zona franca, senza confini espressivi che Hugo Pratt giustamente definì «letteratura disegnata». Lo fece perché la parola fumetto, rispetto a certe opere d'arte, poteva risultare troppo generica. Dino Buzzati è stato l'unico scrittore italiano ad aver scritto e disegnato una storia seguendo con libertà gli schemi fumettistici per sconfinare nella letteratura e nella pittura»⁴⁹. La definizione di «romanzo a

48 D. Barbieri, *I linguaggi del fumetto*, Fabbri-Bompiani-Sonzogno-ETAS, Milano, 1991, pp. 1-3.

49 V. Mollica, *La letteratura disegnata*, in R. Roda (a cura di), *Dopo Buzzati: artisti tra pittura e fumetto*, testi di V. Giovannini, Sommetti, Mantova, 2002, pp. 11-12. Il tema dello 'sconfinamento', caro al genere stesso del fumetto, a ogni disciplina che si occupi d'iconotesti e, quindi, all'impostazione teorica del presente studio, è ripresa anche da Ferruccio Giromini. Per Giromini lo sconfinamento del fumetto può avvenire anche nel territorio della pittura: «In passato sono stati soprattutto i disegnatori di fumetti a sconfinare. Tra i più noti, dalla metà degli anni Ottanta i commilitoni della pattuglia Valvoline, gruppo fumettistico d'assalto che è riuscito in breve a conquistarsi diverse colline strategiche (le riviste di tendenza «Linus», «Alter Alter», «Vanity», «Frigidaire», «Comic Art» e altre) da cui rovesciare sul fumetto filotradizionalista in disordinata rotta un volume di fuoco sbalorditivo. In corsa zigzagante Pablo Echaurren, Giorgio Carpinteri, Marcello Joru, Daniele Brolli, Igort, il più celebrato Lorenzo Mattotti, e poi ancora Massimo Giacon e Roberto Baldazzini nel loro insieme hanno monopolizzato per qualche tempo le prime file dell'avanguardia espressiva visual-narrativa italiana; e non è casuale che molti di costoro abbiano poi

fumetti» è valida ma bisogna chiarire – e si è cercato di accennarlo sotto diversi punti di vista – che si tratta di un contenitore che guarda da una parte a un genere, il romanzo, e dall'altra a un linguaggio, il fumetto, mantenendo però una propria validità e fertilità espressiva visto che sia il fumetto che il romanzo rispondono alla stessa istanza di narratività⁵⁰.

Nonostante la continua messa in discussione delle qualità letterarie del fumetto, il binomio letteratura-fumetto è vecchio quanto il fumetto stesso. Tale affermazione trova fondamento nell'identificazione del padre del fumetto in Rodolphe Töpffer che parlò per la prima volta di *littérature en estampes* (1836) e affiancò la sua produzione teorica alla pratica del racconto disegnato. Come spesso succede, le questioni di paternità sono spesso controverse; per molti, specialmente oltreoceano, l'inventore del fumetto sarebbe Richard Fenton Outcault che il 7 luglio 1895 pubblicò la prima tavola di *Yellow Kid* sul supplemento domenicale a colori del «New York World». A prescindere dalla qualità artistica e inventiva delle due produzioni, è inevitabile non riconoscere l'importanza assoluta del lavoro di Töpffer come artista, scrittore e soprattutto come teorico: un ruolo fondamentale, specialmente riguardo alle evoluzioni romanzesche del fumetto. Qui, infatti, vorrei considerare Rodolphe Töpffer l'inventore del fumetto anche perché ne prevede le possibilità narrative, o meglio, ne concepì una forma romanzesca.

Le prospettive per parlare del rapporto fra letteratura e fumetto sarebbero tante. Uno dei luoghi da cui è possibile farlo è la rivista «9^{ème} Art. Les Cahiers du Musée de la bande dessinée», un punto di riferimento per chiunque si occupi di fumetto. Nel 2006 la rivista dedicò un intero numero (n. 12, janvier 2006) a *Littérature et bande dessinée*. Qui, l'intervento più completo fu sicuramente quello del teorico e critico del fumetto Thierry Smolderen, *Graphic novel/roman graphique. La construction d'un nouveau genre littéraire*, il primo a introdurre anche la questione. Si tratta però di un'introduzione che ha il sapore di una riflessione matura; non dimentichiamo, infatti, che il 2006 è già una data avanzata per parlare di 'costruzione' di nuovo genere letterario. È vero, tuttavia, che il *graphic novel* si caratterizza e ri-vive sempre della propria duttilità e della propria capacità metamorfica.

Cette identité, forcement, va de pair avec la constitution d'un corpus d'œuvres de référence. La bibliothèque du roman graphique international a désormais sa place dans le milieu littéraire. *Maus*, *Jimmy Corrigan*, *Persepolis*, *Epileptic*, bien sûr, mais aussi la *Palestine* de Joe Sacco, les œuvres de frères Hernandez et quelques autres, ont fonction de prototype. Elles aident à cartographier les possibilités du genre et à situer les œuvres nouvelles. Sur base de ce corpus, les points de convergence et divergence

quasi del tutto abbandonato le pagine delle riviste di *comics* e ormai operino quasi esclusivamente nel circuito delle gallerie [...]. L'artigianato, insomma per quanto alto, viene trascorso da urgenze personali e personalistiche che forse tendono a badare più alla 'forma' che alla 'sostanza' – nel senso che all'autore interessa di più esprimersi (l'espressione e la ricerca estetica fine a se stessa) che realmente comunicare (il contenuto etico e funzionale dell'opera). È su tal discriminare – un precipizio scivoloso in grado di rivelarsi anche trappola mortale – che si giocano i destini di tanti audaci. C'è chi crede di camminare nel fumetto; e c'è chi tiene il piede in due scarpe e ora sgattaiola di qua e ora sguscia via di là. E c'è chi lo prevede e magari lo pianifica, e c'è chi non se l'aspetta e si gode la sorpresa» F. Giromini, *Buzzatismi?*, in R. Roda (a. c. di), *Dopo Buzzati: artisti tra pittura e fumetto*, cit., pp. 16-17.

50 A tale narrazione «concorrono linguaggi e generi finora una gran parte del mondo intellettuale non aveva attribuito soverchia importanza». S. Brancato, *Sociologie dell'immaginario: forme del fantastico e industria culturale*, cit. p. 13. L'idea è quella di una conformazione del sapere contemporaneo come narrazione, un aspetto sviluppato da S. Calabrese in *www.letteratura.global. Il romanzo dopo il post-moderno*, cit. Si veda anche il recente intervento *Classificare le narrazioni*, «LiBer», 91, luglio-settembre 2011, pp. 30-32.

entre roman graphique et roman sans images sont très respectueusement examinés par les critiques.

Dal quadro di Smolderen emerge una situazione ormai ufficializzata, in cui esiste una necessità catalogatoria maggiore che nella letteratura tout court, sintomo di un consolidarsi del genere ma, soprattutto, di una persistente necessità di autogiustificarsi nei confronti della letteratura. La questione sembrerebbe però essere avviata a una soluzione:

Nous assistons donc à l'émergence d'un nouveau genre, unifié par la reconnaissance d'une identité commune entre romanciers traditionnels et romanciers graphiques, et qu'on pourrait qualifier de manière plus générale, de roman visuel – un genre dont le roman graphique serait le versant 'bande dessinée'.

Se nel 2006 non è possibile più parlare di nascita del *graphic novel*, è tuttavia possibile constatare la novità del processo d'assimilazione – almeno nel contesto culturale francese e anglosassone – fra romanzieri tradizionali e grafici, o meglio, visuali. La definizione, come Bachtin aveva predetto, tende a dilatarsi e a sfumarsi nei suoi confini. Questo non significa disperdere il senso del nuovo genere nel concetto di «visuale», ma, piuttosto, precisare la sua essenza: «un effet prévisible de ce regroupement, et des porosités évidentes qui en découlent, c'est que la définition de la bande dessinée va changer»⁵¹. È quindi un cambiamento profondo che non riguarda soltanto le forme esteriori, ma il mezzo costitutivo che evolve senza perdere il legame con le proprie origini 'narrative': il percorso tra i casi di studio scelti esemplificherà il senso di tale riappropriazione. «Les nouveaux romans graphiques de Chris Ware et de Posy Simmonds [...] ne correspondent déjà plus du tout aux définitions strictement sémiologiques de la bande dessinée (telles qu'elles ont été fixées par Scott McCloud, Will Eisner ou d'autres)»⁵². La necessità di catalogazione è quindi forse un tentativo di reazione alla fuga dalla teorizzazione, una fuga probabilmente involontaria sebbene già segnata nella natura del fumetto: è questo il 'segno' che paradossalmente sancisce la sconfitta della semiologia. La validità del percorso di ricerca intrapreso è confermata da Smolderen che collega l'evoluzione della *bande dessinée* con un ritorno al passato:

Le mariage du texte et de l'image ne date pas d'hier, et le mouvement actuel incite à réexaminer le dossier sous un jour neuf, à l'occasion de la sortie de *Maus I et II* en édition unique: une bande dessinée n'est pas exactement un roman en images. C'est quelque chose d'autre. Mais la présence d'images n'est pas une nouveauté dans les histoires imprimées. William Claxton incluait des gravures sur bois dans les premiers livres qu'il imprima en anglais, et certains des plus grands roman écrits dans ce langage furent conçus, de l'origine, pour être accompagnés d'images. *Vanity Fair* est incomplète sans les illustrations, dessinée par Thackeray lui-même, qui souvent poursuivent et commentent ce que le texte implique»⁵³.

La forza probante della scelta dei casi di studio esaminati nella presente ricerca è quindi avvalorata da tali testimonianze. Il percorso che da Manzoni conduce a Dickens (o al romanzo vittoriano) fino ad arrivare al Novecento di Saint-Exupéry e a Mattotti è, infatti, nato sequenzialmente, così come 'l'intrusione' di Rodolphe Töpffer non è stata cercata di proposito, ma è avvenuta naturalmente. Si tratta

51 T. Smolderen, *Graphic novel/roman graphique. La construction d'un nouveau genre littéraire*, «9^{ème} Art. Les Cahiers du Musée de la bande dessinée», 12, janvier 2006, pp. 15 e 17.

52 Cfr. *ivi*, p. 18.

53 *Ibid.* Smolderen cita P. Pullman, *Behind the Masks*, «The Guardian», 18 October 2003.

quindi di una ricerca che, forse per il fatto di non essere condotta da uno specialista di fumetto, non segue un cammino pre-strutturato, ma arriva naturalmente (un concetto sul quale si tornerà spesso) a certi punti di passaggio obbligati, che, tuttavia, trovano conferma nell'ambito parallelo della storia e della critica del fumetto. La citazione di Pullman sigla con efficacia il discorso sulla riappropriazione di alcune qualità originarie del fumetto da parte del *graphic novel*, in base all'appartenenza del romanzo vittoriano all'universo culturale che ha visto nascere i «romans en estampes» di Rodolphe Töpffer. All'inizio del XIX secolo, l'invenzione della litografia e poi l'esplosione della xilografia avevano rivoluzionato i rapporti tra testo e immagine stampata. La xilografia, in particolare, permetteva d'includere una vignetta in una pagina di testo come se fosse un elemento del testo stesso. Questa fusione di testo e immagine che favorì l'emergere della *bande dessinée* töpfferiana ricorda quella dei miniatori medievali, ma evoca parimenti ciò che accade sullo schermo dei nostri computer e sulle pagine di Internet dove la fusione di testo e immagine appare naturale. In tale situazione, come Smolderen afferma,

«c'est le roman graphique qui démontre, plus que tout autre médium, le potentiel littéraire de ce croisement. Il ne faut donc pas s'étonner si toute une génération de nouveaux écrivains se passionne aujourd'hui pour un genre dont les racines plongent profondément dans le livre illustré romantique et victorien, mais qui a su, depuis, intégrer la plus part de révolutions technologiques du siècle de l'audio-visuel»⁵⁴.

La questione del rapporto tra letteratura e romanzo a fumetti non è quindi accessoria né casuale rispetto all'evoluzione di quest'ultimo: la letteratura non solo caratterizza il presente e il futuro del genere, ma ne ha determinato la nascita. Il movimento evolutivo consiste, allora, nella nuova consapevolezza di una qualità narrativo-visiva che ha sempre caratterizzato il genere della storia disegnata e che trova le sue ragioni anche in un altro tipo di letteratura (il romanzo illustrato di Manzoni, per esempio) a cui risalgono le sue origini concettuali. Ciò che accomuna i diversi casi di studio (la letteratura e il romanzo a fumetti, in definitiva) è il fatto di rappresentare alcuni dei punti di snodo del percorso del romanzo a fumetti: un percorso lungo il quale si esplicita una modalità di lettura (e di pensiero) per immagini che 'mima' i processi cognitivi naturali. In questo senso, quindi, la naturalità della lettura, della percezione, nasconde l'artificialità tecnica della costruzione dell'iconotesto. Ed è il romanzo, o meglio una tipologia di racconto esteso (potenzialmente o effettivamente) che, come forma narrativa e come forma di pensiero (si è detto che il romanzo a fumetti pensa se stesso come un romanzo), accomuna le tappe del percorso. Sempre nel 2006, forse non casualmente, Carlos Fuentes scrisse un articolo sulla rivista «Critical Inquiry» dal titolo *In Praise of the Novel*. Nell'articolo Fuentes ricorda che non molto tempo prima l'Accademia norvegese di Scienze e Lettere aveva chiesto a numerosi scrittori di tutto il mondo di scegliere il romanzo migliore che fosse mai stato scritto. La richiesta potrebbe essere interpretata anche come la conseguenza di un'esigenza che si starebbe manifestando negli ultimi anni, una necessità maggiore di storie, di racconti, di narrazioni. Una necessità che, come Fuentes auspica, non può prescindere dal dialogo fra le culture e le civiltà.

If I am faithful to the accomplishments but above all to the purposes, to the attainments

54 *Ibid.* Fra gli interventi del n. 12 di «9^{ème} Art. Les Cahiers du Musée de la bande dessinée» ricordiamo anche quello di J. P. Martin, *Le romanciers de la bande dessinée*, pp. 20-25.

as well as to the possibilities of my own culture, I cannot accept that we live in a clash of civilizations because all those that I have evoked are mine, not clashing, but talking, speaking to one another, disputing in order to understand, communicating in my very soul the relativity of both triumphalism and ejection, the need to venture what will never perish even if it has fallen back – my ancient Indian and Islamic cultures – and to earn what thinks of itself as permanent – the Western, Christian strains of my being beyond their present sufficiency – and to celebrate the meeting place of all of them, the place of speech and thought and memory and imagination that each one of us carries with him or her, asking us to participate in a dialog of civilizations and to deny the end of history. For how can history end as long as we have not said our last word?⁵⁵

Riconoscere il valore letterario del *graphic novel*, accettare il romanzo che è in lui, significa che, in un giorno ormai prossimo, un fumetto potrebbe figurare nella lista dei migliori romanzi mai stati scritti dall'uomo.

1.5. Oggi, il *graphic novel*. Tempi, luoghi, migrazioni e temi

Finora si è cercato di offrire le coordinate storiche che permettessero di focalizzare l'attenzione su alcuni titoli e momenti importanti nel fumetto e, soprattutto, nella produzione di *graphic novel*. Ponendosi idealmente in continuità con tale linea, con tutti i limiti di una sintesi estrema, si potrebbe proseguire il discorso concentrandosi sulla produzione più recente, prendendo in considerazione gli ultimi vent'anni. Anche in questo caso sarà utile mantenere una prospettiva geografica, con la consapevolezza che, a questa altezza cronologica, anche il concetto di *graphic novel* risente della globalizzazione. Si potrebbe affermare che il *graphic novel* ha assunto il valore di una «*migrating image*», utilizzando una categoria dello studioso di cultura visuale J. W. Thomas Mitchell che, in un certo senso, si avvicina al «*travelling concept*» di Mieke Bal.

The migration of images is not just a metaphor, but what I call a meta-picture: that is, it provides a picture of the way images move, circulate, thrive, appear and disappear and it is important at the outset that we differentiate quite firmly between the neutral notion of images in circulation, moving freely, circulating basically without consequences, and the concept of migration which suggests something much more fraught with contradiction, difficulty, friction and opposition⁵⁶.

La fenomenologia del *graphic novel* nelle diverse aree geografico-culturali e le questioni, spesso irrisolte, che porta con sé potrebbero essere ben rappresentate dal concetto espresso da Mitchell. Schematizzando, come si è già detto, la situazione della produzione globale del fumetto è riassumibile in tre aree: quella statunitense, quella francese, di cui l'Italia costituisce un'appendice importante, e quella giapponese.

Per quanto riguarda gli Stati Uniti, il fenomeno del *graphic novel* è cresciuto considerevolmente e ha affermato la sua presenza in libreria, superando addirittura le vendite dei negozi specializzati. Anche la stampa quotidiana e le riviste culturalmente più attente seguono e segnalano i prodotti migliori del genere. Entrambi questi aspetti sono fondamentali non solo per avvicinare pubblico più ampio, ma anche per sancire il riconoscimento della validità estetica della narrativa

55 C. Fuentes, *In Praise of the Novel*, «Critical Inquiry», 34, 4, 2006, p. 617.

56 W. J. T. Mitchell, *Migrating Images. Totemism, Fetishism, Idolatry*, in *Migrating Images*, edited by P. Stegmann and P. C. Seel, House of World Cultures, Berlin, 2004, pp. 14-15. Le tesi di Mitchell e di Bal verranno trattate ampiamente nella rassegna teorica.

a fumetti. Fra le opere che anche Restaino considera fra le più alte espressioni del romanzo grafico si nominano *Cages* di Dave McKean (Tundra, 1990-1995) e *Jimmy Corrigan the Smartest Boy on the Earth* di Chris Ware (Fantagraphics, 1995-2000). McKean diventò famoso grazie alla lunga saga di *Sandman* (DC Comics e Vertigo, 1988-1996), scritta da Neil Gaiman; nelle circa cinquecento pagine di *Cages* (tradotto in Italia dalle edizioni Macchia Nera, nel 1999) la storia ruota attorno all'assenza d'azione e di colore, tra il nero, il bianco e un tenue grigio-verde; i temi raccontati sono legati all'arte, alla letteratura, alla musica. Anche in *Jimmy Corrigan* si affrontano argomenti altrettanto anti-eroici: il lavoro di ufficio, la solitudine, il rapporto morboso con la madre anziana. Le tematiche trattate da Chris Ware, tuttavia, contrastano con i colori accesi e il disegno totalmente nuovo e rielaborato al computer; anche il formato è atipico: è un libro più largo che alto e ha origine nel fumetto *Acme Novelty* che Ware inizia a pubblicare nel 1993 (Fantagraphics) e che si caratterizza per il variare del formato da numero a numero. Il lavoro di Ware è considerato negli Stati Uniti il più innovativo degli ultimi dieci anni e i processi psicologici che coinvolgono il lettore nell'intimità di *Jimmy Corrigan* attingono a un livello mai raggiunto nel fumetto fino ad allora. La novità fondamentale dell'opera, anche riguardo al suo rapporto con il romanzo tout court, è confermata dalla 'consacrazione' della pubblicazione italiana di Mondadori (collana «Strade blu», 2009). Altri nomi di rilievo possono essere Seth, nome d'arte del canadese Gregory Gallant, i cui titoli in italiano rendono l'idea della quotidianità delle tematiche trattate: *La vita non è male, malgrado tutto* e *Il commesso viaggiatore* (Coconino Press, 2001 e 2003); negli autori canadesi, tuttavia, non è da sottovalutare l'influenza francese che determina un impegno culturale più simile a quello europeo⁵⁷. Sempre all'interno di un filone autobiografico-intimista, bisogna segnalare il lavoro di Craig Thompson, *Blankets*, pubblicato nel 2003 da Top Shelf (e in Italia da Coconino press, 2004 e poi da Rizzoli Lizard, 2010) in cui l'autore racconta la sua infanzia e la sua adolescenza, i primi amori e la scoperta della sofferenza. Un'altra linea importante, e che avrà i suoi esempi anche in Europa, è quella dei *graphic novel* che affrontano problemi sociali nella forma dell'inchiesta o del reportage di guerra; il titolo più noto è sicuramente *Palestine* di Joe Sacco, nato da un viaggio in *Palestina* tra il 1991-1992, che ispirò nove *comic books* dallo stile grottesco ed espressionistico, poi pubblicati nel 1996 da Fantagraphics (in Italia è stato pubblicato dalla casa editrice bolognese Phoenix nel 1998, poi nel 2002 presso Mondadori, che lo ha ripubblicato nel 2006, stesso anno dell'edizione Coconino). Un altro tema che ebbe una certa risonanza negli Stati Uniti fu l'attentato alle Torri Gemelle: lo stesso Art Spiegelman dedicò all'avvenimento *In the Shadow of No Towers*, che ebbe una prima pubblicazione sul quotidiano tedesco «Die Zeit» (in Italia è stato edito da Einaudi nel 2004, nella collana «Stile Libero»); in Spiegelman il reportage s'interseca con l'autobiografia: l'autore, infatti, si trovava personalmente a New York durante l'attentato e, nella storia, racconta il dramma della ricerca della figlia adolescente nella città in preda al terrore.

57 A proposito dell'uropeizzazione dei *comics* americani si veda anche J.-P. Gabilliet, *Du comic book au graphic novel: l'europeanisation de la bande dessinée américaine*, «Image & Narrative», 6, 2, 12, 2005. L'articolo esamina i processi attraverso i quali il fumetto americano conobbe, con vent'anni di ritardo, le evoluzioni europee del secondo dopoguerra: evoluzioni che portarono alla vittoria progressiva del formato libro. Dalla metà degli anni '90, anche negli Stati Uniti si assiste a una riconfigurazione del mercato, preannunciata dalla pubblicazione di *Maus*, che facilitò l'uropeizzazione dei supporti che veicolano il fumetto. «Image & Narrative» è un'altra rivista che si è rivelata utile nel corso del nostro studio.

Dalla Gran Bretagna è partito un movimento migratorio che ha portato i più promettenti artisti oltreoceano: un esodo simile a quello che vide i fumettisti italiani varcare le Alpi alla volta della Francia. Fra i nomi degli emigranti più noti ricordiamo Alan Moore, Dave Gibbons e successivamente Neil Gaiman e Dave McKean (spesso attivi in coppia). Uno fra i maggiori autori inglesi di *graphic novel* è inoltre Raymond Briggs che fece notare la sua arte di romanziere grafico già nel 1978 con *The Snowman* (*Il pupazzo di neve*, Trieste, E. Elle, 1979); l'opera fu seguita da *When the Wind Blows* (1982, tradotto in Italia da Oriente Express, nel 1984) e, infine, da *Ethel & Ernest. A True story* (1998) che, in linea con le tematiche biografiche e intimiste degli ultimi anni, racconta la storia dei suoi genitori lungo circa cinquant'anni.

La situazione dell'area francese è piuttosto diversa anche perché è caratterizzata ormai da decenni dalla vendita dei fumetti in libreria, da un notevole 'avanzamento' culturale del pubblico nei confronti del medium fumetto e dal fatto di giocare un ruolo di attrazione fortissimo per molti artisti, gli italiani in primo luogo. Molti artisti italiani, infatti, sono stati adottati dalla produzione francese e, nonostante abbiano apportato caratteristiche loro proprie, tendono a confondersi con il fumetto (e il *roman graphique*) d'oltralpe. La situazione delle riviste francesi (e italiane) degli anni Settanta e Ottanta verrà trattata più specificamente nello studio dedicato a Lorenzo Mattotti; per ora ci limiteremo ad evocare alcuni dei tantissimi nomi che gravitano intorno a Parigi. Più o meno contemporaneo di *Maus, Ici Même* di Jacques Tardi e Jean-Claude Forest (1979) è un lunghissimo romanzo in bianco e nero che inaugurò la rivista «(À Suivre)», fu ripubblicato da Casterman nel 2006 e tradotto in formato ridotto da Coconino Press nel 2003; un altro importante lavoro di Tardi è *Le tuer de cafards*, pubblicato nel 1984 nella stessa rivista, rappresentativa del filone narrativo del fumetto⁵⁸. Altri autori noti e tradotti anche in Italia sono David B. che, con *L'ascension du Haut Mal* (L'Association, 1996-2003), s'inoltra nel filone autobiografico tipico del *graphic novel* degli ultimi anni raccontando il dramma dell'epilessia del fratello; Lewis Trondheim, nome d'arte di Laurent Chabosy, prolifico autore sempre legato all'Association; Baru, noto soprattutto per il suo romanzo 'on the road', *L'autoroute du soleil* (1995) recentemente ripubblicato da Casterman (collana «Écritures», 2008) e da Coconino Press in Italia (in due volumi usciti nel 2000 e nel 2001). Ancora due nomi di autori legati all'autobiografia nella forma del diario sono Philippe Dupuy e Charles Berberian, autori di *Journal d'un album*: il titolo esplicita il carattere ibrido del genere che si sviluppa in una continua metariflessione sulla scrittura di un diario a fumetti. *Journal d'un album* fu pubblicato nel 1995 e poi riedito dall'Association nel 2008, quasi a riconferma del successo del genere autobiografico: una tendenza rappresentata da uno dei fumetti più famosi degli ultimi anni, cioè *Persepolis* di Marjane Satrapi, scritto in quattro volumi pubblicati per la prima volta in Francia dall'Association tra il 2000 e il 2004 e tradotto in tantissime lingue. Un altro lavoro eccellente e più esplicitamente appartenente al filone del diario è quello di Fabrice Neaud, *Journal* (tre volumi usciti per Ego comme X nel 1996, nel 1998 e poi riediti

58 Restaino commenta la situazione delle riviste in Francia segnalando una netta preminenza di quelle 'narrative', come «(À Suivre)» (legata a Casterman), su quelle 'sperimentali'. «Il settore di produzione del fumetto francese fondato sulla narrazione innanzitutto è oggi dominante e sovrabbondante, con pericoli di eccesso di offerta sulla domanda. Gli autori sono spesso molto prolifici, il numero dei volumi cartonati in libreria non ha più limiti, i costi di acquisto per chi vuole tenersi informato sono proibitivi» F. Restaino, *Storia del fumetto*, cit. p. 262.

nel 2010) che attraverso il gioco della *mise en abîme* artistica e della riflessione sulla *bande dessinée* (della *bande dessinée* autobiografica, nello specifico) raggiunge un livello di complessità pari a un romanzo *en mots*. Fra gli esempi di massima espressione della linea 'metapoietica' troviamo anche gli eccellenti lavori di Edmond Baudoin, *Terrains vagues* («Il y avait chez Louise des closures inattendues, des changements de rythme. Quelque chose que je cherche dans mes dessins. Elle parlait avec du blanc en bout de phrase comme le pinceau qui n'etal plus l'encre en fin de course. Elle marchait avec l'incertitude de la main qui trébuche sur le papier. Elle pleurait aussi, et du sang sortait dans son nez. Il mêlait à ses larmes»⁵⁹), *L'éloge de la poussière* («[les vagues] elles sont toutes uniques. Pas le temps de les peindre, les dessiner. On aurait dû la photographier, la filmer [...]. Mais comment avec un film reproduire la densité de l'air qu'elle déplaçait, l'espèce de poids qu'elles faisait remonter des profondeurs, la totalité de l'horizon d'où elle arrivait? Impossible de reproduire cette vague. Pourtant, si tu viens ici souvent, écouter longtemps leur musique, leurs chansons, te laisser pénétrer d'elles, il y a sûrement en toi un endroit où leurs notes s'accordent aux tiennes. Alors, tu pourras dessiner, filmer, peindre une vague, la tienne»⁶⁰). L'autobiografia, sebbene declinata in toni più ironici e pungenti, è ancora il genere in cui si prova Joann Sfar con il filosofico *Chat du Rabbīn*, pubblicato in cinque volumi da Dargaud a partire dal 2002 e immediatamente tradotto in Italia da Kappa (e dal 2007 da Rizzoli). La linea del *roman graphique* d'inchiesta, sebbene in veste biografica, è invece rappresentata dalla *Guerre d'Alan* (L'Association 2000 e 2002) di Emmanuel Guibert. Anche nel contesto francese si ribadiscono quindi i due filoni portanti del romanzo a fumetti, l'autobiografia e il racconto storico-giornalistico.

Tentando di ricapitolare i fenomeni caratterizzanti il mercato francofono del fumetto degli anni Novanta, Thierry Groensteen, critico, teorico e direttore del Museo di Angoulême⁶¹, parla dell'«âge du roman graphique» come dell'era di un romanzo a fumetti 'non popolare', in bianco e nero e delle dimensioni di un libro. Il termine di «roman», in realtà, è stato applicato al fumetto nel decennio precedente agli anni Novanta: la collezione di Casterman «Romans (à suivre)» nasce già nel 1980. L'espressione di «roman graphique», secondo Groensteen, non ha tardato a imporsi poiché era necessario differenziare tali opere 'in volume' dagli album cartonati; inoltre, il sentimento di 'nobilitazione' letteraria di una parte della produzione grafica fu rafforzato dall'entrata in gioco di editori non specializzati in fumetti, fra i quali le edizioni Autrement, Acte Sud, Seuil e Casterman⁶². La

59 E. Baudoin, *Terrains vagues*, L'Association, Paris, 1996, s.p.

60 Id., *L'éloge de la poussière*, L'Association, Paris, 1995, s.p.

61 Il Museo di Angoulême è la principale istituzione legata al mondo del fumetto. Il museo è nato dal festival del fumetto che si tiene ad Angoulême a partire dal 1972; al museo si legano attività di studio, ricerca, nonché di raccolta degli originali d'autore. Al museo si collega inoltre la rivista semestrale «9^{ème} Art. Les Cahiers du Musée de la bande dessinée» che ha avuto origine nel 2000. Altri titoli che testimoniano il lavoro del Museo sono le pubblicazioni a cura di Thierry Groensteen, *Primé à Angoulême. Trente ans de bande dessinée à travers les palmarès du festival* (2003) e il catalogo della mostra tenutasi alla Biblioteca Nazionale di Parigi, *Maîtres de la bande dessinée européenne* (2001). Un altro volume legato alle collezioni del museo, ma pubblicato da Skira-Flammarion è *La bande dessinée: son histoire et ses maîtres* (2009).

62 Per Thierry Groensteen «l'affirmation d'une esthétique du noir et blanc et, corrélativement, l'ambition inédite d'offrir aux créateur la possibilité de déterminer librement la longueur de leur récits, ont marqué la rupture décisive dans l'édition de bande dessinée – illustré par des auteurs du calibre de Comès, Forest, Muñoz, Prat ou Tardi et soutenue par une campagne médiatique puissante – cette politique novatrice inattendue de la part d'un éditeur réputé conservateur [Casterman] s'était donnée les moyens d'imposer une autre conception de la BD, créant un nouveau public et ouvrant un espace de liberté dont profite aujour-

casa editrice indipendente più nota e attiva è invece l'Association⁶³. Il rapporto tra editoria indipendente e grandi editori e l'interesse di quest'ultimi nei confronti della *bande dessinée* necessita senza dubbio di un'analisi più approfondita. Lottimo lavoro culturale compiuto dalle edizioni indipendenti, infatti, trova riprova nella loro palese influenza sulle scelte dei grandi editori tradizionali: la pubblicazione di autori come Robert Crumb, Mazzucchelli, Trondheim e Mattotti lasciano infatti sperare che la *bande dessinée* d'autore si possa aprire al largo pubblico in qualità di materia letteraria. Un altro dato della relazione/influenza fra editori indipendenti ed editori 'di letteratura' consiste nel *pastiche*, da parte di quest'ultimi, delle forme originali dei supporti progettati dagli indipendenti e nel conseguente sviluppo di collezioni di *romans graphiques* dalle caratteristiche direttamente improntate alle opere indipendenti: piccoli formati in bianco e nero, storie di largo respiro sulle quali «souffle éventuellement un vent autobiographique»⁶⁴. Nell'ultima parte della sua opera intitolata *La bande dessinée* (Flammarion, «Dominos», 1993), Benoît Peeters (critico, teorico e sceneggiatore di molti lavori a fumetti, tra i quali la serie *Les cités obscures*, disegnata da Schuiten e pubblicate da Casterman) fa l'inventario dei nuovi territori da esplorare affinché la *bande dessinée* esca da un'«alarmante pétrification»: Peeters auspica una reale ambizione narrativa che permetta di offrire ai lettori dei veri e propri racconti di un'ampiezza paragonabile a quella di un romanzo. Per Jean-Philippe Martin, inoltre, la creazione di uno spazio riservato ai *romans graphiques* nell'edizione del 1995 del Salon International de la bande dessinée ad Angoulême ha forse ufficializzato il termine e l'esistenza di questo genere (e delle case editrici indipendenti che se ne occupano) nell'edizione francofona⁶⁵. Tutto questo dimostra che si è affermata certamente una nuova concezione di fumetto e che le modalità di tale conquista, specialmente riguardo alle dinamiche editoriali, potrebbero far pensare che presto sarà necessario un nuovo bilancio della situazione.

Per quanto riguarda la produzione italiana, è necessario sottolineare che trattarla all'interno del contesto francese non significa sminuirne gli apporti. Si prende piuttosto atto di un fenomeno di migrazione geografica e – ovviamente – di comunione culturale e artistica che, tuttavia, ha conosciuto momenti in cui l'influenza ha avuto una direzione opposta: così, per esempio, Pratt ebbe un successo senza pari in Francia nel momento dell'affermazione del fumetto d'autore e le riviste italiane degli anni Settanta e dei primi anni Ottanta determinarono la stabilizzazione di due linee di tendenza (sperimentale e narrativa), che hanno trovato i loro corrispettivi critici e artistici anche in Francia. Al giorno d'oggi, sarebbe inesatto parlare di influenza francese. Si dovrebbe parlare, piuttosto, di uno spostamento

rd'hui l'édition dite 'indépendante'» Thierry Groensteen, *Les années 90 tentative de récapitulation*, «9^{ème} Art. Les Cahiers du Musée de la bande dessinée», n. 5, janvier 2000, pp. 11-12. Un'altra importante collezione di Casterman è «Écritures», nata nel 2002, caratterizzata da un formato medio (17x24 cm) e da un numero di pagine notevole (tra 80 e 600 pagine): due caratteristiche che confermano la parentela con il romanzo. «Écritures» raccoglierà molte riedizioni, fra cui anche quella de *L'homme à la fenêtre* di Lorenzo Mattotti e Lilia Ambrosi (2003), prima tradotto da Albin Michel (1992).

63 Preoccupata di rigenerare la *bande dessinée*, l'Association lancia anche l'Ouvroir de Bande Dessinée Potentielle, il cui programma, esposto nel terzo numero della rivista pubblicata dalla stessa Association («Lapin» janvier 1993), propone di «se mettre à la recherche des structures nouvelles directement liées à la bande dessinée» e «d'ajouter l'exploration des travaux du passé» J.-P. Martin, *L'irrésistible ascension de l'édition indépendante*, «9^{ème} Art. Les Cahiers du Musée de la bande dessinée», 5, janvier 2000, p. 27.

64 *Ibid.*

65 Cfr. *ivi* pp. 31 e 24.

delle qualità artistiche italiane in territorio francese e, soprattutto, dell'indiscutibile esistenza di tematiche comuni e di uno stesso approccio, sperimentale e narrativo insieme, al fumetto in versione romanzesca. Molti giovani autori, infatti, si sono trasferiti in Francia soprattutto per ragioni economiche, perché ciò che differenzia davvero le due nazioni è la diversità dei due mercati dove, a parità di produzione (almeno a livello qualitativo), la tipologia e il numero dei fruitori (acquirenti) è incredibilmente diverso. Se in Francia, infatti, il concetto di romanzo a fumetti o, per lo meno, di un fumetto con qualità letterarie è ormai assodato e fa parte di un sentire comune al pari della facilità di reperimento di questo tipo di narrativa (librerie specializzate, librerie tradizionali con ampi spazi spesso suddivisi in sottogeneri, mercato dell'usato ecc.), in Italia tutto ciò non si è ancora stabilizzato. Matteo Di Gesù ha ipotizzato che l'insensibilità italiana alle qualità letterarie del fumetto sia dovuta a una questione linguistica: «la diversa elasticità della guaina semantica del termine fiction, al quale solo in parte corrisponde il nostro "narrativa", potrebbe essere un'attenuante per la rigidità dei canonizzatori di casa nostra»⁶⁶. Oltre a porsi in contrasto con l'idea di Baetens – sebbene confermi la tendenza di area anglosassone ad accentuare il «novel» (cioè la narrativa, la fiction), piuttosto che il «graphic» – lo studioso non considera che lo stesso tipo di problema linguistico dovrebbe proporsi anche in Francia dal momento che, anche in francese, «fiction» non coincide completamente con «narrative». A ben guardare, inoltre, il sentimento generale degli autori italiani non è quello di produrre qualcosa che non sia letterario, tutt'altro. Molti artisti non accettano la categoria di *graphic novel*, ma questo accade proprio perché in essi pre-esiste la consapevolezza di creare (e narrare) qualcosa che non necessita dello stesso tipo di processo di catalogazione che ha avuto luogo nel contesto anglosassone. È questo il senso in cui la definizione di *graphic novel* o di *roman graphique* è rifiutata dagli autori stessi, poiché essi concepiscono già la possibilità di fare un romanzo con i fumetti, non sentono il limite del genere. Il problema dell'affermazione del fumetto come letteratura, inoltre, sembrerebbe assurdo se pensiamo che è proprio in Italia che nasce il fumetto d'autore. Si potrebbe concludere, quindi, che il problema italiano si radica e si aggrava in due luoghi precisi: il mercato e la critica. Pur lasciando in secondo piano l'ipotesi che mercato e critica possano andare di pari passo e influenzarsi l'un l'altra, le ragioni di una mancata percezione 'letteraria' del fumetto in Italia, nonostante gli altissimi risultati artistici dei suoi produttori, si radicano innanzitutto nell'assenza di un'organizzazione adeguata dei luoghi di vendita e quindi nella mancata realizzazione di quelle condizioni di fruizione dei prodotti che possano elevarli, almeno per il momento, al rango letterario. Un'altra ragione della sfortuna del fumetto letterario potrebbe essere l'effettiva persistenza di problemi di 'canonizzazione' che, nonostante i numerosi esempi di allargamento dei confini letterari, necessitano di un certo numero di anni per risolversi e, di conseguenza, per influenzare il sentire comune.

L'esempio addotto non pretende ovviamente di esaurire la complessità della situazione italiana. Inoltre, è necessario segnalare l'esistenza di fenomeni positivi che sembrerebbero smentire le difficoltà ora evocate, quella del mercato e quella della critica. Nel primo caso, infatti, si ha la ripetizione del meccanismo che ha portato grandi editori francesi a convertire alcune collane, o a creare di nuove, per

66 M. Di Gesù, *Palinsesti del moderno: canoni, generi, forme nella postmodernità letteraria*, Franco Angeli, Milano, 2005, p. 27.

accogliere il romanzo a fumetti, in convivenza con altre forme letterarie (per lo più narrative). Come non ricordare, a questo proposito, la collana «Stile libero» di Einaudi dove si leggono Magnus, Andrea Pazienza, Silvia Ziche, Milo Manara, Altan, oltre che gli stessi Spiegelman e Lorenzo Mattotti (con *Stigmat*, 1998); il caso Mondadori, che nella collana «Strade Blu» ha dato alle stampe *Palestina. Una nazione occupata* di Joe Sacco (trad. it. 2002); oppure il caso di «Guanda Graphics», una collana nata nel 2007 interamente dedicata ai *graphic novel*⁶⁷? Esistono poi diverse forme di collaborazione a promozione del romanzo a fumetti, come quella tra l'Espresso e Coconino Press, forse la maggior casa editrice italiana di fumetti, che dette origine a una collana «Graphic novel». Tra il novembre 2006 e il gennaio 2007, infatti, uscirono dieci 'puntate d'autore' in allegato al quotidiano «La Repubblica» o all'«Espresso» che proposero al grande pubblico altrettanti capolavori (anzi qualcuno in più, dato che diversi volumi ospitavano più di un fumetto): la strategia della collaborazione aveva quindi come obiettivo la possibilità di raggiungere il grande pubblico grazie alla capillare distribuzione (e al prezzo esiguo) in edicola e al rilievo del Gruppo Editoriale «L'Espresso/La Repubblica»⁶⁸. A proposito invece della situazione della critica, si potrebbe segnalare il costituirsi di un recente approccio che sostituisce il termine di «canone» con quello di «costellazione» (Di Gesù parla di «costellazioni vs. canoni»). *Costellazioni italiane* era il titolo del convegno nel quale tre giovani critici (Silvio Perrella, Massimo Onofri ed Emanuele Trevi, tutti nati intorno al 1960) tracciarono nuovi itinerari per la letteratura italiana del secondo Novecento⁶⁹. Secondo Di Gesù, infatti, l'idea maturata nel convegno era quella di un approccio 'debole' e non normativo, parziale, dichiaratamente soggettivo e non totalizzante. Tale approccio poteva riconoscersi attraverso la metafora della costellazione, nella quale «potenzialmente, ogni opera può modificare l'intera figura». L'idea è esemplarmente descritta nel saggio di Silvio Perrella. Per il critico, la costellazione permette di

raffigurare un'idea di tradizione aperta, solo quindi in continuo mutamento, ma con rispetto implicito delle unicità assolute costruite dalle opere. Noi vediamo la luce delle stelle molto tempo dopo che si è manifestata e la vediamo delimitata da un campo visivo ideale: il cielo. Con le opere letterarie può accadere qualcosa di simile. E credo che la possibilità d'immaginare delle figure che appaiono in mappe cangianti dia all'attività interpretativa una certa libertà⁷⁰.

67 La collana rappresenta una nuova occasione d'incontro e di collaborazione tra scrittura e immagine con esiti piuttosto interessanti che vanno dall'adattamento in immagini di romanzi famosi (come per *La metamorfosi* di Kafka, adattato in immagini da Peter Kuper con la traduzione di Alberto Schiavone nel 2008; altro caso è *Il Maestro e Margherita*, adattato da Andrzej Klimowski e Danusia Schejbal nel 2009 e tradotto sempre da Schiavone) alla produzione di nuovi romanzi in immagini come *Il Vangelo del coyote* (2007) dei giovani autori Gianluca Morozzi, Giuseppe Camuncoli e Michele Petrucci.

68 I volumi furono tutti realizzati con gran cura, con una veste grafica affascinante e ricchi di materiale aggiuntivo talvolta inedito (schizzi, illustrazioni, articoli e interviste). L'originario ordine di pubblicazione venne invertito in corso d'opera e il volume *Fuochi e altre storie* di Lorenzo Mattotti, previsto come settimo volume della serie, fu pubblicato per ultimo, lasciando inaugurare la serie al capostipite *Maus*, seguito da *Blankets* di Craig Thompson; *Città di vetro* (adattamento del libro di Paul Auster ad opera di Karasik, disegnato da Mazzucchelli); *Palestina* di Sacco; *5 è il numero perfetto* di Igor; *Baci dalla provincia di Gipi* (questi ultimi sono due fra gli autori italiani più noti anche a livello internazionale); *L'autostrada du Soleil* di Baru; *Una trilogia inglese*, disegnata da Floç'h e scritta da Rivière; *David Boring e altre storie* di Daniel Clowes.

69 A. Donati (a cura di), *Costellazioni italiane 1945-1999. Libri e autori del secondo Novecento*, Le Lettere, Firenze, 1999.

70 S. Perrella, *Lecture negli anni. Come nasce una costellazione nella mente di un lettore*, in A. Donati

Per Emanuele Trevi, inoltre, tali premesse darebbero origine a un vero e proprio metodo conoscitivo della costellazione, la strategia della collezione di ascendenza calviniana capace di generare significati per forza di accostamento, frizione reciproca, illuminazione e di conseguire una cifra di senso superiore alla somma aritmetica degli oggetti presi in considerazione⁷¹. La costellazione, e il conseguente metodo di ricerca, indicano una strada per la critica che, necessariamente, si deve conformare al suo oggetto e indicano l'unica possibilità metodologica per affrontare il romanzo a fumetti che non solo fa parte della costellazione letteraria tout court, ma costituisce un sistema di luci eterogeneo e resistente a ogni generalizzazione di forma e contenuto. Il metodo astronomico (qualche Lettore, forse, lo giudicherà piuttosto alla stregua dell'astrologia) guida le letture critiche che seguiranno e fonda le ragioni per le quali sono stati scelti: dalla loro frizione, ci aspettiamo (e ci auguriamo) di capire come nasce il concetto di romanzo a fumetti e in che senso partecipi al formarsi della costellazione letteraria nella mente di un lettore. Inconspicuamente, Perrella conferma la validità di un approccio narratologico cognitivista all'iconotesto a fumetti.

Il centro gravitazionale della costellazione della 9ª arte in Italia è senza alcun dubbio la città di Bologna. Bologna non è solo il centro di raccolta e diffusione di fumetti stranieri, ma è stata anche l'indiscussa capitale della produzione italiana d'autore e costituisce, oggi, il territorio più fertile per i nuovi autori e per la critica delle riviste legate al fumetto. Alcuni titoli di riviste nate a Bologna sono «Orient Express», «Dolce Vita», «Fuego», «Nova Express», «Cyborg», «Nero», «Dinamite», «Mondo Naïf», «Mano Black», «Fumo di china», senza contare il contributo bolognese offerto a «Cannibale», «Frigidaire», e la nascita di gruppi come Valvoline. Qui sono nate la prima Associazione Nazionale di Collezionisti di Fumetti (l'A.N.A.F.), oggi divenuta A.N.A.F.I. (Associazione Nazionale di Collezionisti di Fumetti Italiana), e la prima scuola di fumetto italiana, la «Zio Feininger», voluta da Pazienza e dal gruppo Valvoline (1983)⁷². Da dove nasce tutto questo? Perché tanti fumetti a Bologna?

La risposta ovviamente non c'è [...]. La risposta che più si avvicina non può che prefigurare un concorso di meriti: la centralità geografica di Bologna, la sua nomea di città accogliente e generosa, il Dams che ha richiamato qui le menti più creative di un paio di generazioni, la capacità organizzativa del modello emiliano, il quale prevede che dopo essere state pensate le cose si facciano [...]. Poi c'è un'altra curiosità che potrebbe essere la prova del nove di quanto detto sopra: in tutto questo fermento bolognese, di bolognesi autentici ce ne sono pochi [...], tutti gli altri arrivavano da fuori, molti per studiare all'università, qualcuno espressamente per fare fumetti in compagnia di chi già lo faceva. Da altre parti non succedeva così, qui sì [...]. La risposta sta tutta in una parola: comunicazione. A Bologna si comunica anche nei mestieri più individuali e solitari che ci siano, come scrivere e disegnare, il livello di comunicazione è altissimo, spesso arriva all'amicizia, e per certi versi alla comunità [...]. Un'altra delle caratteristiche rimarchevoli del fumetto che si fa a Bologna è il suo essere antagonista. A Bologna

(a cura di), *Costellazioni italiane*, cit., p. 98 citato da M. Di Gesù, *Palinsesti del moderno: canoni, generi, forme nella postmodernità letteraria*, cit., p. 39.

71 Cfr. *ivi*, p. 40.

72 L'ANAFI è nata nel 1992 e pubblica la rivista trimestrale «Fumetto»; non ha sede a Bologna, ma a Reggio Emilia: si potrebbe ipotizzare che, al di fuori del territorio, bolognese, esista una vera e propria area emiliana particolarmente fertile per il fumetto, con una notevole 'appendice' in territorio lombardo, cioè il Centro Fumetto Andrea Pazienza che ha sede a Cremona; il centro costituisce una struttura nazionale per la promozione del fumetto con particolare attenzione ai settori editoriale, didattico e bibliotecario.

non si lavora solo su solchi già tracciati, si prova a realizzarne di nuovi⁷³.

Tracciare nuovi percorsi è anche il progetto dell'associazione culturale Hamelin, nata dalla scuola di Antonio Faeti. Hamelin rappresenta un valido esempio delle 'pratiche dello sguardo' nella cultura contemporanea; una pratica che si manifesta da due punti di vista, quello pedagogico e quello del fumetto: due aspetti, cioè, che rispecchiano le modalità di approccio al nostro oggetto di ricerca. Hamelin è inoltre legata alla Fiera del libro per ragazzi di Bologna e a BilBOlBul, il Festival Internazionale del Fumetto⁷⁴. BilBOlBul, a nostro avviso, costituisce l'alternativa al Lucca Comics, la cui denominazione – Festival Internazionale del Fumetto, del Cinema d'animazione, dell'Illustrazione e del Gioco – suggerisce, invece, un certo tipo di contaminazione della sua forma iniziale⁷⁵.

La situazione italiana delle case editrici di *graphic novel* è simile a quella francese: è più facile che un editore di letteratura tradizionale converta una parte della propria produzione al romanzo a fumetti, piuttosto che un'editrice specializzata in fumetti crei una collana specializzata in tale genere. In realtà, la tipologia dei romanzi a fumetti pubblicati è la stessa, solo che nel primo caso l'etichetta «romanzo» è più evidente, mentre nel secondo caso resta spesso in ombra⁷⁶. Fra le case editrici più attive potremo ricordare Coconino Press, nata nel 2000 dall'incontro di Igot, Carlo Barbieri e Simone Romani; il progetto nasce anche dalla necessità di colmare il vuoto editoriale italiano nei confronti di autori riconosciuti a livello internazionale e dalla considerazione del fumetto come forma contemporanea di romanzo, nel rispetto della complessità del linguaggio: il racconto a fumetti non è inteso come derivazione della letteratura, ma come romanzo per immagini. L'attività della casa editrice si esprime sia nelle scelte di traduzione dei più importanti autori internazionali, sia nella pubblicazione di artisti italiani. Due nomi fra tutti: Gipi e Igot. Gipi (Gianni Pacinotti) si muove fra le dimensioni del romanzo – con *Questa è la Stanza* (2005), *Appunti per una storia di guerra* (2006, il romanzo gli è valso il Premio Goscinny, il Gran Premio della Fiera del Fumetto di Angoulême nel 2006 e una nomination per il Festival di San Diego del 2008), *S.* (2006) – e del racconto, come nei due volumi di *Baci dalla provincia* (2006) o nell'antologia in bicromia *Esterno notte* (2003 e, in edizione speciale, nel 2005). Igot (Igor Tuveri) proviene invece dall'esperienza di Valvoline e con *5 è il numero perfetto* (2002) firma il romanzo grafico italiano probabilmente più importante degli ultimi anni: un

73 L. Bernardi, *Fra le nuvole di Bologna*, in A. Accardi et al., *Bologna fra le nuvole: fumetti e dintorni*, San Lazzaro di Savena, SDB Stile Di Bologna, 2005, pp. 11-13.

74 La definizione «pratiche dello sguardo» cita il titolo del numero della rivista «Hamelin» che festeggia i dieci anni di attività e il venticinquesimo numero con un'uscita dedicata a come guardare e leggere le figure (n. 25, 2010). Dal 2 al 6 marzo 2011 si è tenuta la V edizione di BilBOlbul incentrata sul rapporto tra fumetto e letteratura e il fumetto per bambini, quasi a riconferma dell'attualità (della necessità, oserei dire) della presente proposta di ricerca e dei casi di studio scelti. Due protagonisti importanti dell'ultimo Festival sono stati Edmond Baudoin e il giovanissimo Bastien Vivès, due autori francesi che hanno presentato le recenti traduzioni di due loro opere, rispettivamente, *Piero* (Paris, Seuil, 1998) e *Le goût du chlore* (Bruxelles; Paris, KSTR, 2008), tradotte da Coconino Press («Coconino Cult», 2010) e da Black Velvet (2009).

75 Nel 1966, Lucca raccoglieva la (giovane) eredità del salone di Bordighera dove mancava completamente l'aspetto commerciale che, da Lucca in poi, ha man mano affiancato la matrice culturale dell'evento, quasi sovrapponendosi a essa.

76 Il motivo, stando a quanto discusso precedentemente, risiederebbe nel fatto che fumetto italiano (e francese) non avverte la necessità della definizione (esplicita) di romanzo, poiché nasce nella consapevolezza di contribuire già alla produzione letteraria.

affresco dell'Italia degli anni Settanta che ha come protagonisti il guappo Peppino Lo Cicero e il genere nero all'italiana. Altri nomi importanti di Coconino sono Francesca Ghermandi, Gabriella Giandelli e i giovani Manuele Fior e Piero Macula. Black Velvet (nata nel 1997) è invece l'esempio di una casa editrice che propone esplicitamente romanzi a fumetti. Fra gli autori italiani pubblicati da Black Velvet è sicuramente degno di nota Alessandro Baronciani, che ha iniziato la sua carriera pochi anni fa spedendo per posta le sue storie a fumetti; fra i suoi romanzi ricordiamo la narrazione intima di *Quando tutto diventò blu* (2008) e *Le ragazze nello studio di Munari* (2010). Un'altra casa editrice di rilievo è Kappa Edizioni, nata nel 1996 per pubblicare libri a fumetti con una certa cura editoriale e per diffondere il lavoro di un gruppo di autori italiani che, in quel momento, avevano una sorta di poetica comune, legata al racconto del quotidiano in un'ambientazione contemporanea e con un forte accento emotivo (la collana di riferimento è infatti «Mondo Naif», dal nome della rivista dove il gruppo appariva). La colonna portante del gruppo è sicuramente Vanna Vinci; fra le sue ultime opere si ricordano *Gatti neri gatti bianchi 1* (2009) e *Gatti neri gatti bianchi 2* (2010) e *L'attrazione del buio. Due storie di vampiri* (2009). Altri nomi importanti dell'editoria sono Hazard Edizioni, Lizard e Becco Giallo. Quest'ultima rappresenta un esperimento editoriale molto interessante perché, da sola, copre la quasi totalità del genere 'cronaca a fumetti': una variante del reportage a fumetti che ha in Joe Sacco il più alto esempio mondiale. Becco Giallo possiede ben tre collane dedicate alla cronaca: «Cronaca Nera. I casi più inquietanti di cronaca nera italiana», «Cronaca Storica. I casi della memoria collettiva», «Cronaca Estera. Lo sguardo degli autori stranieri sul mondo». Becco Giallo, quindi, accanto a una lunga serie di titoli che rappresentano, e confermano, il versante intimista-autobiografico del romanzo a fumetti, rappresenta un secondo filone importante, quello del racconto di storia, di cronaca⁷⁷.

77 La definizione che gli ideatori di Becco Giallo danno di se stessi è molto interessante: «nessuno di noi, in casa editrice, è disegnatore, nessuno è sceneggiatore di storie per immagini. Nessuno, insomma, è un esperto di fumetti, al massimo ci sentiamo dei discreti lettori. Ecco, forse il nostro progetto editoriale nasce da una più generale e condivisa passione per la narrazione, unita al piacere (un po' perverso e ostinato, di questi tempi) di raccontare la realtà che ci circonda. Credo che questo, a ben vedere, ci abbia più avvantaggiati, perché ci ha costretti a essere curiosi, pieni di dubbi, attenti a ogni particolare. Come accade quando si ha di fronte qualcosa di nuovo e affascinante [...]. Il fumetto non è un genere (o peggio, un sottogenere) [...]. Il fumetto è niente più e niente meno che un linguaggio, esattamente come il cinema o la televisione: banalizzando, è un sistema strutturato di segni (verbal e non verbali) che, al pari degli altri linguaggi, può essere utilizzato (da qualcuno) bene oppure male (secondo qualcuno), per intrattenere, per informare, per fare propaganda, per altre cose ancora fra cui per provare a raccontare la realtà in cui viviamo [...]. Gli esempi del Pulitzer assegnato ad Art Spiegelman, i lavori di Joe Sacco e Marjan Satrapi sono segnali incoraggianti. Come lo è il livello crescente di attenzione mediatica che riscuote la narrazione a fumetti. Certo, la domanda di fumetto in Italia non è paragonabile a quella della Francia, però la sfida degli editori è quella di provare a produrre proposte editoriali convincenti, nuove, fatte con onestà e rigore». Si veda l'intervista di Layla Mousa, poi inclusa nella sua tesi di laurea *Notizie di china. Il fumetto come 'nuova' frontiera del giornalismo* (estratto consultato al sito http://www.beccogiallo.it/?pagina=pagina_generica.php&id=13). La collana «Cronaca nera» fu inaugurata da due volumi del 2005, *Una bomber* e *I delitti di Alleghe*, firmati rispettivamente da due coppie di autori veneti di formazione underground, Igor Mavric e Paolo Cossi e Gianluca Maconi e Andrés Maraviglia. Fra i titoli più belli ricordiamo anche *La strage di Bologna*, di Alex Boschetti e Anna Ciammitti (2006), nella collana «Cronaca Storica». Come osserva accuratamente Marco Rizzo «l'esperienza di Becco Giallo è un caso unico nel panorama mondiale: non si tratta semplicemente di una serie di volumi a tema, come ad esempio nel caso dell'etichetta Aire Libre dell'editore francese Dupuis, ma di una struttura che produce, coordina e propone i libri seguendo le procedure di una redazione giornalistica vera e propria. Inoltre l'editore è intenzionato a privilegiare i canali distributivi delle librerie piuttosto che quelle specializzate in fumetti perché aspira a conquistare fette di pubblico tra i

Il caso del Giappone non può ricevere in questo contesto un'attenzione pari a quella delle altre due aree culturali principali, soprattutto perché ha un tipo di produzione nel complesso diversa per pubblico e argomenti. Un autore che, invece, deve necessariamente essere menzionato – quasi come un caso di 'ibridazione' fra l'area orientale ed europea – è quello di Jiro Taniguchi. L'autore, già tradotto in Italia dal 1992 con la storia breve *Hotel Harbour view* (scritta da Natsuo Sekigawa, Roma, Play Press, 1992), diventò il simbolo dell'occidentalizzazione del fumetto giapponese quando, sempre con Sekigawa, ricostruì (in otto volumi a fumetti apparsi tra il 1985 e il 1991) le vicende degli scrittori giapponesi occidentalizzati dei primi due decenni del secolo; il titolo complessivo della traduzione italiana è *Ai tempi di Bocchan* (Coconino Press, 2000-2006). Tra i lavori romanzeschi, tutti fondati sulla memoria e i ricordi d'infanzia (luoghi, volti, sentimenti stravolti dal tempo), ricordiamo *L'uomo che cammina* (1992; trad. it. Modena, Planet manga, 1999), *Al tempo di papà* (Modena, Planet manga, 2000, già pubblicato in Big Comic, 1994), *In una lontana città* (Coconino Press, 2002) e, fra gli ultimi lavori tradotti, *Uno zoo d'inverno* (trad. it. di Vincenzo Filosa, Milano, Rizzoli Lizard, 2010).

Molti sono ovviamente i nomi e i titoli omessi⁷⁸. Le riviste dedicate alla Nona arte, le posizioni teoriche più interessanti e i titoli delle principali storie del fumetto verranno trattate nel corso della rassegna. Al momento, l'idea era di presentare un panorama funzionale a quello che seguirà: all'ipotesi, cioè, di un approccio narratologico cognitivista al romanzo disegnato che si spieghi attraverso i nomi di Alessandro Manzoni, Charles Dickens, Antoine de Saint-Exupéry e Lorenzo Mattotti.

2. Parola e immagine: circoscrivere il campo

La difficoltà di una rassegna teorica dei possibili approcci al nostro oggetto di studio, risiede nell'inestricabile complessità che caratterizza il campo generale d'indagine e la natura stessa del *graphic novel*. Mi riferisco, ovviamente, alla dibattuta questione della Parola e dell'Immagine, alla forma del loro rapporto, a una loro ipotetica gerarchia, ai diversi 'sensi' che esse coinvolgono nei loro rispettivi processi di comunicazione e, infine, ai casi d'ibridazione fra le due modalità.

I canoni della tradizione culturale occidentale riflettono questa difficoltà di separare il visivo dal verbale, definendo la specificità di ciascuno. La *Poetica* di Aristotele contiene numerose allusioni alla pittura e conosciamo bene l'influenza profonda – benefica o nefasta, a seconda dei casi – del dettato oraziano: «ut pictura poesis». Un precetto che, del resto, non ha mai escluso la possibilità di postulare la superiorità tanto della pittura che della poesia, ma che, storicamente, è stato il segnale intermittente della necessità di riflettere sul rapporto tra queste due arti⁷⁹.

lettori di saggi e romanzi storici e in generale tra chi non è un abituale lettore di *graphic novel*» Si veda M. Rizzo, *L'esperienza italiana dell'editore BeccoGiallo*, estratto dalla tesi di laurea, <http://www.beccogiallo.it/?pagina=pagina_generica.php&id=50> (01/09).

⁷⁸ Per sopperire a tale mancanza si rimanda ai titoli scelti da Joseph Ghosn in *Roman graphics. 101 propositions de lecture des années soixante à deux mille* (Le mot et le reste, Nîmes, 2009), un'opera di pronta consultazione ma che presenta una selezione di titoli che mostrano con chiarezza la varia fenomenologia del romanzo a fumetti degli ultimi cinquant'anni.

⁷⁹ I riferimenti ai testi o alle raccolte di testi che affrontano i termini del precetto oraziano sarebbero molteplici. Ricordiamo qui alcuni tra gli inventari più completi: W. G. Howard, *Ut Pictura Poesis*, «P.M.L.A.», XXIV, 1909, pp. 46-123; R. W. Lee, *Ut Pictura Poesis: the Humanistic Theory of Painting*, Nor-

In *Discours, récit, image* (1989) Kibédi Varga individua due posizioni estreme nel secolare dibattito, simboleggiate rispettivamente da Lessing e da Étienne Gilson. Il primo ha voluto separare nettamente le arti del tempo e dello spazio: assegnando a ciascuna il proprio dominio sperava di abolire allo stesso tempo le costrizioni artificiali che il principio d'imitazione reciproca imponeva alle due arti. Gilson, al contrario, insisteva sulla fascinazione profonda che le due arti esercitano l'una sull'altra: al di là delle regole formali oraziane, esiste la sfida irresistibile a superare i propri limiti, spaziali, per la poesia, temporali, per la pittura⁸⁰. La distinzione tra tempo e spazio, però, pertiene a una categorizzazione filosofica, l'unico livello al quale è possibile separare nettamente il visivo dal verbale. A livello psicologico, invece, ciò che conta è la percezione del destinatario che, a dire di Kibédi Varga, «est toujours un fait temporel». La definizione di Kibédi Varga, se applicata a un oggetto ibrido, fatto di parole e immagini, potrebbe indurre a valutare una premienza degli aspetti verbali-temporali. In realtà, come voleva già Wöflin, a livello della percezione anche la spazialità è decifrata temporalmente, riassorbita nella temporalità dell'atto di lettura in sé, «à la seule difference que les habitudes et les règles de lecture ne sont pas identiques dans les deux cas»⁸¹. Pertanto, una volta postulato che il visivo e il verbale sono fondamentalmente inseparabili, sarà necessario classificare i modi di approccio a tale binomio. A questo proposito, anche Kibédi Varga evoca la psicologia cognitiva, la linguistica, la semiotica, la storia dell'arte. La questione non è però così semplice.

Quello del confronto tra parola e immagine, tra visione e discorso, è un tema enorme, vastissimo. Lo capisce chiunque, nel doppio senso. Tutti loro comprendono perché tutti ne fanno esperienza, tutti ammettono che è sconfinato [...]. D'altra parte, c'è da dire che il problema che qui ci viene incontro è di strana natura. Anche perché [...] non è un vero e proprio 'problema' da risolvere, non è un nodo logico-ideativo o fattuale che abbisogni, per definizione, di essere reciso. È piuttosto una questione nel senso letterale-etimologico del termine: interrogativo e ricerca, nella quale non si dà alcuna soluzione sintetico-progressiva, alcuna ricomposizione che faccia fare un 'passo avanti' alle cose. Nessuna confortante risposta dunque. Anzi, forse di più: si è confermato che la necessità della domanda è pari soltanto all'impossibilità di una risposta, della Risposta [...]. 'Logica' del visibile, 'Logica' del dicibile: sempre dissimetriche, mai definitivamente componibili, tantomeno coestensive. Ma proprio qui nasce, emerge la ricchezza dei loro intrecci [...] delle loro germinazioni reciproche: del loro Possibile. Questa aporia va percorsa; aggirarla significa fuggirla⁸².

ton, New York, 1967; H. C. Buch, *Ut Pictura Poesis: Die Beschreibungsliteratur und ihre Kritiker von Lessing bis Lukacs*, Carl Hanser Verlag, Munchen, 1972; A. Elia, *Ut Pictura Poesis: Word-Image Interrelationships and the Word-Painting Technique*, Libreria dell'Università, Pescara, 2002.

80 Ét. Gilson, *Peinture et réalité*, Vrin, Paris, 1958. Fra le traduzioni del *Laocoonte* di Lessing (il cui titolo originale è *Laokoon, oder Uber die Grenzen der Mahleren und Poesie*, G. I. Goschen, Leipzig, 1854) ricordiamo la recente pubblicazione a cura di Michele Cometa, uno dei pochi italiani studiosi di cultura visuale (*Aesthetica*, Palermo, 1991; l'opera è già arrivata alla quarta edizione nel 2007).

81 A. Kibédi Varga, *Discours, récit, image*, Pierre Mardaga, Liège-Bruxelles, 1989, p. 92.

82 M. Carboni, *L'occhio e la pagina. Tra immagine e parola*, Jaka Book, Milano, 2002, pp. 9-10. I contributi sulla complessità della condizione della parola-immagine – delle teorie che possano essere in grado di affrontarla – sono molteplici. Potremmo ricordare le parole di Louis Marin: «Parola-immagine: è un immenso programma di ricerca [...] la cui vastità e ricchezza dipendono, mi sembra, dal tema problematico delle [...] frontiere e degli argini, dei confini e delle interfacce, che ci obbliga necessariamente ad abbandonare le certezze disciplinari, le omogeneità e le regolarità di un campo specifico per tentare di costruire il discorso molteplice delle eteronomie e del funzionamento delle trasgressioni e delle mescolanze. Non dobbiamo però dimenticare il rigore teorico e la precisione metodologica per il semplice motivo che argini e confini della mimesi e della descrizione, della parola e dell'immagine, sono sempre singolarmente

L'impegno di ricognizione teorica del problema della Parola-Immagine sembrerebbe però compromettere ogni possibilità di restare aderenti al nostro oggetto specifico. La strada scelta per non eludere la questione, almeno nei limiti di questo studio, è stata quella di porsi dei criteri per selezionare le posizioni teoriche maggiormente funzionali per chiarire lo statuto di quella specifica modalità di discorso in parole e immagini che è il romanzo a fumetti: quegli approcci, cioè, che, a mio avviso, permettono di coniugare l'immagine e la parola in una nuova logica che comprenda quella del visibile e del dicibile⁸³. Il primo criterio riguarda la reale, o meno, possibilità di applicare all'immagine alcune teorie che funzionano per i testi in parole: l'inutilità di alcuni approcci ai fini di una lettura visiva porterà, infatti, a restringere ulteriormente la selezione. Questo passaggio, come vedremo, si lega alla riflessione sulla possibilità di definire le immagini come un discorso (e quindi una narrazione) non verbale. Il secondo criterio, invece, considererà nell'escludere le metodologie che funzionano solo se l'immagine o il testo vengono letti, a seconda dei casi, come il commento l'uno dell'altro. Nel momento in cui l'immagine, a livello percettivo, si trasforma in commento al testo (e viceversa), visivo e verbale cambiano di posizione nei rispettivi confronti, non si trovano più allo stesso livello. Nel *graphic novel*, invece, lo scambio è esimbiotico e avviene all'interno dell'ecosistema iconotestuale, dove parola e immagini comunicano contemporaneamente (a livello percettivo). Queste problematiche costituiscono pertanto i due criteri di scelta e di valutazione degli approcci teorici. Fra le metodologie che, in base a tali criteri, presentano alcuni limiti ci sembra di dover annoverare un certo tipo di semiologia (nella sua variante più intransigente) e alcune prospettive tipiche della storia e della critica d'arte. Gli approcci che, invece, sembrerebbero pertinenti a tali problemi nascono all'interno degli studi interdisciplinari della cosiddetta *Visual Culture* (sebbene soltanto alcune posizioni specifiche soddisfino pienamente l'esigenza gnoseologiche del nostro oggetto) e delle sue varianti nazionali (tra le quali la *Kunstwissenschaft* di matrice tedesca che, più degli studi anglosassoni, ha influenzato le ricerche italiane); anche una parte della semiologia potrebbe essere 'abilitata' al discorso sul *graphic novel* che, nella fattispecie, si identifica con la posizione *on the border* di Mieke Bal; infine, alcuni esempi di studi storici e critici sul fumetto, se letti in chiave teorica, possono fornire interessanti linee interpretative sul fenomeno del romanzo a fumetti. L'idea è di lasciare spazio anche gli approcci meno convincenti, secondo il principio per cui, in un certo senso (come direbbe

situati nei tempi della storia e nei luoghi della cultura: non c'è altro modo di descrivere gli effetti di quelle forze che attraversano questi limiti e da essi sono collegate e articolate, che farsi storico, antropologo e sociologo» L. Marin, *Della rappresentazione*, a cura di L. Corrain, Meltemi, Roma, 2001, p. 137 (ed. orig. *De la représentation*, établi par D. Arasse, A. Cantillon, G. Careri *et al.*, Gallimard, Paris, 1994). La condizione critica del binomio parola-immagine si aggiunge a una situazione problematica della teoria in sé, che stenta a trovare una propria collocazione o comunque una convivenza pacifica in un contesto che si avvia sempre più (necessariamente, a nostro avviso) all'interdisciplinarietà. Se ne può trovare un esempio nella discussione che tra il 2003 e il 2005 ha fatto da protagonista nelle pagine di «Critical Inquiry»; citiamo alcuni fra gli interventi più significativi a questo proposito: W. J. T. Mitchell, *Medium Theory: Preface to the 2003 «Critical Inquiry» Symposium*, «Critical Inquiry», 30, 2, 2004, pp. 324-335; J. Chandler, *Critical Disciplinarity*, «Critical Inquiry», 30, 2, 2004, pp. 355-360; S. Fish, *Theory's Hope*, «Critical Inquiry», 30, 2, 2004, pp. 374-378; F. Jameson, *Symptoms of Theory or Symptoms for Theory?*, «Critical Inquiry», 30, 2, 2004, pp. 403-408; W. J. T. Mitchell and W. Ning, *The Ends of Theory: The Beijing Symposium*, «Critical Inquiry», 32, 2, 2005, pp. 265-270.

83 La tassonomia delle relazioni tra parola e immagine è infatti molto vasta: comprende il *carmen figuratum*, lefrasi, l'emblema, l'anamorfose, i codici miniati e i libri illustrati, i calligrammi, la sinestesia. Una complessa fenomenologia che, tuttavia, non sarà affrontata in questo contesto.

Culler), anche questi potrebbero apportare qualcosa di positivo, cioè di costruttivo, alla riflessione⁸⁴.

Nonostante tali presupposti apparentemente 'anarchici', e forse proprio grazie ad essi, è possibile individuare la linea metodologica che, in definitiva, rappresenta al meglio la soluzione alle problematiche di una rassegna teorica⁸⁵. Tale soluzione nasce direttamente dalla lettura ravvicinata dei casi di studio che inducono l'adozione di uno specifico punto di vista, cioè quello della narratologia cognitiva. Le difficoltà incontrate durante il percorso di ridefinizione metodologica non vengono eluse, anzi, rafforzano la consapevolezza di un approccio interdisciplinare che comprenda gli imprescindibili apporti della psicologia dell'arte, ovviamente, e dell'antropologia visuale che, in un certo senso, potrebbero essere rappresentati dall'eredità dell'analisi iconologica di Aby Warburg. Il metodo della «scienza senza nome» che non si chiude a nessun tipo di apporto esterno e che anticipa un approccio duttile, interdisciplinare, 'umanamente' fondato, come quello condotto dalla lettura cognitiva dei prodotti narrativi dell'uomo stesso.

L'impostazione della rassegna, tuttavia, non presenta al Lettore una rigida divisione fra gli approcci considerati più o meno validi, ma vi appaiono gli ambiti disciplinari che, all'interno degli studi nel campo più generale della parola-immagine, potrebbero essere considerati applicabili (ma non per questo validi in senso assoluto) al romanzo a fumetti. All'interno degli ambiti scelti, si distinguono le posizioni specifiche e si tenta di darne una valutazione obiettiva. Questi saranno: la cultura visuale (che, tuttavia, potrebbe essere anche interpretata come il grande 'contenitore' di tutti gli studi che abbiano a che fare con l'immagine); la semiologia; gli studi sul fumetto. Viene poi approfondito l'ambito della narratologia cognitiva cercando di motivare le ragioni della sua scelta in quanto approccio fondante di questo studio; si chiariscono, infine, gli apporti della psicologia della percezione e della rilettura della prospettiva storico-iconologica di Warburg, alla luce dell'interpretazione antropologica di Georges Didi-Huberman e di Hans Belting.

2.1. *Visual Culture*: storia e posizioni teoriche

Innanzitutto sarà utile distinguere tra *Visual Culture* e *Visual Studies* come, rispettivamente, l'oggetto e il campo di studi: i *Visual Studies* sono lo studio della *Visual Culture* sebbene spesso si impieghi quest'ultima espressione per entrambi. *Visual Culture*, inoltre, è un termine meno neutrale rispetto a *Visual Studies* poiché rimanda a una serie d'ipotesi da verificare: per esempio che la visione sia una costruzione culturale e che, pertanto, debba avere una storia che possa intrecciarsi con la storia dell'arte, delle tecnologie, dei media, delle pratiche sociali della visione e, infine, che la cultura visuale sia profondamente implicata in tutti gli aspetti della società (nell'etica, la politica, l'estetica, nell'epistemologia del vedere e

84 Lasciare spazio anche alle posizioni scartate, inoltre, permette di mostrare al lettore le effettive tappe teoriche che sono state raggiunte e valutate e permette di visualizzare il percorso dello studio: è l'applicazione di quello che vorremo definire «principio mimetico», secondo il quale si esibisce il percorso della propria ricerca come un gesto di lealtà nei confronti di chi legge. È lo stesso principio per il quale, frequentemente, le modalità di discorso e i metodi di riflessione sugli iconotesti scelti vengono influenzati dalla natura viva dell'oggetto di studio, assumendo, pertanto, una connotazione 'visiva'.

85 G. Giorello, *Prefazione* a P. Feyerabend, *Contro il metodo: abbozzo di una teoria anarchica della conoscenza*, traduzione di L. Sosio, Milano, Feltrinelli, 2003, pp. 11-12 (ed. orig. *Against Method: Outline of an Anarchistic Theory of Knowledge*, NLB, London, 1975).

dell'essere visti). La questione non è però così semplice. L'estetica, infatti, è quella branca teorica che studia l'arte e s'interroga sulla sua natura, sui valori artistici e sul rapporto tra percezione artistica e percezione nel senso lato del termine. La storia dell'arte, invece, è lo studio storico degli artisti, delle pratiche artistiche, degli stili, dei movimenti e delle istituzioni. Estetica e storia dell'arte coprono quindi ogni questione circa le arti visive. Gli studi visuali sembrerebbero pertanto non necessari.

The only question is: what are visual studies symptom of? Why has this unnecessary thing appeared? The disciplinary anxiety provoked by visual studies is a classical instance of what Jacques Derrida called «the dangerous supplement»⁸⁶.

Gli studi visuali hanno una posizione ambigua nei confronti della storia dell'arte e dell'estetica. Da una parte, infatti, funzionano in maniera complementare rispetto agli altri due campi di studio, colmando le mancanze della storia dell'arte e dell'estetica nei confronti dell'immaginario scientifico e tecnologico, dei film, della televisione, dei media digitali. E del fumetto, vorremo aggiungere. I *Visual Studies*, inoltre, si caratterizzano rispetto agli altri due campi perché considerano l'immagine come il filtro attraverso cui si costruiscono i significati in un determinato contesto culturale. Per questo, quindi, arrivano a dialogare con gli interrogativi filosofici in merito all'epistemologia della visione, gli studi di semiotica dell'immagine e dei segni visivi, le ricerche psicologiche sull'attività scopica, gli studi fenomenologici, fisiologici, cognitivi dei processi visivi, le discipline che si occupano di sociologia e di antropologia della visione, ecc. In questo senso, quindi, i *Visual Studies* comprendono anche quella parte di approcci teorici che si concentra sulla visione (la semiotica della visione, gli studi sul fumetto che riguardano la percezione del medium, la psicologia dell'arte, l'antropologia delle immagini ecc.). In realtà, l'unica posizione teorica che non dipende strettamente da studi visuali e che non può essere interamente compresa nel loro dominio è la narratologia di stampo cognitivista che funziona di per sé per spiegare i fenomeni visivi alla stregua di discorsi narrativizzati. Ovviamente, il legame con la visione esiste e si manifesta tramite l'approccio cognitivo alla narrazione, poiché, come vorrei proporre, il pensiero narrativo avviene per immagini. La sostanza narratologica, tuttavia, mantiene, da sola, la propria validità ai fini della lettura del fenomeno 'romanzo per immagini'. Se l'oggetto dei *Visual Studies*, quindi, è quello che Hal Foster chiama «visuality», si tratta davvero di un campo-contenitore capiente, ma, per questo motivo, difficile da definire in via sistematica.

We might well ask, borrowing Christian Metz's term, is there one unified scopic regime of the modern or are there several, perhaps competing ones? [...] It may, in fact, be characterized by a differentiation of visual subcultures, whose separation has allowed us to understand the multiple implications of sight in ways that are now only beginning to be appreciated. That new understanding, I want to suggest, may well be the product of a radical reversal in the hierarchy of visual subcultures in the modern scopic regime⁸⁷.

86 W. J. T. Mitchell, *Showing Seeing: a Critique of Visual Culture*, in M. A. Holly and K. Moxey (eds.), *Art History Aesthetics Visual Studies*, Sterling and Francine Clark Art Institute, Williamstown Massachusetts, 2002, p. 233.

87 H. Foster (ed.), *Vision and Visuality. Discussions in Contemporary Culture*, Bay Press, Seattle, 1988, pp. 3-4. Foster sta citando C. Metz, *The Imaginary Signifier: Psychoanalysis and the Cinema*, trans. C. Britton et al., Indian University Press, Bloomington, 1982, p. 61.

Come non vedere nel capovolgimento gerarchico radicale delle subculture visive una speranza per il romanzo a fumetti?

Storicamente, gli studi visuali nascono alla fine degli anni Ottanta, a seguito dell'incontro, cioè, tra le discipline della storia dell'arte, dell'antropologia, degli studi filmici, della linguistica e delle letterature comparate, delle teorie post-strutturaliste e degli studi culturali. Il concetto inclusivo di cultura diventò l'oggetto di ricerca di quest'ultimi che s'interessarono anche di arte e letteratura 'alte', senza però concedere loro uno status privilegiato. In conseguenza del *Cultural Turn*, inoltre, lo statuto della cultura nelle scienze umane è stato reinterpretato come la causa (se non il riflesso o la risposta) di processi economici, sociali e politici. L'importanza del concetto di contesto culturale nelle scienze umane, inoltre, ha contribuito alla nascita dei *Visual Studies*. La percezione, infatti, ha cominciato a essere interpretata come un prodotto dell'esperienza e le rappresentazioni sono state studiate come parti di uno dei sistemi che costituiscono la cultura. Sebbene il nuovo campo di studi godesse di una vasta diffusione nelle università anglosassoni durante gli anni Novanta, non esisteva un consenso di idee fra i suoi cultori riguardo agli obiettivi, alle posizioni teoriche, alle definizioni e ai metodi. Tenterò quindi di offrire una panoramica delle diverse prospettive emerse nel corso degli ultimi venticinque anni⁸⁸.

La rilevanza del concetto di cultura visuale nel processo di trasformazione della storia dell'arte ha origine all'interno della storia dell'arte stessa. Michael Baxandall, in *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy* (1972, trad. it. *Pittura ed esperienze sociali nell'Italia del Quattrocento*, Torino, Einaudi, 1978), mise in relazione la produzione artistica con la storia sociale e introdusse il concetto di «period eye» identificando determinate consuetudini visive e modalità di percezione cognitiva con specifici stili pittorici. Un'altra storica dell'arte, Svetlana Alpers, utilizzò l'espressione «Visual Culture» nel suo lavoro più noto, *The Art of Describing* (1983; trad. it. *Arte del descrivere: scienza e pittura nel Seicento olandese*, Torino, Boringhieri, 1984) concentrandosi sulle nozioni di visione, di dispositivi di creazione dell'immagine e di potenzialità visive come espressioni culturali della pittura olandese. La posizione di Alpers era più radicale rispetto a quella di Baxandall, poiché non solo collegava quei particolari valori visivi alla cultura olandese, ma riteneva che in quei luoghi e a quel tempo tali valori fossero assoluti, definitivi. Per Alpers, quindi, la cultura visiva si distingueva nettamente da quella testuale e si caratterizzava in opposizione a essa. Si vedrà, infatti, che la posizione di Alpers paleserà alcune contraddizioni se applicata al romanzo a fumetti. Alcuni anni dopo, nel corso di due centri estivi sulla teoria e sull'interpretazione delle arti visive, finanziati dalla National Endowment for Humanities e tenutesi all'Hobart and William Smith Colleges nel 1987 e all'University of Rochester nel 1989, si tentò di collocare la storia dell'arte all'interno dei dibattiti teorici che animavano altri campi di studio: la semiotica, la linguistica, la psicoanalisi, il femminismo, i *Queer studies* e gli studi culturali. I risultati di tali lavori confluirono nella pubblicazione di due libri curati da Norman Bryson, Michael Anne Holly e Keith Moxey: *Visual Theory. Painting and Interpretation* (Cambridge, Polity Press, 1991) e Vi-

88 In realtà, l'espressione «Visual Culture» apparve per la prima volta sulla copertina di alcuni libri di argomento 'para-culturale', esponenti di quella subcultura menzionata da Forster e quindi funzionali all'appropriazione, da parte nostra, di alcuni risultati della *Visual Culture*. Ricordiamo i titoli dei testi in questione: C. Gattegno, *Towards a Visual Culture: Educating through Television* (1969) e A. Silbermann and H.-D. Dyrhoff (eds.) *Comics and Visual Culture: Research Studies from Ten Countries* (1986).

sual Culture: Images and Interpretations (Hanover; London, Wesleyan University Press, 1994). Holly e Moxey erano particolarmente interessati a importare la teoria post-strutturalista, ampiamente impiegata negli altri rami delle scienze umane, nel campo dei nascenti *Visual Studies*. I due studiosi vedevano nella decostruzione non un processo fine a se stesso, ma piuttosto un modo flessibile per orientare gli studi visuali. Le due antologie, tuttavia, mostravano una totale assenza di unanimità nell'interpretare la relazione tra la storia dell'arte e lo studio dello statuto e del ruolo delle immagini. Inoltre, non emergeva nessuna risposta per altri due interrogativi fondamentali. Da dove nasce questo rinnovato interesse per le immagini? Che cos'è un'immagine e in che cosa si differenzia dalla parola?

W. J. Thomas Mitchell cercò di rispondere a tali quesiti e, nei primissimi anni Novanta, sviluppò un programma per il primo corso universitario di cultura visuale negli Stati Uniti, poi pubblicato con il titolo di *What is Visual Culture?* (1995)⁸⁹. Il primo contributo di Mitchell, in realtà, risale a circa dieci anni prima e si tratta del volume dal titolo *Iconology: Image, Text, Ideology* (Chicago; London, The University of Chicago Press, 1986), dove Mitchell conferisce alla nozione d'iconologia un senso diverso da quello di Panofsky.

I call these «essays of iconology» to restore something of the literal sense of this word. This is a study of the «logos» (the word, the idea, discourse, or «science») of «icons» (images pictures on likenesses). It is thus a rhetoric of the images in a double sense: first, as a story of 'what to say about images' – the tradition of 'art writing' that goes back to Philostratus's *Imagines*, and is centrally concerned with the description and the interpretation of visual art; and second, as a study of 'what images say', that is, the ways in which they seem to speak for themselves by persuading, telling stories, or describing. I also use the term 'iconology' to connect this study to a long tradition of theoretical and historical on the notion of the imagery [that] begins with Renaissance handbooks of symbolic imagery (the first of which, Cesare Ripa's *Iconologia* of 1592, was not illustrated) and culminates in Erwin Panofsky's renowned studies in iconology [...]. If Panofsky separated iconology from iconography by differentiating the interpretation of the total symbolic horizon of an image from the cataloguing of particulars motifs, my aim here is to further generalize the interpretative ambitions of iconology by asking it to consider the idea of the image as such⁹⁰.

In realtà Mitchell non risponde in maniera esaustiva alle domande che si era posto inizialmente, cioè «what is an image?» «what is the difference between images and words?», poiché si limita a darne una tassonomia che, con il nome collettivo di «family tree of images», suddivide l'immagine in grafica (quadri, statue, disegni); ottica (specchi, proiezioni); percettiva (dati sensibili, apparenze); mentale (sogni, idee, ricordi); verbale (metafore e descrizioni)⁹¹. Tuttavia, il suo intento di nominare una nuova scienza delle immagini anticipa il suo contributo forse più importante, cioè la definizione di una vera e propria svolta culturale, il cosiddetto *Pictorial Turn* (1992) che costituisce il nocciolo della sua *Picture Theory* (1994)⁹². Se il punto centrale della sua teoria richiama il rapporto tra parola e immagine,

89 W. J. T. Mitchell, *Interdisciplinarity and Visual Culture*, «Art Bulletin», 4, 77, 1995, pp. 540-544.

90 Id., *Iconology: Image, Text, Ideology*, The University of Chicago Press, Chicago; London, 1986, p. 2.

91 Cfr. *ivi*, p. 10.

92 *The Pictorial Turn* apparve per la prima volta su «ArtForum» (30, 7, March 1992) e poi fu pubblicato nel volume W. J. T. Mitchell, *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*, The University of Chicago Press, Chicago and London, 1994. Il libro è stato tradotto in Italia a cura di M. Cometa con il titolo *Pictorial Turn. Saggi di cultura visuale*, :duepunti, Palermo, 2009.

bisogna ammettere, tuttavia, che tale problematica è vista all'interno delle tensioni tra rappresentazioni visive e verbali, inseparabili dalle lotte delle politiche culturali. La differenza fra una cultura della lettura e una dello spettacolo, per esempio, non è soltanto una questione formale, ma ha delle conseguenze sulle forme sociali e soggettive e sulle costruzioni culturali, individuali o istituzionali. Il suo obiettivo, quindi, non è produrre una «picture theory», ma «to picture theory», immaginare, rappresentare la teoria come un'attività pratica nella formazione delle rappresentazioni stesse. Ma l'idea di una teoria, di una scienza dell'immagine come costitutiva di una pratica culturale che è in stretta relazione con il suo tempo e il contesto culturale in cui opera, non è che una delle manifestazioni del *Pictorial Turn*. Il *Pictorial Turn*, la svolta visiva, potrebbe infatti essere interpretato come una vera e propria svolta epistemica, che dovrebbe far eco e succedere naturalmente alla più nota 'svolta linguistica' invocata a suo tempo da Richard Rorty⁹³. Un cambiamento importante, quello segnalato da Mitchell, che evidenzia un ri-orientamento del pensiero moderno intorno a paradigmi visivi che sembrerebbero minacciare e sopraffare ogni possibilità di padronanza del discorso.

What make for the sense of the pictorial turn, then, is not that we have some powerful account of visual representation that is dictating the terms of cultural theory, but that pictures form a point of peculiar friction and discomfort across a broad range of intellectual inquiry. The picture now has a status somewhere between what Thomas Kuhn called a «paradigm» and an «anomaly», emerging as a central topic of discussion in the human sciences in the way that language did: that is, as a kind of model or figure [...] and as an unsolved problem⁹⁴.

Mitchell, tuttavia, non indica una metodologia specifica per la cultura visuale preferisce lasciare aperta la questione del metodo. La sua è una pratica eclettica che contempla le analisi strutturaliste e formaliste, la lettura allegorica o psicanalitica ecc. finché tali approcci si mostrano produttivi.

Whatever the pictorial turn is, then, it should be clear that it is not a return to naive mimesis, copy or correspondence theories of representation, or a renewed metaphysics of pictorial 'presence': it is rather a post linguistic, post semiotic rediscovery of the picture as a complex interplay between visibility, apparatus, institutions, discourse, bodies, and figurality. It is the realization that spectatorship (the look, the gaze, the glance, the practice of observation, surveillance, and visual pleasure) may be as deep problem as various forms of reading (decipherment, decoding, interpretation, etc.) and that visual experience or 'visual literacy' might not be fully explicable on the model of textuality⁹⁵.

È in questo contesto che nasce naturalmente che mi sono posta, ovvero la necessità di alfabetizzazione all'immagine alla quale la pratica del romanzo a fumetti potrebbe, in un certo senso, contribuire facendo da 'ponte' tra la logica verbale e visiva. La questione dell'immagine, e del rapporto di essa con la parola, è quindi anche un problema pedagogico⁹⁶. A distanza ancora di dieci anni (Mitchell sembra

93 R. Rorty, *The Linguistic Turn: Recent Essays in Philosophical Method*, University of Chicago Press, Chicago, 1967 (trad. it. *La svolta linguistica*, Garzanti, Milano, 1994).

94 W. J. T. Mitchell, *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*, cit., p. 13.

95 Cfr. *ivi*, p. 16.

96 L'aspetto pedagogico della questione fu affrontato dallo stesso Mitchell curando il volume *The Language of Images* (1980, la prima edizione è del 1974). L'intervento a cui egli si riferisce è quello di Rudolf Arnheim e porta il titolo di *A Plea for Visual Thinking*. Arnheim fa riferimento a un articolo di Jerome Bruner, *The Course of Cognitive Growth*, in J. S. Anglin (ed.), *Beyond the Information Given*, Norton, New York, 1973, pp. 325-351) in cui lo psicologo afferma che lo sviluppo del bambino passa attraverso tre stadi.

incubare il suo pensiero e poi esprimerlo con una sorta di ritmo decennale), due testi confermano e, allo stesso tempo, sviluppano le sue posizioni teoriche, specialmente in merito all'idea di interdisciplinarietà e al senso del *Pictorial Turn*. I testi in questione fanno parte di un dittico che cerca di rispondere a un'unica domanda: «what do pictures want?» (2005 e 2007)⁹⁷. Rispetto alla nozione d'interdisciplinarietà (che compariva addirittura nel titolo del suo lavoro del 1995, *Interdisciplinarity and Visual Culture*), considerata, a distanza di dieci anni, troppo sicura e prevedibile, ora si preferisce la nozione di scienza dell'immagine e di cultura visuale, come luoghi di rottura, di caduta e decostruzione delle precedenti discipline, in cui emergono le nuove forme di pensiero. Mitchell, inoltre, interrogandosi sulla natura del *Pictorial Turn* e volendo darne una versione aggiornata e corretta, tenta di immaginare che questa svolta abbia davvero avuto luogo in un certo numero di discipline e luoghi della cultura: nella storia dell'arte, negli studi sui media, negli studi culturali, in filosofia, ecc., da un lato e, dall'altro, nella cultura di massa o popolare. L'idea che viviamo in una cultura dominata dalle immagini, dallo spettacolo, dallo sguardo, è talmente ovvia da non essere minimamente sufficiente per soddisfare la definizione di Mitchell. Il suo obiettivo, infatti, è di mettere in discussione questo luogo comune per capirne la natura. E la sua prima conclusione è che esiste una distinzione da fare tra la svolta pittorica nel senso della percezione di massa, da un lato, e, dall'altro, il *turn* visivo nell'ambito delle discipline intellettuali, in particolare nelle scienze umane, ma anche nel campo delle scienze naturali (medicina, biologia, fisica, neuroscienze, storia naturale). Se la versione 'di massa' della svolta visiva è per Mitchell un fenomeno perenne e ricorrente (legato alle scoperte tecnologiche: la prospettiva, la scrittura alfabetica, la stampa, la fotografia), la svolta intellettuale darebbe vita a una vera e propria scienza dell'immagine che è il luogo, come si è detto, della turbolenza interdisciplinare⁹⁸.

Ma riprendiamo il discorso dalla metà degli anni Novanta, e per l'esattezza dal 1996, l'anno del *Questionnaire of Visual Culture* che apparve nell'estate su «October» (vol. 77, pp. 25-70), una rivista che si occupava del ruolo delle produzioni culturali all'interno della sfera pubblica e dell'intersezione fra pratiche culturali e strutture istituzionali. Le reazioni delle università furono varie e discordanti, ma l'idea dette una spinta propulsiva agli studi visuali. Nei tre anni successivi uscirono il volume della Routledge, *The Block Reader in Visual Culture* (1996, ed. by John Bird et al.); *Visual Culture: The Reader* (ed. by Jessica Evans e Stuart Hall, London, Sage, 1999) e il volume curato da Nicholas Mirzoeff, *The Visual Culture Reader*

Il bambino esplora il mondo prima con l'azione, poi attraverso le immagini e infine con il linguaggio. Questo implica, sfortunatamente, che una volta raggiunto l'ultimo livello, i precedenti appaiono falsi, scorretti. Un'educazione all'immagine vorrebbe quindi recuperare quegli stadi precedenti al linguaggio che, anche nella lettura di un romanzo a fumetti – una lettura fisicamente attiva (almeno a livello oculare) e per immagini – sono riattivati. Si veda R. Arnheim, *A Plea for Visual Thinking*, in W. J. T. Mitchell (ed.), *The Language of Images*, The University of Chicago Press, Chicago-London, 1980, pp. 171-180

97 I titoli completi dei due studi di Mitchell sono *What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*, The University of Chicago Press, Chicago and London, 2005 e *What Do Pictures Want? An Idea of Visual Culture*, in T. Smith (ed.), *Invisible Touch. Modernism and Masculinity*, The Power Institute of Fine Arts, Sidney, 2007, pp. 215-232.

98 Fra gli altri interventi di Mitchell ricordiamo anche *The Reconfigured Eye: Visual Truth in the Post-Photographic Era*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts; London, 1992; Id., *Showing Seeing: A Critique of Visual Culture*, «Journal of Visual Culture», 1, 1, 2002, pp. 165-181; Id., *Migrating images. Totemism, Fetishism, Idolatry*, in P. Stegmann and P. C. Seel (eds.), *Migrating Images*, House of World Cultures, Berlin, 2004, pp. 14-15; Id., *There Are no Visual Media*, cit.

(London; New York, Routledge, 1998), forse il più noto dei tre lavori che sono accomunati dall'interrogarsi nella prospettiva della ricezione. Mirzoeff fu autore anche di *An Introduction to Visual Culture* (London; New York, Routledge, 1999), ripubblicato nel 2009 e tradotto in Italia nel 2005 (a cura di Anna Camaiti Hoster, Roma, Meltemi). Sono due opere che tendono a fornire un panorama delle diverse posizioni teoriche che hanno contribuito al tema della visione, ma si pongono nettamente dal punto di vista del lettore/consumatore. Per Mirzoeff, infatti, la cultura visuale rappresenta un possibile approccio allo studio della società contemporanea dal punto di vista del consumatore, piuttosto che del produttore, e mira a interpretare le reazioni del consumatore nei confronti dei media visivi; media che sono fortemente collegati, nel pensiero dello studioso, alle tecnologie visive: la cultura visuale, infatti, per Mirzoeff non dipende dalle immagini in sé, ma dalla tendenza moderna di figurare o visualizzare l'esistenza. Mirzoeff deriva questa convinzione, tra l'altro discutibile, dal fatto che «the disjunctured and fragmented culture that we call postmodernism is best imagined and understood visually, just as the nineteenth century was classically represented in the newspaper and the novel»⁹⁹. La sua idea, quindi, è che il nuovo campo accademico colmi il vuoto fra la ricchezza d'immagini fornita dall'esperienza visiva nella cultura postmoderna e la nostra incapacità di analizzarle adeguatamente e di determinarne il ruolo all'interno della condizione attuale. Per Mirzoeff, inoltre, il visivo rappresenterebbe il luogo di creazione di nuovi significati che si oppongono alla parola scritta che, invece, caratterizzerebbe il secolo precedente. Non potremo pertanto che prendere le distanze da gran parte delle affermazioni dello studioso, preservando, però, l'idea dell'importanza del lettore o consumatore che dir si voglia.

L'idea che gli oggetti della cultura visuale debbano limitarsi ai prodotti 'tecnologici' o postmoderni, però, non accomuna tutti i partecipanti al dibattito sulla cultura visuale. Michal Ann Holly, per esempio, sostiene che la «cultura visuale» sia un'espressione ibrida, che descrive una situazione di fusione tra gli artefatti e le teorie contemporanee importate da altre discipline, in particolare la semiotica e il femminismo (i quali, come vedremo, rispecchiano gli interessi di Mieke Bal). Per Holly, inoltre, gli studi visuali chiamano in causa il ruolo di tutte le immagini di una cultura, dalla pittura a olio alla televisione del ventesimo secolo, e possono essere confrontate le une con le altre per il fatto di operare come rappresentazioni visive della cultura piuttosto che per essere distinte in 'capolavori' e in 'arte popolare'. Le posizioni di Holly, in particolar modo l'idea dell'importanza dell'interdisciplinarietà, sono espone in alcuni lavori come *Past looking. Historical Imagination and The Rhetoric of the Image* (Ithaca, N. Y, Cornell University Press, 1996) e nei volumi da lei curati insieme a Norman Bryson e Keith Moxey, *Visual Theory. Painting and Interpretation* (Cambridge, Polity Press and Blackwell, 1991), *Visual Culture: Images and Interpretation* (Hanover and London, Wesleyan University Press, 1994) e *Art History, Aesthetics, Visual Studies* (Williamstown, Massachusetts, Sterling and Francine Clark Institute, 2002). Si tratta di tre opere guidate dall'idea che considerare le immagini sotto la luce di nuove prospettive teoriche possa fornire nuove risposte alle vecchie questioni sull'arte.

Una posizione interessante è quella dello storico dell'arte James Elkins. Volendo riassumere la qualità del suo contributo potremo dire che Elkins gioca il ruolo dell'«antagonista», mettendo in discussione i risultati dei *Visual Studies* e il concetto

99 N. Mirzoeff, *An Introduction to Visual Culture*, cit., pp. 3-4.

stesso di *Pictorial Turn*, da una parte, e, dall'altra, criticando duramente le prospettive semiotiche (questo aspetto verrà approfondito quando si tratteranno nello specifico le posizioni di Bal e Bryson). Il titolo della sua introduzione agli studi visuali, *Visual Studies: a Skeptical Introduction* (New York; London, Routledge & Kegan Paul, 2003), sintetizza con chiarezza la complessità della sua posizione, allo stesso tempo dentro e fuori il nuovo campo di studi. Un esempio di come Elkins si situi all'interno del filone di pensiero che orienta le teorie della cultura visuale è il concetto di meta teoresi, un termine coniato «to denote the possibility that something that could once be recognized as theory may become something else, beyond a simple structural or expressive change, then it is applied to practice»¹⁰⁰. Dall'altra parte, però, Elkins afferma l'impossibilità del *close reading* a causa di un'«improbable closeness [that] circles back on its reader and raises questions about reading itself», nonostante questo possa sembrare sempre «a good idea in any field for any purpose, and under any theoretical regimen»¹⁰¹. Già nel 1999 Elkins aveva manifestato il proprio scetticismo a proposito della cosiddetta *Picture Theory*, considerandola una sorta di mistificazione del pensiero di Wittgenstein a proposito del rapporto tra parola e immagine (tra «proposizionale» e «pittorico», nei termini del filosofo del *Tractatus logico-philosophicus*, 1922). Sia la *Picture Theory* che il *Tractatus*, secondo Elkins, torturano l'immagine, ma Wittgenstein lo farebbe meglio («they torture the concept of pictures»). Uno degli aspetti di Wittgenstein che viene criticato è che per lui le immagini siano costituite di elementi che possono essere considerati alla stregua di grafemi, sul modello della linguistica (*Tractatus*, 2.13). Questo, essenzialmente, è il rimprovero che Elkins rivolge alla semiotica dell'immagine.

Picture is not yet something that is firmly enough chained to its rational prison of element, correspondences, graphemes, identity, and arrangements to be sure that nothing remains free, unsaid, or unsayable¹⁰².

La *Picture Theory* nascerebbe, a dire di Elkins, da uno stato di ansia che sembra piuttosto esprimere un'incapacità verbale («unsaid», «unsayable»), una sorta d'ineffabilità critica. La 'tortura' dell'immagine risiede, quindi, in un processo di analisi che somiglia più a una vivisezione. La posizione di Elkins rispecchia pienamente i miei dubbi in merito alla validità universale della semiotica; ciò che non condivido è l'immediata identificazione dei presupposti di tale disciplina con quelli di un intero campo di studi che si caratterizza, al contrario, proprio per la varietà di proposte metodologiche.

Diversi, invece, sono i toni di *Visual Literacy* (2008) che si pone lungo una linea più sensibile agli aspetti 'pedagogici' dell'immagine e degli studi visuali, interrogandosi sulla possibilità che le università cambino l'impostazione didattica

100 J. Elkins, *Our Beautiful, Dry and Distant Texts: Art History as Writing*, The Pennsylvania State University Press, University Park Pennsylvania, 1997, p. 9. Colgo l'occasione per segnalare che i lavori di Elkins non sono quasi mai stati tradotti in italiano, tanto da supporre che la sua posizione possa risultare 'scomoda' per l'indirizzo culturale-semiotico che la scuola italiana ha assunto negli ultimi anni. L'unica eccezione, per l'appunto, è un testo meno critico e decisamente somigliante al tipo di studi visivi praticati in Italia: *Dipinti e lacrime. Storie di gente che ha pianto davanti a un quadro*, Mondadori, Milano, 2009 (ed. orig. *Pictures and Tears: a History of People who Have Cried in Front of Paintings*, Routledge, New York; London, 2001).

101 Id., *Visual Studies: a Skeptical Introduction*, Routledge & Kegan Paul, New York; London, 2003, pp. XIV e 61.

102 Id., *The Domains of the Images*, Cornell University Press, Ithaca & London, 1999, p. 60.

da un modello testo-centrico a una forma di conoscenza che si fonda sul visivo. Il nocciolo della questione, a dire di Elkins, sarebbe non tanto di divulgare la conoscenza della 'lettura visiva' in ambiti universitari (cita, per esempio, le scienze cognitive come un ambito accademico in cui la lettura delle immagini è un aspetto fondamentale), quanto riproporla fin dall'educazione di base¹⁰³.

Ovviamente non si offre qui un panorama completo di tutti i titoli usciti negli ultimi venticinque anni, anche perché, per loro natura, i *Visual Studies* si caratterizzano proprio per la loro interdisciplinarietà: bisognerebbe allora citare anche gli apporti della nuova storia dell'arte, della retorica dell'immagine degli studi sui media. Mi vorrei però soffermare su un ultimo aspetto: quello del legame tra gli studi visuali, le loro 'pratiche' e la loro componente 'pedagogica'¹⁰⁴. Pratica e didattica: due approcci che, in un certo senso, legittimano l'utilizzo del *close reading* e degli *study cases*, la forme critiche più frequenti nell'ambito degli studi visuali (in particolare modo di ambito anglosassone). Fra gli studi che affrontano sia il problema della pratica della cultura visuale che del suo apprendimento, cioè dell'insegnamento dei *Visual Studies* come nuovo ambito disciplinare (e quindi, di conseguenza, del loro posizionamento nelle accademie) e dell'alfabetizzazione alle immagini se ne ricordano in particolare tre. I lavori in questione sono quelli di Gillian Rose, *Visual Methodologies. An Introduction to the Interpretation of Visual Materials* (Los Angeles; London; New Delhi; Singapore, Sage, 2007 new ed.), di Marita Sturken, Lisa Cartwright, *Practices of Looking: An Introduction to Visual Culture* (Oxford, Oxford University Press, 2001) e quello di Margaret Dikovitskaya, *Visual Culture: The Study of the Visual After the Cultural Turn* (Cambridge, Massachusetts; London, England, The MIT Press, 2005). Quest'ultimo, in particolare, merita una segnalazione poiché fornisce un panorama piuttosto chiaro degli studi visuali anglosassoni, arricchendolo anche di numerose interviste; inoltre, come emerge dal titolo, l'autrice mette in stretta relazione (direi, piuttosto, 'dipendenza') il *Visual Turn* e il *Cultural Turn*. La sua posizione muove dalla tesi di Mitchell (1995) per il quale i *Visual Studies* nascerebbero dall'unione della storia dell'arte (una disciplina organizzata intorno a un oggetto teoretico) e gli studi culturali (un movimento accademico che fa eco a movimenti sociali). A partire da tale sinergia, Dikovitskaya afferma che il *Cultural Turn* è la premessa necessaria all'esistenza dei *Visual Studies* e del *Visual Turn*. La questione allora si sposta su un altro termine: cosa significa svolta culturale? Per rispondere a questa domanda occorrerebbe un intero studio: contentiamoci di dire che il *Cultural Turn* si oppone al paradigma precedente – fondato sulla natura oggettiva della ricerca sociale – proponendo un punto di vista diverso che considera la cultura (un sistema rappresentativo, simbolico e linguistico) come una chiave delle forze e dei processi sociali ed economici piuttosto che un puro riflesso di essi.

L'entrata in scena degli studi culturali, però, ci permette di aprire una paren-

103 Id., *Preface to Visual Literacy*, Routledge & Kegan Paul, New York; London, 2008. Fra gli altri lavori di Elkins ricordiamo *How to Use your Eyes*, Routledge & Kegan Paul, New York; London, 2000; J. Elkins et al., *Rediscovering aesthetics. Transdisciplinary Voices from Art History, Philosophy, and Art Practice*, edited by F. Halsall, J. Jansen and T. O'Connor, Stanford University Press, Stanford, California, 2009.

104 Altri titoli che compongono il vasto panorama della *Visual Culture* sono M. Barnard, *Approaches to Understanding Visual Culture*, Palgrave, Houndmills, Basingstoke, Hampshire and New York, 2001; R. Howells, *Visual Culture: An Introduction*, Polity Press, Cambridge UK, 2003; M. Ramphley, *Exploring Visual Culture: Definitions, Concepts, Contexts*, Edinburgh University Press, Edinburgh, 2005; L. C. Olson, C. A. Finnegan and D. S. Hope (eds.), *Visual Rhetoric. A Reader in Communication and American Culture*, Sage, Los Angeles; London; New Delhi; Singapore, 2008.

tesi sul versante italiano degli studi visuali poiché questi nascono (in maniera più strutturata rispetto ai singoli contributi 'extradisciplinari') in seno alla scuola di studi culturali di Palermo. Mentre in Gran Bretagna e in America l'espressione «Visual Culture» è piuttosto comune, in Francia, Germania e Italia, per esempio, il legame tra studi visuali e immagine si esplicita più chiaramente nella cosiddetta teoria dell'immagine o scienza dell'immagine, la *Bildwissenschaft* tedesca che, oltre agli influssi della filosofia ermeneutica novecentesca e dell'antropologia, si pone sulla scia della scuola di Aby Warburg¹⁰⁵. Non vogliamo esaurire la riflessione sulla *Bildwissenschaft* tedesca nello spazio di un paragrafo, per cui, in questo contesto specifico, preferiremo concentrare la nostra attenzione sugli studi che si definiscono sotto il termine di studi visuali. Tornando all'Italia, quindi, oltre ai singoli contributi che verranno segnalati nel corso della trattazione, gli studi visuali si sviluppano, in quanto scuola, presso l'Istituto ARCO (Arti e comunicazione) dell'Università di Palermo, diretta da Michele Cometa¹⁰⁶. L'interesse italiano nei confronti dell'immagine è, in realtà, maggiormente indirizzato a studi riguardanti le pratiche efrastiche, come vedremo anche in seguito, e la semiotica¹⁰⁷. Anche la scuola siciliana si occupa in particolare modo di descrizione, ma apre i propri interessi anche a ciò che si auto-definisce culturale o visuale; ne è una riprova la pubblicazione di una raccolta di saggi curata da Roberta Coglitore, *Cultura visuale: paradigmi a confronto*, con interventi di Hans Belting, Andreas Beyer, Michele Cometa, Philippe Hamon, W. J. T. Mitchell, Ulrich Stadler (Palermo, :duepunti, 2008). Anche la Scuola Internazionale di Alti Studi "Scienze della cultura" della

105 H. Belting, *Bild-Anthropologie, Entwürfe für eine Bildwissenschaft*, W. Fink, München, 2001; G. Böme, *Theories des Bildes*, W. Fink, München, 1991; G. Bohem (Hrsg), *Was ist ein Bild?*, W. Fink, München, 1995; H. Bredekamp, G. Bohem (Hrsg), *Ikonomie der Gegenwart*, W. Fink, München, 2009. Alcuni scritti di Gottfried Boehm sono tradotti in un volume complessivo di recente pubblicazione dal titolo *La svolta iconica*, a cura di Maria Giuseppina Di Monte e Michele Di Monte; postfazione di Tonino Griffero, Meltemi, Roma 2009. Maria Giuseppina Di Monte aveva già curato un volume dal titolo *Immagine e scrittura* (Meltemi, 2006).

106 L'ARCO pubblica una propria rivista on-line «Arco Journal» (www.arcojournal.unipa.it). Michele Cometa è il fondatore del Laboratorio di Cultura Visuale (www.visualstudies.it). Fra le passate attività del Laboratorio ricordiamo anche l'organizzazione del convegno internazionale "Cultura visuale in Italia. Prospettive per la comparatistica letteraria" (Palermo, 28-30 settembre 2006), durante il quale Hans Belting e W. J. T. Mitchell intervennero, rispettivamente, sull'iconologia dello sguardo (*Per un'iconologia dello sguardo*) e sull'immagine digitale in rapporto alla realtà (*Realism and the Digital Image*). Il convegno fu realizzato nell'ambito delle attività di ricerca legate a un progetto di rilevante interesse nazionale (PRIN 2005) su *Letteratura e cultura visuale: dall'era prefotografica all'era del cinema* che ha coinvolto studiosi delle università di Palermo, Bologna e L'Aquila. Gli interventi furono poi raccolti in *Cultura visuale. Paradigmi a confronto*, a cura di Roberta Coglitore (Palermo, :duepunti edizioni, 2006). La scuola siciliana di studi visuali si appoggia alla collana di cultura visuale «Argo» della casa editrice :duepunti e si sviluppa nell'ambito più generale degli studi culturali, il cui maggior risultato resta il *Dizionario degli studi culturali di Michele Cometa*, a cura di Roberta Coglitore e Federica Mazzara (Meltemi, Roma, 2004) che traccia una «cartografia» delle tradizioni di studio che si fondano sull'idea di cultura. La sua originalità sta nell'aver tentato, da un lato, un allargamento del canone implicito dei *Cultural Studies* (quello dell'area anglo-americana) e dall'altro, «nell'aver ricondotto a unità, sia pure transnazionale e transculturale, approcci e metodologie che sembrano ispirati da principi a volte troppo differenti quando non addirittura antitetici». In questo dizionario si tiene dunque conto delle tradizioni che partono dai *Cultural Studies* anglosassoni, con le derivazioni americane e post-coloniali, delle tradizioni che si richiamano alle *Kulturwissenschaften* tedesche, ma anche di quelle provenienti da altre aree geografiche, europee ed extraeuropee. Cfr. <<http://www.visualstudies.it>>..

107 Un esempio recente della cultura visuale italiana sono gli 'esercizi' visuali raccolti nei due volumi monografici di «Italianistica», a cura di Alberto Casadei e Marcello Ciccuto, dedicati alla Cultura visuale (38, 2, maggio-agosto 2009 e 39, 3, settembre-dicembre, 2009).

Fondazione San Carlo costituisce un luogo di accesso agli studi visuali europei: si ricordano, per esempio, le lezioni di Hans Belting, il cui titolo collettivo è *Antropologia e immagine: la relazione tra immagine, medium e corpo* (20-24 maggio 2002)¹⁰⁸.

Infine, fra le riviste che si occupano più o meno direttamente di *Visual Studies*, ricordiamo «The Journal of Visual Culture»¹⁰⁹ e «Critical Inquiry»¹¹⁰. Il ruolo di altre riviste come «Image&Narrative», «ImageTexte», «Image», «Voix et Image» e «Poetics Today» verrà approfondito quando si tratterà di narratologia cognitiva.

2.2. L'approccio semiotico: pro e contro

Come si è già accennato, James Elkins rappresenta la summa della critica alla semiotica come metodologia di lettura delle immagini. I due testi più polemici, a questo riguardo, restano il già citato *Our Beautiful, Dry and Distant Texts: Art History as Writing* (1997) e *On Picture and the Word that Fail to them: on the Incoherence of Picture* (Cambridge, Cambridge University Press, 1998). Quest'ultimo, in particolare, nonostante ribadisca le perplessità di Elkins a proposito dell'approccio semiotico, circoscrive la sua critica soltanto ad alcuni aspetti:

This book might well have been titled *The Antisemiotic*, since much of what I have to say here runs against the tendency to interpret images as systems of signs, or – in

108 Come già anticipato, le lezioni sono accessibili tramite registrazioni audio e comprendo anche un'introduzione alla *Bildwissenschaft* (*An Introduction to the Bildwissenschaft*). Fra le lezioni tenutesi presso la Scuola Internazionale di Alti Studi ricordiamo anche l'intervento di Michele Cometa, dal titolo *Letteratura e cultura visuale. Un catalogo* (18 giugno 2009). In quell'occasione, Cometa ha affrontato il tema della descrizione delle immagini, dell'ecfrasi, come una questione centrale per la moderna teoria letteraria e per gli studi di cultura visuale; mentre, secondo lo studioso, in area anglosassone è avvenuto un notevole approfondimento teorico delle forme di ecfrasi nell'ambito di una più ampia interrogazione sulle forme di rappresentazione, in area tedesca si è sviluppato un indirizzo di ricerca esplicitamente dedicato alla *Kunst- und Bildbeschreibung* (descrizione di immagini e di opere d'arte) e interessato soprattutto allo studio delle forme classico-romantiche di ecfrasi, un vero e proprio 'genere' con una sua evoluzione interna. Cometa si è poi soffermato su quelle che ha definito «quattro questioni» che riguardano la letteratura e la cultura visuale, ovvero: il doppio talento (cioè i casi in cui gli scrittori sono anche artisti e viceversa); l'ecfrasi (che Cometa distingue in mimetica e nozionale); le forme miste (come iconotesti e come iconismi); le omologie (tematiche e strutturali). Le citazioni provengono dagli appunti della lezione.

109 Diamo alcuni esempi degli articoli più significativi usciti su «The Journal of Visual Culture»: M. Jay, *That Visual Turn*, 1, 1, April 2002, pp. 87-92; J. W. T. Mitchell, *Showing Seeing: a Critique of Visual Culture*, 1, 2, August 2002, pp. 165-181; M. Jay, *Cultural Relativism and the Visual Turn*, 1, 3, December 2002, pp. 267-278; N. Bryson, *Response to Mieke Bal's "Visual Essentialist and the Object of Visual Culture"* (2003), 2, 2, August 2003, pp. 229-232; J. Elkins, *Response to Mieke Bal's "Visual Essentialist and the Object of Visual Culture"* (2003): *Nine Modes of Interdisciplinarity for Visual Studies*, 2, 2, August 2003, pp. 232-237; M. A. Holly, *Response to Mieke Bal's "Visual Essentialist and the Object of Visual Culture"* (2003): *Now and Then*, 2, 2, August 2003, pp. 238-242; L. Peter, *Response to Mieke Bal's "Visual Essentialist and the Object of Visual Culture"* (2003): *Visual Culture and the Ideology of the Sublime*, 2, 2, August 2003, pp. 242-246. N. Mirzoeff, *Response to Mieke Bal's "Visual Essentialist and the Object of Visual Culture"* (2003): *Stuff and Nonsense*, 2, 2, August 2003, pp. 246-249; J. W. T. Mitchell, *The Obscure Object of Visual Culture*, 2, 2, August 2003, pp. 249-252; G. Pollok, *Response to Mieke Bal's "Visual Essentialist and the Object of Visual Culture"* (2003): *Visual Culture and its Discontents: Joining the Debate*, 2, 2, August 2003, pp. 253-260; M. Bal, *Mieke Bal's Replay to the Responses*, 2, 2, August 2003, pp. 260-268; J. W. T. Mitchell, *There Are no Visual Media*, 4, 2, August 2005, pp. 257-266; N. Mirzoeff, *On Visuality*, 5, 1 April 2006, pp. 53-79; G. Kleege, *Visible Braille/ Invisible Blindness*, 5, 2 August 2006, pp. 209-218; K. Moxey, *Visual Studies and the Iconic Turn*, 7, 2, August 2008; J. Emerling and J. Ranciere, *The Future of the Image*, 7, 3, December 2008, pp. 367-381.

110 J. Baetens, *Novelization, a Contaminated Genre?*, trans. by P. Vermeulen, 32, 1, 2005; H. Belting, *Image, Medium, Body: A New Approach to Iconology*, 32, 3, 2005; W. J. T. Mitchell, *Picturing Terror: Derrida's Autoimmunity*, 33, 2, 2007; J. Hillis Miller, *What Do Stories about Pictures Want?*, 35, 1, 2008.

the looser but more prevalent formulas – as examples of visual language. But such a title would not be quite right. I have no global objection to contemporary semiotics except perhaps for the occasional claim that it is an optimal, transparent, or trans-theoretical approach to visual artifacts. Instead, I am concerned with those places in pictures where the inevitable linguistic or semiotic model stops making sense, become counterintuitive, or begins to contradict what is actually happening. What I care about is difficulty¹¹.

Il tentativo di Elkins è quindi di rendere più difficile la creazione/fruizione dell'immagine, ciò che, in un certo senso, significa eliminare il presupposto parallelismo con elementi linguistici. *Our Beautiful, Dry and Distant Texts: Art History as Writing*, invece, focalizza l'attacco nei confronti di Norman Bryson. Bryson, infatti, in *Semiology and Visual Interpretation*, un saggio raccolto in *Visual Theory. Painting and Interpretation* (1991) si pone in contrasto con il percezionismo – nella convinzione che la storia dell'arte non possa essere ridotta alla percezione del soggetto – e con la storia sociale, considerata un modello semplificatorio. Per descrivere l'approccio della semiologia, Bryson distingue fra modelli classici e proiettivi dell'attività segnica: i primi concepiscono i segni come le idee preesistenti che si manifestano successivamente in parole o in altri segni; i secondi, ammettono la disseminazione e l'inesorabile mutamento della significazione. Ma l'apporto più interessante di Bryson alla cultura visuale è piuttosto il concetto di «gaze», letteralmente lo sguardo prolungato, l'osservazione. In realtà «gaze» si oppone a «glance» (il colpo d'occhio, lo sguardo temporalizzato) in quanto si qualifica come uno sguardo sovratemporale, trascendente, che perde ogni connotato deittico che l'opera d'arte assume qualora si esibisca il tempo della creazione (l'arte Occidentale, per Bryson, andrebbe nella direzione dell'occultamento della deissi):

the logic of the gaze is therefore subjected to two great laws: the body (of the painter, of the viewer) is reduced to a single point, the macula of the retinal surface; and the moment of the gaze (for the painter, for the viewer) is placed outside duration. Spatially and temporally, the act of viewing is constructed as the removal of the dimensions of space and time, as the disappearance of the body: the construction of an *acies mentis*, the punctual viewing subject¹².

Nonostante si riconosca una possibile applicabilità dei principi di Bryson e la chiarezza della loro formulazione, le basi teoriche sulle quali si fonda il nostro approccio al romanzo a fumetti sono esattamente all'opposto: i termini in gioco sono infatti il corpo, l'occhio in movimento, la temporalità e gli spazi percorsi. Quindi, in questo contesto, la semiotica non è un approccio valido a causa delle zone residuali del paradigma verbale («sappiamo bene che il fallimento di ogni semiotica del visivo ha consistito precisamente nella essenziale impossibilità di considerare la performance plastica (la pittura, la scultura) – che non risponde ad alcuna *langue* paradigmatica – come un insieme, come una struttura articolata e compiutamente segmentabile in unità discrete [...]. Ciò è possibile solo per linguaggio che possiede una doppia articolazione») e in quanto proposta di uno sguardo sovra-

111 J. Elkins, *Preface to On Picture and the Word that Fail to Them: on the Incoherence of Picture*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998.

112 N. Bryson, *Vision and Painting: the Logic of the gaze*, The McMillan Press, Basingstoke; London, 1983, p. 96. Il concetto di «gaze», come è noto, proviene della psicoanalisi e si riferisce alla rappresentazione dell'atto di guardare. Cfr. J. Lacan, *Seminaire 11: les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, 1964, in *Le seminaire de Jacques Lacan, texte établi par J.-A. Miller, Seuil, Paris, 1973* (trad. it. *Il seminario: I quattro concetti fondamentali della psicoanalisi*, Einaudi, Torino, 1974).

temporale che non prende in considerazione gli spazi e i tempi del corpo¹¹³.

Norman Bryson, però non è l'unico a trovarsi nel mirino di Elkins. Anche l'approccio di Mieke Bal, eclettica semiologa, narratologa e critica d'arte danese, suscita non poche perplessità nello storico dell'arte, il cui ruolo, in questa rassegna, è di formulare le critiche nei confronti della semiotica come metodologia di lettura dell'iconotesto¹¹⁴. Anticipando i motivi del disaccordo di Elkins, forse, si riuscirà a capire meglio il tipo di approccio di Bal e, inoltre, quale importante contributo esso possa fornire attraverso alcune categorie teoriche. La domanda che Elkins si pone è semplice e complessa allo stesso tempo: «Why, I want to know, are we so anxious to turn pictures into narratives?¹¹⁵». La tendenza della storia e della critica d'arte, della teoria e della semiotica visiva è quindi quella di 'riempire' il vuoto, il silenzio opaco dell'opera d'arte, con le parole. La lettura di Bal sembrerebbe andare più in profondità rispetto alla semiotica tout court in quanto cerca di far emergere i segni subsemiotici, considerandoli i maggiori portatori di senso. Nonostante le intuizioni di Bal siano interessanti, intellettualmente vivaci e coinvolgenti, la posizione di Elkins è da tenere in considerazione quando afferma che:

interpreting in this way is like making popcorns [...], one by one the meaningless subsemiotic marks pop, becoming meaningful signs. In the end, whatever fails to pop is thrown away [...]. But do we want to imply that what is important or worth saying about pictures has to do with «narrative sign(s)» that tell us about figure and object?¹¹⁶

Cerchiamo di mediare la discussione. Il concetto di segno narrativo è sviluppato da Bal principalmente attorno alla prima metà degli anni Novanta. Uno dei testi chiave è *On Meaning-Making. Essays in Semiotics* (Sonoma California, Polebridge Press, 1994). Nella terza parte, intitolata *Semiotic and Art History*, scritta insieme a Norman Bryson, Bal ripercorre la storia della semiotica nella storia dell'arte facendo i nomi Alois Riegl, Panofsky e Schapiro. La loro opera, a dire di Bal, parte dagli stessi presupposti teorizzati da Pierce e da Saussure, ovvero, rispettivamente, da una teoria delle semiosi dinamica e 'trinitaria' (ricordiamo infatti la suddivisione peirciana tra icona, indice e simbolo) e, invece, da un pensiero statico, dicotomico, che presenta alcune carenze se applicato all'immagine, nella quale non è sempre facile stabilire dove si trovi il significante.

According to Charles Pierce, the process of semiosis works through three positions: a perceptible or virtual perceptible item – the sign, or representamen – that stands in for something else; the mental image, called the interpretant, that is the recipient form of the sign; and the thing for which the sign stands – the object, or referent [...]. As soon as the mental image takes shape, it becomes a new sign, which will yield a new interpretant, and we are in the middle of the process of semiosis. None of the aspect of this process can be separated from the others, which is the reason why this theory is incompatible with any dichotomistic theory of the sign, such as Saussure's pair signifier/signified. Peirce insists that the thing that becomes a sign only does so when it begins

113 M. Carboni, *Lochio e la pagina. Tra immagine e parola*, cit., p. 18. Tra i titoli di Bryson ricordiamo *Word and Image: French Painting of the Ancien Regime*, Cambridge University Press, Cambridge, 1981; *Looking at the Overlooked: Four Essays on Still Life Painting*, Reaktion Books, Cambridge Massachusetts; London, 1990; *Introduction to Mieke Bal, Looking in: the Art of Viewing. Mieke Bal Essays and Afterword*, Routledge, London; New York, 2004 (ed. orig. 2001).

114 Bal insegna teoria della letteratura e dirige l'Amsterdam School for Cultural Analysis, un istituto di ricerca che si caratterizza per la vocazione interdisciplinare.

115 J. Elkins, *What Do We Want Pictures to Be? Reply to Mieke Bal*, «Critical Inquiry», 22, 3, Spring 1996, p. 591.

116 Cfr. *ivi*, p. 593.

to evoke its interpretant: «A sign is a representamen with a mental interpretant»¹¹⁷.

Nella prospettiva interdisciplinare tipica di Bal, la semiotica funziona da mediatrice tra la storia dell'arte e altre discipline, come per esempio la psicoanalisi («Psychoanalysis is a mode of reading the unconscious and its relationships to expression, and as such it is a semiotic theory»¹¹⁸). Come si potrà forse intuire, l'attività di mediazione si esplicita attraverso la parola. Lo stesso vale per la lettura figurativa che tende sempre a un risultato verbalizzato, come se la comprensione potesse avvenire solo attraverso una traduzione/interpretazione a parole. Bal applica le sue letture in alcuni lavori – molto noti e assai innovativi per il modo di procedere e la libertà disciplinare (che non ha per noi, si sarà ormai colto, un'accezione negativa) – tra i quali *Reading Rembrandt: Beyond the Word-Image Opposition* (Cambridge, New York, Port Chester Melbourne, Sidney, Cambridge University Press, 1991). In realtà, la questione della lettura delle immagini non si basa esattamente su un meccanismo di traduzione e interpretazione segnica. Bal tenterà di spiegarlo, anche se l'irruenza del suo ragionare e la velocità dei passaggi logici sembrerebbero invece confermare i dubbi di Elkins e, in ogni caso, appaiono inadatti ai ritmi lenti dell'espressione e della fruizione delle immagini:

What catches my eye is the ease of her interpretation, how quickly it slides into consciousness, how smoothly it dresses itself as reasonable response [...], how effortlessly, how rapidly, the interpretation runs along [...]. The point of my essay was to find a way of theorizing such opacity by showing how pictorial marks are neither fully meaningless nor fully open to narrative meaning¹¹⁹.

La posizione di Bal, in realtà, non è così semplice, ma il suo stile e i modi della sua trattazione potrebbero indurre un parziale fraintendimento delle sue analisi, o meglio, a una semplificazione dei suoi risultati. La studiosa ha tentato di chiarire la questione in un articolo in risposta al saggio di Elkins, *Marks, Traces, Traits, Contours, Orli, and Splendores: Nonsemiotic Elements in Pictures* («Critical Inquiry», 21, Summer 1995).

Elkins takes to be dismissive of visuality because, reading too hastily, he fails to see my efforts to define visuality beyond figurative categories, that is in fact a thorough investigation of what visual signs – subsemiotic, potential signs; discrete or replete signs; suprasemiotic lusters of signs ready to become texts – can be outside of the frequent conflation with linguistic categories that Elkins, just like Norman Bryson and me, rightly rejects¹²⁰.

Quello che emerge, quindi, è che Bal ed Elkins, in realtà, condividono in parte lo stesso obiettivo, cioè quello di sfuggire all'immediata traduzione linguistica dei segni dell'immagine. La posizione di Bal, infatti, si chiarisce nel tentativo della studiosa di sorpassare il principio per cui la narrazione è soprattutto una questione legata al 'discorso', piuttosto che alla visualità. Le ragioni dell'applicazione di un metodo semiotico, quindi, non vanno ricercate tanto nel tentativo di dare parola all'immagine opaca, quanto riconoscere in essa delle capacità narrative che le sono proprie (non sovrapposte a posteriori, quindi) e che, pertanto, possono essere lette

117 M. Bal, *Seeing Signs: the Use of Semiotics for the Understanding of Visual Art*, in *The Subjects of Art History: Historical Objects in Contemporary Perspectives*, edited by M. A. Cheetham, M. A. Holly and K. Moxey, Cambridge University Press, Cambridge, 1998, p. 75.

118 Id., *On Meaning-Making. Essays in Semiotics*, Polebridge Press, Sonoma California, 1994, p. 179.

119 J. Elkins, *What Do We Want Pictures to Be? Reply to Mieke Bal*, cit. pp. 592 e 594.

120 M. Bal, *Semiotic Elements in Academic Practices*, «Critical Inquiry», 22, 3, Spring 1996, p. 578.

anche attraverso le categorie semiotiche. L'originalità di Mieke Bal come storica e critica d'arte è il considerare l'arte visiva in quanto narrativa. Da ciò derivano innumerevoli conseguenze, ognuna delle quali parte dal concetto di «gaze» (Bryson) che in Bal si combina con il concetto di «focalization», cioè la 'visione' della storia da un certo punto di vista. Se, infatti, il gaze si basa sull'equazione fra artista-narratore-osservatore, Bal insiste sul contrario: pittore, narratore, osservatore, formano un campo di forze interattivo e interpersonale che non è caratterizzato dalla perfetta allineabilità degli elementi, ma dalla loro separabilità¹²¹. L'altro aspetto da non sottovalutare, inoltre, è che il fatto di riconoscere la presenza di qualità narrative sia in certe immagini che, ovviamente, in certi discorsi permette di rovesciare la situazione: anche nelle costruzioni verbali esiste la visualità («'verbality' or word-ness is as indispensabile in visual art as visuality or image-ness is in verbal art»¹²²).

If I call all artifacts «texts» is not to reduce them to language but rather to reactivate the etymological riches of the notion that artifacts are fabricated, complex, and structured, that they have a complex 'surface' that matters, like a sophisticated fabric [...]. The cartoon, the comic strip, the emblem, but also films, tenaciously refuse the reduction our disciplinary boundaries have enforced. But the 'word-ness' of images is not limited to these explicit mixed texts. Just as language cannot be reduced to words and syntax but needs visualization in order to function, so images are inseparable from language, in their very visuality¹²³.

L'intento di Bal non è di proporre una tesi nuova, consapevole com'è di non essere la prima ad averla elaborata, ma piuttosto di sistematizzarla attraverso la pratica. Gli esercizi di Mieke Bal sono numerosi e spesso occupano circa la metà dei libri in cui espone le sue teorie. Fra i lavori interamente dedicati alla pratica di 'ricognizione' visiva, ricordiamo in particolar modo un titolo su Proust (e non solo): *Images littéraires, ou Comment lire visuellement Proust* (Montréal, XYZ Editeur, 1996). A prescindere dalla posizione di Mieke Bal nell'ambito della semiotica, considerata quindi come una possibilità di approccio del problema parola e immagine, sarà da chiedersi in che senso il suo contributo possa essere fruibile in una ricerca sul *graphic novel*. Paradossalmente, non è la Bal semiologa dell'immagine che offre un supporto utile alla nostra riflessione, quanto la Bal interprete e teorica della *Cultural Analysis*. Fra gli interventi più significativi a questo riguardo vi è un articolo intitolato *From Cultural Studies to Cultural Analysis* in cui Bal spiega il perché di questa espressione che definirebbe in maniera più adeguata la sua attività, più di studi letterari, di teoria e anche di studi culturali. Sostituendo la parola

121 Id., *Looking in. Essays and Afterwords*, cit., pp. 41-64. Mieke Bal interpreta la distinzione di Bryson considerando gaze come uno sguardo senza corpo, oggettivante, e glance, invece, come uno sguardo partecipe, cosciente di se stesso e della specificità della rappresentazione. Bal tenta, da un lato, di dislocare le modalità dello sguardo nelle immagini e, dall'altro, di descriverle come modalità di osservazione delle immagini, di modo che la prassi secondaria dello sguardo, così come noi la intendiamo, ceda il passo ad un'analisi dello sguardo incorporato nell'immagine orientata alla testualità. In questo contesto Mieke Bal descrive il gaze nel senso datogli da Lacan come un comportamento che fonde insieme realtà e immagine, mentre glance viene considerato a volte come uno sguardo riflessivo che si rende consapevole della consistenza ontologica dell'immagine, a volte come un atto incidentale dello sguardo nel senso di Bryson. L'idea di focalizzazione è ampliata e arricchita dai contributi più strettamente narratologici di Bal, tra i quali M. Bal, *On Story-Telling*, edited by David Jobling, Polebridge Press, Sonoma California, 1991 e M. Bal, *Narratology*, University of Toronto Press, Toronto; Buffalo; London, 2009 (si tratta di una revisione integrale della prima edizione del 1985).

122 Id., *On Meaning-Making. Essays in Semiotics*, cit., p. 213.

123 Id., *Quoting Caravaggio: Contemporary Art, Preposterous History*, University of Chicago Press, Chicago, 1999, p. 82.

«studi» con «analisi», Bal intraprende, a suo avviso, un cambiamento programmatico di orientamento metodologico, dal quale dipenderebbe l'interdisciplinarietà delle teorie. Bal fornisce l'esempio della teoria della narrazione. La narrativa è una modalità, non è un genere: è viva e attiva in quanto forza culturale, non soltanto come un tipo di letteratura. La narrativa è quindi un concetto transdisciplinare, ma la narratologia, cioè lo studio sistematico del concetto di narrativa, si è sviluppata storicamente come disciplina di nicchia all'interno degli studi letterari. L'attività dell'analisi culturale e, in generale, il movimento verso l'interdisciplinarietà hanno ridato nuova vita alla narrativa collocandola anche in altri campi disciplinari. Anche in questo senso, quindi, Bal fornisce alcune riflessioni necessarie per scegliere consapevolmente un approccio interdisciplinare e, nello specifico, che comporti l'integrazione del concetto di narrativa nel campo delle scienze cognitive. Tale situazione porta quindi a riflettere sull'idea di 'concetto' che Bal considera non come un'entità stabilita in maniera univoca, ma come sostanzialmente dinamico. Il concetto assume un valore fondamentale nell'analisi culturale proprio perché non possiede lo stesso significato per tutti e per questo è lo strumento privilegiato dell'intersoggettività e, di conseguenza, dell'interdisciplinarietà: «they offer not a clear-cut methodological legislation but a territory to be travelled». I concetti viaggiano attraverso le discipline, i singoli studiosi, i periodi storici e le comunità accademiche. Definendo il *graphic novel* un «travelling concept», s'intenderà infatti considerato un concetto che chiede, allo stesso tempo, un'analisi sincronica, diacronica e pluridisciplinare¹²⁴. Il concetto deve viaggiare poiché «concept (mis) used as labels lose their working force. They are subject to fashion and quickly become meaningless. But when they deployed as I think they should be, concepts can become a third partner in the otherwise totally unverifiable interaction between critic and object. This is very useful, specially when the critic has no disciplinary tradition to fall back on and the object no canonical or historical status». Tutte queste forme di viaggio rendono il concetto flessibile e diverso dalle parole, sebbene il concetto sia spesso confuso con esse, in particolar modo se ci si avvicina al linguaggio ordinario. Bal, per esempio, riscontra questa confusione fra la parola e il concetto di testo.

There are, for example, many reasons for referring to images or film as texts. Such references entail various assumptions, including the one that images have to produce meaning, and that they promote such analytical activities as reading. The advantage of speaking of visual text is that it reminds the analyst that, like words, line motives, colours, and surface contribute to the production of meaning; hence, that form and meaning cannot be disentangled. Neither texts nor images yield their meanings immediately; they are not transparent, so that images, like texts, require the labour of reading¹²⁵.

Il concetto 'in viaggio' e gli esempi trattati chiariscono perché si farà così spesso riferimento a Bal durante la trattazione, nonostante i rischi della semiotica¹²⁶.

124 Mieke Bal sviluppa la sua idea in *Travelling Concepts in the Humanities: a Rough Guide*, University of Toronto Press Incorporated, Toronto, Buffalo London, 2002.

125 Id., *From Cultural Studies to Cultural Analysis*, «Kritische Berichte», 35, 2, 2007, pp. 33-38.

126 Altri lavori legati all'analisi culturale sono: M. Bal (ed.), *The Practice of Cultural Analysis: Exposing Interdisciplinary Interpretation*, with the assistance of B. Gonzales, Stanford University Press, Stanford, 1999; M. Bal, B. Van Eekelen and P.Spyer (eds.), *Uncertain Territories: Boundaries in Cultural Analysis*, Rodopi, Amsterdam, New York, 2006. Fra gli esempi di applicazione pratica dell'analisi culturale ricordiamo invece: M. Bal, *Double Exposures: the Subject of Cultural Analysis*, Routledge, London; New

Tornando nuovamente alla situazione italiana, è interessante notare come esista una certa 'specializzazione' semiotica nell'affrontare l'immagine e, in particolare l'iconotesto. Mi riferisco in particolari ai lavori di Giovanna Zaganelli che, a mio avviso, rappresentano un equilibrato connubio di teoria e pratica e si arricchiscono di spunti innovativi rispetto alla disciplina di partenza. In Italia, quindi, esistono alcuni esempi di quella semiotica, in un certo senso, 'positiva' (il giudizio di valore è ovviamente collegato alle nostre finalità di studio) e che si muove in maniera interdisciplinare. I testi in questione sono *Dalla pittura alla scrittura: lo spazio artistico in Jacopo da Pontormo* (Perugia, Guerra, 2000), *Dalla lingua all'immagine. Studi di semiotica testuale* (Milano, Lupetti, 1999) e *Itinerari dell'immagine. Per una semiotica della scrittura* (Milano, Lupetti, 2008); gli ultimi titoli, in particolare, sono due validi esempi dell'apertura della semiotica italiana. In *Dalla lingua all'immagine*, il termine 'testuale' è utilizzato sicuramente nel senso di Bal; lo studio, infatti, affronta modalità di interazione fra parole e immagine sia analizzando «forme figurali nascoste e misteriose, ma allo stesso tempo conviventi e compenetrantesi» con le forme linguistiche, sia prendendo in esame «forme iconiche giustapposte alla lingua, e, anche, forme linguistiche che accompagnano il testo iconico». Il criterio teorico che guida il primo percorso è quello della 'traduzione', nel senso inteso da Pierce, da Jakobson e da Lotman: «un segno, attraverso la sua rigenerazione in altri sistemi di segni, produce un nuovo segno più complesso in cui il primo trova una sua migliore ridefinizione e un più 'pensato' posizionamento». Zaganelli, inoltre, distingue

all'interno del termine di «iconicità» [...] una figurabilità (una sorta di virtualità iconico-semantiche del sistema verbale, di tipo evocativo) [...] dalla visualizzazione [...] che sposta la prospettiva all'altro capo della catena comunicativa, al momento della codifica testuale. La visualizzazione nello scritto si ottiene quando il modo di pensare per immagini viene trasferito nei fatti verbali. Parliamo, allora, dell'attenzione che la lingua riserva alla percezione visiva, al modo in cui i cinque sensi entrano nella scrittura.

L'aggettivo «pensato» e il concetto di «visualizzazione» potrebbero indurci a trovare una conferma alle nostre posizioni teoriche in una disciplina diversa da quella che abbiamo apertamente abbracciato. Da una parte, è una riprova delle possibilità d'influenza di altre discipline sul campo di studio d'elezione e, dall'altra, contribuisce alla sensazione che, attualmente, esista una stessa necessità teorica all'interno di discipline diverse (è forse attribuibile al *Visual Turn*?). Nell'affrontare invece le forme d'iconotesto in cui immagine e parola sono giustapposte, Zaganelli afferma la possibilità di parlare di «iconicità narrativa», allargando il concetto di narratività anche «alle modalità rappresentative del sistema figurale» (e, non a caso, uno degli esempi sarà proprio l'illustrazione dei *Promessi sposi*)¹²⁷. *Itinerari dell'immagine*, costituisce uno sviluppo di questa prospettiva, in particolare per la

York, 1996; Id., *Narrative Inside Out: Louise Bourgeois' Spider as a Theoretical Object*, «The Oxford Art Journal» 2, 22, 1999, pp. 101-126. Id., *Her Majesty's Masters in The Art Historian: National Traditions and Institutional Practices*, Sterling and Francine Clark art institute, Williamstown (Mass.); Yale University Press, New Haven [etc.], 2003. Altri lavori teorici che verranno citati nel corso dell'analisi sono M. Bal, J. Crewe and L. Spitzer (eds.), *Acts of Memory: Cultural Recall in the Present*, Dartmouth College, Hanover; University Press of New England, London, 1999. M. Bal, *A Mieke Bal Reader*, The University of Chicago Press, Chicago and London, 2006. Si segnala, infine, il numero 30, 3, 2007 di «Art History» interamente dedicato a Mieke Bal.

127 G. Zaganelli, *Dalla lingua all'immagine. Studi di semiotica testuale*, Lupetti, Milano, 1999, pp. 9-16.

sezione iniziale dedicata alla cultura dell'oralità e la parte finale dedicata alle logiche della rimediazione, con particolare riferimento ai media elettronici: si tratta di tre momenti chiave della storia della comunicazione dove il 'visivo' mostra il suo collegamento con le culture dell'oralità, con la nascita della stampa e, infine, con l'ipertesto elettronico. Nel primo caso, per esempio, l'epica omerica «è collegata (o forse è costretta a collegarsi) ad accadimenti visivi, a esperienze visualmente concrete»; la visibilità può però essere interpretata anche in relazione alla stampa: «essa ha determinato delle forti ripercussioni sull'uso dello spazio visivo, sul consolidamento del concetto di pagina e ha stabilito, infine, una fitta collaborazione con la letteratura». La «rete» (Bolter) che costituisce la logica dell'ipertesto elettronico, quindi, potrebbe essere considerata addirittura un principio organizzativo precedente alla scrittura e appartenente alle culture dell'oralità: «da allora fino all'epoca attuale, con l'avvento della scrittura elettronica, la rete ha continuato ad esistere fra le righe del testo, cioè nella mente dei lettori e degli autori»¹²⁸. Zaganelli fornisce, quindi, un altro tipo di strutturazione del discorso, una differente metodologia, diversi oggetti di studio, ma in definitiva, rappresenta il 'sintomo' della stessa esigenza speculativa che guida la nostra ricerca.

Vorrei concludere questa valutazione sul ruolo della semiotica con una citazione che possa servire da esempio della modalità con cui un certo tipo di semiotica può sostenere il viaggio intrapreso all'inseguimento di un concetto migrante, il romanzo a fumetti, attraverso la lettura dei casi di studio.

Così è solo abbandonando le flebili certezze della terra ferma che il semiologo, avventurandosi in mari sconosciuti e spesso in tempesta, può osservare la costa terrestre da un punto di vista nuovo: quello dell'imbarcazione con la quale è salpato. E la navigazione continua: «impegnarsi nell'analisi delle identità visive – scrive Floch nell'introduzione al libro appena terminato – significa continuare a lavorare sui rapporti tra sensibili e intelligibile, e sulle relazioni tra il visivo e le altre manifestazioni sensoriali [...]. Per quel che mi riguarda, ho sempre fatto sì che la riflessione fondamentale fosse indirizzata alla pratica descrittiva o, al contrario, che la pratica descrittiva nutrisse la riflessione teorica. Solo così ho potuto raggiungere terre incognite com'erano, all'epoca, il semi-simblico o la figuratività profonda»¹²⁹.

2.3. Studi sul fumetto

Un altro ambito che ha fornito dei punti di vista interessanti per la nostra ricerca è stato ovviamente quello degli studi sul fumetto. Gli studi critici e teorici hanno offerto vari spunti che, però, non sono stati applicati direttamente ai testi in quanto, lo ripetiamo, le riflessioni teoriche sono emerse direttamente dai casi di studio, che non sono stati letti come mera riprova di una precedente griglia interpretativa; questo anche perché, come si noterà, la maggior parte degli studi critico-teorici ha un'impostazione semiotica (specialmente quelli di matrice francese) e, in ogni caso, sono rivolti al fumetto in generale e non specificatamente al *graphic novel*. Ma spunti proficui provengono da parte degli studi di carattere storico e, dall'altra parte, dagli interventi più recenti sulle riviste deivare. Infatti, è grazie agli studi di ricostruzione storica delle origini del fumetto che è stato possibile focalizzare l'at-

128 Id., *Itinerari dell'immagine. Per una semiotica della scrittura*, Lupetti, Milano, 2008, pp. 9-22.

129 G. Marrone, *Un semiologo in navigazione: colloquio con Gianfranco Marrone*, appendice a J. Marie Floch, *Bricolage. Lettere ai semiologi della terra ferma*, a cura di M. Agnello e G. Marrone, Meltemi, Roma, 2006, p. 203.

tenzione sull'opera critico-teorica (con le sue applicazioni pratiche) di Rodolphe Töpffer: alle origini del fumetto e delle riflessioni teoriche su di esso, quindi, si nasconde il germe (auto)riflessivo del romanzo a fumetti e, più in generale, del fumetto 'letterario'. Il tema verrà poi ripreso nella teorizzazione e storicizzazione recenti e contemporanee, evidenziando una sorta di vuoto (per quanto riguarda, s'intende, il romanzo a fumetti) di moltissimi anni (circa centocinquanta!). Le cause ipotizzabili potrebbero essere due. L'assenza di teorizzazione sul romanzo a fumetti, infatti, potrebbe essere interpretata come assenza di necessità: il fumetto non ha bisogno di riconoscere a sé una componente narrativo-letteraria e, di conseguenza, la critica non lo rileva. L'ipotesi che emerge con maggior forza, a posteriori, è che il romanzo a fumetti sia un fenomeno fortemente 'storico' che ha visto l'apice al momento stesso della sua nascita (il che avvalorerebbe la tesi di un'originaria connotazione romanzesca del fumetto) e negli ultimi vent'anni. Ciò non vuol dire che non sia esistito – come pratica e come oggetto teorico – nell'intermezzo, ma che si sia espresso solo in maniera sotterranea, poiché, probabilmente, non vi erano le condizioni storiche per la sua piena manifestazione. Non è questo il contesto per un'analisi storica puntuale di tutto il periodo intercorrente le due emergenze, ma è possibile limitarsi, intuitivamente, a collegare i due momenti di massima caratterizzazione romanzesca con due fenomeni che rivestono un ruolo quasi più importante dal punto di vista socio-culturale (in senso lato) piuttosto che da quello letterario (in senso stretto): lo straordinario sviluppo del romanzo nei primi decenni dell'Ottocento e il fenomeno della 'narrativizzazione' che, negli ultimi anni, sembra essersi consolidato in diversi ambiti della cultura. Ecco perché, fatta eccezione per i contributi töpfferiani, gli studi di ricostruzione storica hanno rivestito un ruolo più importante rispetto a quelli esplicitamente di critica e teoria: i primi, infatti, hanno indicato la strada alla teorizzazione segnalando i due estremi cronologici ai quali guardare. Guardare per capire.

Fra gli studi storici che focalizzano maggiormente l'attenzione sul momento della nascita del fumetto (che, si ribadisce, è dal nostro punto di vista identificabile con l'attività di Rodolphe Töpffer) ricordiamo *Dal feuilleton al fumetto* di Carlo Bordoni (Roma, Editori Riuniti, 1985), uno studio che permette di non perdere di vista il legame con la cultura di massa e con il fenomeno del *feuilleton* (cioè, detto in maniera semplicistica, con una forma assunta dal romanzo ottocentesco delle origini). Lo studio più completo, imparziale e leggibile dal punto di vista teorico è, in assoluto, quello dell'americano David Kunzle, uno dei maggiori studiosi di fumetto a livello mondiale, che ha offerto contributi teorici, critici e soprattutto ricostruzioni storiche senza pari per la complessità e il panorama fornito¹³⁰. Il lavoro storico di Kunzle si articola in due volumi magnificamente illustrati: *The Early Comic Strip: Narrative Strips and Picture Stories in the European Broadsheet from c.1450 to 1825* (Berkeley; Los Angeles; London, University of California Press, 1973) e *The History of Comic Strip: the Nineteenth Century* (Berkeley, University of California Press, 1990). Il primo affronta la preistoria del fumetto, «an artistic phenomenon which is part pictorial and part literary». Kunzle utilizza il termine «preistoria» nell'ipotesi che non si possa parlare di fumetto (cioè di *comic strip*) prima che i manifesti di propaganda sociale non fossero diventati completamente

130 David Kunzle sarà una colonna portante nello studio dedicato a Charles Dickens. La sensazione, in particolare per quanto riguarda le conclusioni dello studio, è che anche Kunzle abbia percorso, e poi abbandonato, la strada della 'contaminazione' del giovane Dickens da parte di Rodolphe Töpffer.

«comic in style», cioè alla fine del diciannovesimo secolo in Inghilterra. Kunzle, infatti, lega in maniera imprescindibile i primordi del fumetto alla cosiddetta «broadsheet art», traducibile con la cartellonistica (per lo più si trattava di fogli volanti) di carattere socio-morale che si sviluppò, in momenti diversi, in Europa (in Germania dal XV al XVII secolo, in Olanda nel XVII secolo, in Inghilterra nel XVII e nel XVIII secolo). È interessante anche la scelta terminologica di Kunzle che definisce queste forme primordiali di fumetto «narrative strips», «narrative sequences», «picture stories» o «pictorial sequences», in modo da evidenziare il ruolo narrativo del medium, da lui considerato fondamentale. Kunzle, infatti, considera «narrativa» ogni tipo d'immagine (si riferisce in particolar modo alle incisioni) in cui appaiano contemporaneamente «three (exceptionally, two) or more episodes from the same story» che lui definisce «single setting stories». Per Kunzle, però, esiste un'altra forma di narrativa in immagini che riveste lo stesso ruolo dei *broadsheet papers*, cioè l'album narrativo: una storia in immagini «told over a set of separated plates»¹³¹. L'emergere di quest'ultima tipologia narrativa porta direttamente al secondo volume pubblicato da Kunzle, dal quale emerge la complessità del ruolo di Töpffer nei confronti della narrativa per immagini¹³². In questo senso, quindi, la storia ha condotto alla teoria.

Un altro studio che tenta di far convergere l'opera di Töpffer con il romanzo è quello di Thierry Smolderen, *Naissance de la bande dessinée* (1997) che ipotizza che la nascita del fumetto töpfferiano abbia a che fare con le forme moderne della narrazione fantastica. Smolderen porta come esempio il *Robinson Crusoe* di Defoe che, secondo Ian Watt (*The Rise of the Novel. Studies in Defoe, Richardson and Fielding*, Chatto & Windus, Penguin Books, 1957), avrebbe rivoluzionato il romanzo esprimendo i diversi elementi dell'individualismo moderno in maniera più completa rispetto ad altri scrittori. Smolderen, in questo, rileva molte somiglianze con il lavoro di Töpffer.

From prose narration he retains the freedom to explore and to reconstruct a world in the course of the action but he present to the reader only those specific scenes which he wants them to see¹³³.

Töpffer dimostrò, infatti, che era possibile riprodurre e ripetere l'immagine del personaggio per mezzo della sperimentazione fisiognomica, la sintesi di un volto, un terreno che è completamente inaccessibile alla descrizione verbale e che, nei disegni si Töpffer viene rappresentato attraverso la sintesi grafica. Un altro studio importante per la definizione narrativa del medium e per il riferimento a Töpffer è quello curato da Charles Dierick e Pascal Lefèvre, *Forging a New Medium. The Comic Strip in Nineteenth Century* (Brussel, VUB University Press, 1998). Nello studio è raccolto un intervento di Thierry Groensteen dal titolo *Töpffer. The Originator of the Modern Comic Strip*. Per Groensteen, Töpffer re-inventa il fumetto: questo fu possibile grazie alle tecnologie usate, all'autografia, e al «coraggio» dell'ar-

131 D. Kunzle, *The Early Comic Strip: Narrative Strips and Picture Stories in the European Broadsheet from c.1450 to 1825*, University of California Press, Berkeley; Los Angeles; London, 1973, pp. 4-5.

132 Il ruolo teorico di Töpffer si esprime, in particolar modo, attraverso due suoi contributi, gli *Essais d'autographie*, (1842) e gli *Essais de physiognomie* (1845). Nello studio su Dickens si approfondiranno in particolar modo altri due studi di Kunzle sull'artista ginevrino, cioè *Rodolphe Töpffer. The Complete Comic Strips* (compiled, translated, and annotated by D. Kunzle, Jackson, University Press of Mississippi, 2007) e *Father of the Comic Strip: Rodolphe Töpffer* (University Press of Mississippi, Jackson, 2007).

133 T. Smolderen, *Naissance de la bande dessinée in Scénario et BD, réponse à un questionnaire*, Ed. Section arts plastiques, Université Paul Valéry (hors série «Parallaxe»), Montpellier, 1997, p. 120.

tista che, a dire di Groensteen, non conosceva i lavori dei suoi predecessori, e che dette vita a una nuova forma di espressione.

Töpffer played a decisive role because he introduced three determining elements of the modern comic strip, which break with the medieval proto-comic strips: creation of fictional stories (his albums are not biographies of saints or battle reports), reproduction on a printed support, and his understanding that he had recreated a new medium of expression¹³⁴.

Un'altra opera interessante che, partendo idealmente da Töpffer e terminando con i lavori degli anni Ottanta di Mattotti, ripercorre in quel senso la storia del fumetto europeo è *Maestri del fumetto europeo*, un lavoro di Roberto Festi e Odoardo Semellini (Carpi, Little Nemo, 2004). Il titolo riecheggia quello della mostra tenutasi alla Bibliothèque Nationale de France nel 2000-2001 in collaborazione con il CNBDI (Centre Nationale de la Bande Dessinée e de l'Image di Angoulême) e documentata nel catalogo curato da Thierry Groensteen, *Maîtres de la bande dessinée européenne* (Paris, Bibliothèque Nationale de France – Seuil, 2000), che nell'introduzione riassume il percorso (non è un caso allora?) «de Töpffer à Mattotti»¹³⁵. Groensteen è il curatore di un'altra storia in immagini che corre attraverso le raccolte del museo di Angoulême (www.citebd.org) e dal titolo simile all'opera del 2000: *La bande dessinée. Son histoire et ses maîtres* (Paris, Skira – Flammarion, 2009). Sulla stessa linea storicizzante, si ricorda anche *Qu'est-ce que c'est la bande dessinée aujourd'hui* (Boulogne, Beaux Arts édition, 2008), una raccolta di contributi storico-teorici che si conclude con un tentativo di sistematizzazione di alcune correnti fumettistiche in sette 'famiglie' (i classici, i surrealisti, gli impressionisti, gli intimisti, gli espressionisti, i politici, le avanguardie). Per quanto riguarda i contributi italiani che hanno svolto un ruolo rilevante per la nostra ricerca ricordiamo, oltre al già citato lavoro di Franco Restaino, l'opera di Luca Boschi, *Irripetibili: le grandi stagioni del fumetto italiano* (Bologna, Coniglio, 2007), che rappresenta anche un valido studio di riferimento per una bibliografia storica 'ragionata' sul fumetto; l'interessante rapporto sulla letteratura in immagini di Mario Allegri e Claudio Gallo, *Scrittori e scritture nella letteratura disegnata* (Milano, Mondadori, 2008) e il canone di Paolo Interdonato, *Spari d'inchostro: appunti per un canone del fumetto* (Bologna, Perdisa, 2007)¹³⁶.

Il contributo teorico per eccellenza a una ri-lettura del concetto di romanzo a fumetti è, a nostro avviso, quello di Rodolphe Töpffer (1799-1846)¹³⁷. Töpffer

134 T. Groensteen, *Töpffer. The Originator of the Modern Comic Strip*, in C. Dierick e P. Lefèvre, *Forging a New Medium. The Comic strip in Nineteenth Century*, VUB University Press, Brussel, 1998, p. 108.

135 Id., *Maîtres de la bande dessinée européenne*, Bibliothèque Nationale de France-Seuil, Paris, 2000, p. 13. Groensteen è anche l'autore, insieme con Benoît Peeters, del volume *Töpffer: l'invention de la bande dessinée*, Hermann, Paris, 1994.

136 Si vedano le pp. 329-338. Fra gli studi italiani più recenti in cui si parla di fumetto ricordiamo il saggio di Luciano Curreru e Giuseppe Palumbo, *Un'autointervista per un graphic essay*. L'elmo e la rivolta. Modernità e surplus mitico di Scipioni e Spartachi*, con lettere/letture/recensioni di A. Dolfi, R. Donati e V. Frigerio, in *Antichità/Unità. Storia, cultura e cinema in Italia*, a cura di L. Curreru con la collaborazione di L. Ferro e G. Palumbo, Nero su bianco, Cuneo, 2013, pp. 101-115 (visto in prime bozze per cortesia del curatore e dell'editore).

137 Töpffer nacque a Ginevra nel 1799 da Adam Töpffer, un noto pittore svizzero. Rodolphe tentò di seguire la strada artistica paterna, ma nel 1816 contrasse un'infezione oculare degenerativa che gli impedirà di dedicarsi alla pittura. Anche a causa della malattia, nel 1819 si trasferì a Parigi dove rimase per circa due anni. Qui proseguì gli studi, dedicandosi in particolar modo a quelli umanistici, e frequentò assiduamente gli ambienti artistici. Tornato poi a Ginevra, decise di dedicarsi all'insegnamento: nel 1823

è conosciuto soprattutto per i suoi album di caricature (sebbene il termine non sia esatto) composti in parallelo alla sua attività d'insegnante: *Histoire de M. Jabot* (1833, realizzata nel 1831), *Histoire de M. Vieux Bois* (1837, ma realizzata nel 1827), *Histoire de M. Crépin* (1837), *Histoire de M. Pencil* (realizzata in parte già nel 1831 e poi pubblicata nel 1840), *Aventures et voyages du Docteur Festus* (realizzato nel 1829 e pubblicato nel 1840), *Histoire de Jacques* (1844), *Histoire d'Albert* (1845, pubblicato con lo pseudonimo di Simon de Nantua) e *Histoire de M. Cryptogame* (in forma incompiuta nel 1830 e in versione definitiva solo nel 1845). I primi sei sono interamente autografati dall'autore. *Cryptogame* è stato invece xilografato da Cham a partire dai disegni originali di Töpffer e si conosce solo in questa forma. Töpffer, inoltre, lascia due versioni di *Festus*, una scritta e un romanzo illustrato: tale esperienza gli permise sicuramente di constatare quanto i due linguaggi differissero fra di loro. Fra i contributi teorici più importanti di Töpffer vi è innanzitutto la nozione di «littérature en estampes», elaborata nel 1836 a proposito delle immagini popolari e formulata per la prima volta nell'articolo *Réflexions à propos d'un programme*, apparso sulla «Bibliothèque universelle» nel gennaio e nel febbraio 1836. La nozione fu applicata nove anni dopo alle proprie creazioni grafiche all'interno dell'*Essai de physiognomie*. Il saggio di fisiognomica contiene anche alcune idee che Töpffer aveva già espresso nelle *Réflexions et menus propos d'un peintre genevois ou essai sur le beau dans les arts* (Paris, Dubochet, Lechevalier et C^{ie}, 1848)¹³⁸. Questi tre contributi verranno approfonditi e contestualizzati nei diversi casi di studio (in particolare quelli su Dickens e Saint-Exupéry) dove emergeranno soprattutto gli aspetti 'naturalizzanti' della narrativa per immagini töpfferiana. Il senso del suo contributo si chiarirà meglio in tali contesti. Sarà invece il caso di concentrarsi su un altro contributo teorico, fondamentale, a questo punto della rassegna, per capire in cosa l'artista ginevrino si distingua dagli altri protofumettisti e, soprattutto, per quale motivo solamente nel suo caso si possa parlare di un rigenerazione del medium: si tratta del *Saggio di autografia*¹³⁹. Come Groensteen ha sottolineato in uno dei suoi studi, l'unico modo per stampare un disegno, almeno fino ai primi venti anni del XIX secolo, era quello della litografia. La tecnica però, a livello artistico e, se vogliamo, estetico, presentava alcuni problemi, tra i quali il fatto che l'immagine risultava sempre invertita, sia che fosse eseguita su legno, su pietra o su metallo. Inoltre, il processo era normalmente affidato a un artigiano che 'reinterpretava' il disegno originale e la stampa non permetteva la scrittura manuale del testo (quello che viene definito «lettering»). In altre parole: «the comic strip was still technically impossibile», poiché tecnicamente impossibile era la messa in pratica della sua sostanza iconotestuale, data dalla compresenza

fondò un collegio privato e, nove anni dopo, venne chiamato a ricoprire la cattedra di retorica all'università di Ginevra. All'attività artistica e didattica si affiancò quella politica, (nel 1834 divenne, infatti, membro conservatore nel cantone di Ginevra fino al 1841), e giornalistica, collaborando in particolare al «*Courrier de Genève*». Töpffer morirà nel 1846.

138 Per le prime bibliografie e opere critiche su Rodolphe Töpffer, si vedano A. Blondel, *Rodolphe Töpffer: l'écrivain, l'artiste et l'homme*, avec la collaboration de P. Mirabaud, ouvrage illustrée de vingt-cinq photogravures et suivi d'une bibliographie complète, Librairie, Paris, Hachette, 1886 e P.-M. Relave, *Rodolphe Töpffer: biographie et extraits*, Emanuel Vitte, Lyon, 1899. L'opera completa di Töpffer è stata ripubblicata in 25 volumi dal titolo collettivo di *Œuvres complètes de Rodolphe Töpffer*, sous la direction de P. Cailler, H. Cailler, H. Darel, M. Holzzapfel, Skira, Genève, 1942-1957.

139 R. Töpffer, *Essai d'autographie* in Id., *Œuvres complètes de Rodolphe Töpffer*, Genève, Skira, 1945, vol. 13, t. 10 (reproduction lithographique de l'édition originale signé R. T. parue dans le «*Courrier de Genève*», 49, 2 juillet 1842).

simultanea, in fase di realizzazione e, quindi, di lettura, di parola e immagine¹⁴⁰. Töpffer ebbe il merito di riportare in auge la tecnica autografica, considerata una tecnica inferiore (come gli stencil o le fotocopie oggi), che consisteva nel disegnare su una carta speciale (autografa, appunto) e poi decalcare l'immagine su un supporto di pietra litografica o su una lastra metallica di alluminio o di zinco. *L'Essais d'autographie*, pubblicato sul «*Courrier de Genève*», era un piccolo album composto da ventiquattro tavole, dodici paesaggi e dodici «*drôleries*» che «*se trouvent être*», «*de lanternes magiques de physionomie*» (anche il vocabolario e la sintassi töpfferiane fanno parte della sua estetica, ai limiti della fenomenologia filosofica). L'interesse per la fisiognomica è anche qui ben presente, ma l'obiettivo di Töpffer è soprattutto quello di porre in evidenza due vantaggi tecnico-estetici dell'autografia: il primo, di poter fornire e riprodurre l'immagine 'a diritto'; il secondo, di essere un procedimento eseguibile direttamente dall'artista.

Voici une matière qui appartient à tout artiste un peu bien doué qui voudra ne faire usage. Bien plus commode, bien plus expéditive que toute autre, en telle sorte qu'une planche commencée à huit heures, achevée à onze, peut être déjà en train d'impression à midi, elle se prête d'ailleurs à une grande liberté de main, et ne suppose pas d'autre savoir acquis que celui du dessinateur intelligent.

Lo scopo, come afferma ironicamente Töpffer, è «*humanitaire*», poiché si tratta di una di quelle piccole invenzioni che ogni giorno cambiano «*la face de l'univers et l'avenir de l'humanité*»¹⁴¹. Comunque, anche se così non fosse, l'autografia fornisce le basi tecniche per concepire una creazione simultanea, e la successiva riproduzione (non scordiamoci il valore 'di massa' del fumetto e, quindi, del *graphic novel*), di parole e immagini; la composizione, così, nasce nella sua totalità, e viene quindi concepita come un unicum, nella mente e poi nella mano dell'artista. In questo senso, allora, si può parlare dell'autografia come di una tecnica artistica 'umana' e come la base per una futura teorizzazione che colleghi in maniera più diretta l'immagine sul foglio e quella nella mente.

Se si volessero citare alcuni fra i contributi più strettamente teorici, oltre a quelli di Töpffer, bisognerebbe innanzitutto segnalare l'esistenza di una prospettiva che rispecchia la scelta semiotica. Si potrebbero ad esempio citare due testi appena precedenti al 1980: quello di Pierre Fresnault-Deruelle, *Récits et Discours par la bande* (1977), d'impostazione formale-strutturalista, e quello di Alain Rey, *Les spectres de la bande: essais sur la B.D.* (1978)¹⁴². Un'altra 'categoria' piuttosto numerosa è quella degli autori di fumetto che si dedicano alla stesura di opere teoriche. Un nome fra tutti, Will Eisner con *Comics & Sequential Art* (Tamarac, Poorhouse press, 1990) e *Graphic Storytelling* (Tamarac, Poorhouse, 1996)¹⁴³. Un altro instancabile teorizzatore è Scott McCloud, che, rispetto a Eisner, ha la caratteristica di teorizzare sul fumetto utilizzando lui stesso un fumetto; di lui ricordiamo *Under-*

140 T. Groesteen, *Töpffer. The Originator of the Modern Comic Strip*, cit. p. 109.

141 R. Töpffer, *Essais d'autographie* in Id., *Ceuvres complètes de Rodolphe Töpffer*, Genève, Skira, 1945, vol. 13, t. 10 (reproduction lithographique de l'édition originale signée R. T. parue dans le «*Courrier de Genève*», 49, 2 juillet 1842, s.p.)

142 I due testi sono tradotti in italiano, rispettivamente con i titoli *I fumetti: libri a strisce*, introduzione di G. P. Capretini, traduzione di D. De Agostini e M. Ferraris, Sellerio, Palermo, 1990 e *Spettri di carta. Saggio sul fumetto*, introduzione, traduzione e appendice illustrata di G. Frezza, Liguori Editore, Napoli, 1982.

143 Entrambi tradotti da Pavesio di Torino con i titoli di *Fumetto & arte sequenziale*, 1997 e *Narrare per immagini*, 2001.

standing Comics: the Invisible Art (New York, Harper Perennial, 1994), *Reinventing Comics: how Imagination and Technology are Revolutionizing an Art Form* (New York, Perennial, 2000); la formula comunicativa originale, oltre a contrassegnare intimamente un libro che si qualifica come un saggio di estetica e di filosofia del linguaggio (d'impostazione, comunque, semiotica), costituisce la conferma simultanea dell'essenza del fumetto: una forma espressiva autonoma, cioè, che si dà il compito «non soltanto di narrare delle storie ma di effettuare quello che vorremo chiamare “spettacolo della mente”»¹⁴⁴. Con Benoît Peteers abbiamo invece il caso di uno sceneggiatore che contribuisce alla riflessione sul fumetto con lavori di stampo ancora didattico-formalista (*Case, planche, Récit. Comment lire une bande dessinée*, Paris, Casterman, 1991, tradotto da Pavesio nel 2000 con il titolo di *Leggere il fumetto*) e altri che si soffermano maggiormente sull'ambizione narrativa del medium (*La bande dessinée*, Paris, Flammarion, 1993), dove elabora il concetto di «lecturabilité», aggiungendo un terzo elemento al binomio «texte lisible-texte scriptible» formulato da Barthes in *S/Z*.

À coté de la notion courante de lisibilité (celle pour qui le lisible n'est rien d'autre qu'une qualité négative le contraire du 'difficile'), il pouvait exister une exigence forte et audacieuse de lisibilité. Dans cette nouvelle acception, pour laquelle j'avais proposé le néologisme un peu lourd de lecturabilité, le lisible devient une véritable fonction. Le lisible correspond à tout ce qui, dans un texte, est conçu pour celui qui le recevra, l'ensemble de ces éléments qui tentent, par avance, de penser la place du destinataire futur et son parcours à l'intérieur de l'œuvre. Cette rhétorique particulière, on peut la nommer, plus simplement, «l'écriture de la lecture»¹⁴⁵.

Con questo non s'intende dire che il fumetto (e il romanzo a fumetti), rispetto a un testo verbale, possa essere spiegato attraverso la categoria di *lecturabilité* che, detta in maniera semplicistica, sembrerebbe identificare le finalità artistiche con la qualità della ricezione; si vorrebbe sottolineare, piuttosto, la necessità di una lettura, se non più complessa, almeno diversa. *Comics Culture. Analytical and Theoretical Approaches to Comics*, a cura di Anne Magnussen e Hans-Christian Christiansen (Copenhagen, Museum Tusulanum Press, 2000) è invece un testo che propone un panorama degli approcci teorici al fumetto dove emerge nuovamente la semiologia, o meglio, una prospettiva neosemiologica rappresentata da alcuni testi fondamentali come *Système de la bande dessinée*, di Thierry Groensteen (Paris, PUF, 1999), che si situa «en marge de l'orthodoxie disciplinaire» e intende rivendicare «la primauté de l'image et, pourtant, la nécessité d'accorder une présence théorique à ce que, provisoirement, [on] désignerait sous l'appellation générique de “codes visuel”»¹⁴⁶. Di carattere più generale e con un'impronta sociologica evidente è il testo del 2006, *Un objet culturel non identifié* (Paris, Editions de l'An 2), dove, oltre a esporre i propri dubbi riguardo alla definizione di *roman graphique*, l'autore chiarisce la presenza di cinque 'handicap' simbolici (e non risolti) del fumetto che definisce in maniera originale, ma allo stesso tempo esplicita: le nozze impossibili del testo e dell'immagine, il peccato d'infantilismo, il compito ingrato di divertire, l'indifferenza dell'arte e lo sguardo in frantumi. È un libro polemico che, però, ha la lucidità di affrontare una situazione culturale e socio-economica

144 La citazione è tratta dall'introduzione di G. P. Caprettini a *Capire il fumetto: l'arte invisibile*, traduzione italiana del primo saggio di McCloud (Pavesio, 1996). Reinventare il fumetto è invece del 2001.

145 B. Peteers, *Écrire l'image. Un itinéraire*, Les Impressions Nouvelles, Paris, 2009, p. 89.

146 T. Groensteen, *Système de la bande dessinée*, PUF, Paris, 1999, pp. 2-3. Del libro è uscito recentemente un secondo volume dal titolo *Bande dessinée et narration* (PUF, Paris, 2011).

legata soprattutto a specifiche scelte editoriali. Un altro volume interessante per avere un'idea delle opere dedicate al fumetto è *Le petit critique illustré. Guide des ouvrages consacrés à la bande dessinée* (Paris, PLG, 2005) scritto da Manuel Hirst e Harry Morgan. Quest'ultimo, in particolare, oltre a essere uno scrittore, un disegnatore e un redattore della rivista «9^{ème} art», riveste un ruolo chiave per chiarire il panorama teorico intorno alla letteratura disegnata, in particolar modo attraverso un altro testo di poco precedente, cioè *Principes des littératures dessinées* (Paris, Editions de l'An2, 2003). Morgan, infatti, ribadisce l'esistenza di due linee di analisi nei confronti del fumetto: da una parte, un'analisi empirica che definisce la specificità del fumetto attraverso il rapporto tra testo e immagine; dall'altra, un'analisi di tipo semiotico basata sulla nozione di codice. Tuttavia, nonostante Morgan strutturi lo studio secondo queste due esigenze, egli rifiuta, innanzitutto, il concetto di genere ibrido, sostenendo, invece, che la letteratura disegnata dovrebbe essere analizzata in sé, e non sempre 'in rapporto a' qualcosa di diverso; in secondo luogo, con maggior sistematicità e basandosi sui progressi più recenti della *striptologie*, dimostra la possibilità di una narrazione fondata sulle sole potenzialità dell'immagine e illustra l'impossibilità della semiologia di restituirne la portata, mostrando che le relazioni tra testo e immagine non definiscono il fumetto, né lo permettono i 'codici' che si presumono caratterizzarlo e che – cosa che interessa grandemente anche la nostra prospettiva e la scelta d'instaurare un rapporto tra Töpffer e Dickens – la distanza tra romanzo vittoriano illustrato e *bande dessinée* contemporanea è minore di quanto non si possa credere. Questo non significa, però, che Morgan assimili il romanzo illustrato vittoriano alla *bande dessinée*, anzi, s'impegna a sottolineare che nessuna caratteristica fondante del primo costituisce un criterio sostanziale del fumetto. La fertilità dello studio di Morgan, però, è la grande chiarezza e l'onestà intellettuale nel lasciare spazio anche a tesi scomode, che non rispecchiano fino in fondo il suo pensiero, ma che, comunque, possono essere il terreno di possibili intuizioni. Morgan, inoltre, non tralascia la questione dello statuto della letteratura disegnata, consacrando un intero capitolo alla lotta contro il fumetto condotta da una certa parte della pedagogia, della psicologia e dell'industria culturale. Ma in che senso, ci si potrebbe chiedere, Morgan riutilizza l'espressione di letteratura disegnata e per di più flessa al plurale?

Le titre de notre ouvrage mérite une explication. Notre thèse essentielle est que le récit en images est une forme de littérature, une littérature dessinée. La notion de littérature telle que nous la concevons repose sur la coprésence du livre, de ses sous-unités (le fascicule, la feuille volante), de son origine qui est le manuscrit, de ses équivalents antiques ou exotiques ou de ses substituts modernes, et d'un mode de prise d'information qui est la lecture [...]. L'expression de littérature dessinée désigne en second lieu l'ensemble des œuvres réalisées en utilisant ce médium [...]. Le pluriel, littératures dessinées, fait référence à la variété de ces œuvres selon les aires géographiques, les époques et les dispositifs formels. Littéraire signifie donc sous notre plume «qui a trait au livre (ou à ses équivalents)»¹⁴⁷.

A proposito, invece, del concetto di ibrido (nonostante le riserve nei confronti del fatto che venga utilizzato in rapporto a una letteratura 'normale'), Morgan approfondisce il senso dell'inseparabilità fra testo e immagine che anche Töpffer riconosceva. L'idea d'inseparabilità, infatti, potrebbe significare sia l'intreccio che l'interdipendenza sinergica tra testo e immagine. Ciononostante,

147 H. Morgan, *Principes des littératures dessinées*, Editions de l'An2, Paris, 2003, p. 19.

il faut aller plus loin et admettre que, outre la synergie, l'interdépendance produit aussi une synesthésie, une action simultanée sur tous les sens. L'interdépendance serait par conséquent responsable de l'illusion en BD (celle du son, du mouvement, de la continuité narrative)¹⁴⁸.

Ed è forse tale illusione che, nelle conclusioni del presente studio, porterà a elaborare il concetto di naturalizzazione attraverso la sinestesia (partendo, invece, da un approccio metaforico). Inoltre, benché Morgan accenni anche all'utilizzo del termine «graphic novel» per fini commerciali, o comunque di nobilitazione, e nonostante esprima i suoi dubbi sul legame di discendenza diretta fra romanzo vittoriano e fumetto, propone un'ipotesi interessante:

Il n'est pas étonnant que des dessinateurs anglo-saxons, héritiers de la tradition de l'illustration romanesque victorienne, qui apparaît à maints regards comme une forme concurrent de la littérature dessinée, aient eu la tentation d'échapper au compartimentage, et nous avons vu que l'expression *graphic novel* désigne à l'origine une forme 'libre' où texte et dessin s'adaptent aux nécessités du récit, quitte à emprunter tour à tour au cycle de dessins, à la bande dessinée, voire au texte illustré [...]. Le *graphic novel* combine donc avec la plus grande liberté tous les dispositifs des littératures dessinées et les fait coexister avec un texte romanesque illustré [...]. C'est précisément parce que les rapports entre textes et images sont les mêmes dans le roman conventionnel et les littératures dessinées que le *patchwork* de techniques du *graphic novel* est perçu comme ne présentant pas de solution de continuité. On note en particulier qu'à niveau élémentaire l'alternance d'un élément textuel et d'une image n'est caractéristique ni de la littérature écrite ni de la littérature dessinée, mais leur est commun. Considérée isolément, une image surmontée d'un texte peut appartenir à un roman conventionnel aussi bien qu'à une bande dessinée¹⁴⁹.

Per quanto riguarda invece la tesi di Morgan contraria alla semiologia applicata al fumetto, la conclusione è che, per il critico, non esiste un linguaggio dell'immagine e, più in generale, del racconto in immagini. Al di là delle dispute di metodo, è la scelta stessa del semiologo di esaminare l'immagine dal punto di vista della significazione che appare viziata; anche l'ipotesi greimasiana di una struttura immanente al racconto (o struttura semantica profonda), soggiacente al livello di superficie della narrazione, non è condivisa da Morgan. Greimas applica alle strutture narrative un modello ereditato da Aristotele, cioè il quadro semiotico, che suppone che la sintassi narrativa sia basata sulle trasformazioni dei quattro modelli del pensiero aristotelico. La letteratura d'ispirazione greimasiana applicata al fumetto è, per Morgan, più abbondante che convincente, poiché, conformemente al metodo, gli autori cercano in un luogo fisico i termini di una struttura riassumibile in un quadro semiotico. Il colmo, a suo dire, sarebbe raggiunto in un testo di Jean-Louis Tilleuil (*Pour analyser la bande dessinée: propositions théorique et pratiques*, Louvain-la-Neuve, Academia, 1987) dove la semiologia greimasiana e la retorica moderna (quella del groupe μ , del groupe d'Entrevernes) sono riassunte nel corso di cinquantacinque pagine, senza che sia fatto il minimo riferimento al fumetto dopo che le nozioni esposte sono state meticolosamente applicate per trenta cinque pagine a una novella di Enki Bilal, sceneggiata da Dominique Grange, dal titolo *La Mort permissionnaire*, senza fare la più vaga allusione al fatto che si tratta di un racconto in immagini. La via indicata da Morgan è quella di una

148 Cfr. *ivi*, p. 83.

149 Cfr. *ivi*, pp. 132-133.

scienza autonoma, la *stripologie*, avente come obiettivo lo studio della letteratura disegnata. Innanzitutto, questa scienza sarebbe incentrata sull'interazione tra i limiti fisici del medium e il contenuto: ci si dovrebbe chiedere, quindi, in che modo le scelte relative al dispositivo influenzano il contenuto e, viceversa, come il contenuto influenza il dispositivo. Tale interazione, inoltre, rinvia all'idea di una specificità del fumetto e all'autoreferenzialità, cioè alla facoltà posseduta da un medium di designarsi da se stesso. La *stripologie*, quindi, dovrebbe interrogarsi su quali mezzi rendono possibile la restituzione del mondo della fiction per non soccombere all'illusione referenziale cercando, al contrario, in che modo opera tale illusione. Quest'ultimo aspetto ci riporta a un'altra tesi di Morgan che sembrerebbe contrapporsi in maniera forte alla nostra tesi del 'naturalismo' del romanzo a fumetti. Per Morgan, infatti, tale approccio approderebbe a un paradosso:

il suffit qu'une fiction (écrit ou dessinée) affirme son caractère de fiction («dénude ses codes») pour qu'elle soit perçue comme le comble du naturel – non plus évidemment celui d'un référent honni, mais celui d'une narration (ou d'une «production») considérée comme pure et idéal. Il échappe en somme au sémiologue que toutes les œuvres reposent sur des procédés – celui qui veut que la fiction se dénonce comme telle n'est pas moins un procédé que le procédé de Balzac ou de Zola. On a simplement substitué le poncif de «l'œuvre qui s'élabore sous les yeux du lecteur» aux poncifs du réalisme ou du naturalisme¹⁵⁰.

La semiologia dell'immagine, quindi, darebbe un'estrema importanza alla naturalizzazione del codice, cioè, per Morgan, all'illusione che il segno non sia il risultato di un'elaborazione, ma appartenga alla natura.

On parle de transparence du signifiant quand le lecteur d'une image oublie le signe (dessin) pour ne voir que le référent, tout comme le locuteur oublie ordinairement la langue et croit communiquer de pensée à pensée. On parle d'illusion référentielle quand les usagers confondent constamment le signe et le référent, autrement dit, quand ils ne perçoivent pas son caractère de code [...]. Les théoriciens de la BD sont séduits par l'idée d'un dessin purement dénotatif, dont la fonction serait de naturaliser le code, via les deux modalités de la transparence du signifiant et de l'illusion référentielle [...]. Cette opacité sémiologique s'étend au lettrage. Même lorsqu'il est régulier, il conserve les traits d'une écriture manuscrite et il s'y attache toujours le peu de difficulté qu'on éprouve à déchiffrer une écriture, même familière¹⁵¹.

La posizione di Morgan è l'occasione per poter anticipare le obiezioni che potrebbero essere mosse alla mia tesi finale, chiarendo la qualità del concetto di naturalismo qui applicato al romanzo a fumetti. Con esso, infatti, non s'intende definire il risultato estetico dell'illusione dell'assenza di processi finzionali. Non s'intende dire che le costruzioni iconotestuali del fumetto (e del *graphic novel*) siano naturali dal punto di vista della creazione, al contrario: non manca occasione in cui non se ne evidenzino, paradossalmente, l'estrema artificialità (Saint-Exupéry viene addirittura 'accusato' di infantilizzazione). La naturalizzazione, o meglio, l'«effetto naturale» è consapevole di tali artifici, ma, al di là di questi, vede nel risultato iconotestuale ottenuto tramite tali espedienti una struttura, un percorso, che mima il modello di percezione e di elaborazione del pensiero (per immagini) e che, in questo senso, può essere definito 'naturale'. La funzione di naturalizzazione non indica quindi un processo di creazione o di lettura in cui vengano mimetiz-

150 Cfr. *ivi*, p. 322.

151 Cfr. *ivi*, p. 327.

zati i meccanismi della finizione oppure vengano esibiti quasi a giustificare un comportamento narrativo antimimetico: la funzione di naturalizzazione pertiene soltanto all'effetto finale in cui, consapevoli di trovarci davanti ad una fiction, troviamo simulate le modalità del pensiero in generale e, che nel caso del racconto in immagini, qualifica fisicamente l'atto di lettura obbligando l'occhio a muoversi ripetutamente nella pagina, fra il testo e l'immagine.

Fra le riviste che svolgono un ruolo scientificamente rilevante nell'ambito del fumetto si ricorda nuovamente «The Comics Journal», edito da Fantagraphics, fondato nel 1976 da Gary Groth e considerato da Franco Restaino la rivista più informata e criticamente impegnata. Si segnala, in modo del tutto riduttivo, il numero 250 del febbraio 2003 che offre un bilancio (riccamente illustrato) della situazione mondiale del fumetto. «The International Journal of Comic Art», fondato nel 1999 da John Lent, è un periodico semestrale che si rivolge più specificamente agli specialisti del settore. Un altro titolo sempre più diffuso è quello di «ImageText», una rivista on-line dedicata allo studio interdisciplinare dei fumetti e dei media a esso correlati; la rivista esce tre volte all'anno a far data dal 2004 ed è pubblicata dall'University of Florida con il supporto del College of Liberal Arts and Sciences. Una rivista come «Word & Image», pur non essendo esclusivamente dedicata allo studio del fumetto, offre contributi interessanti, anche perché si trova sul confine tra gli studi anglosassoni e quelli francofono/europei: «Word&Image» è infatti collegata all'International Association of Word and Image Studies/Association International pour l'Étude des rapports entre Texte et Image, con sede a Montreal. Parlando invece del versante anglosassone europeo si dovrà ricordare nuovamente il semestrale «European Comic Art» la prima pubblicazione accademica in inglese dedicata allo studio del linguaggio europeo del *graphic novel*, dei fumetti e della caricatura (si cita direttamente dal sito della rivista). Pubblicata dalla Liverpool University Press a partire dal 2008, in associazione con l'American Bande Dessinée Society e l'International Bande Dessinée Society (IBDS), «European Comic Art» ha anche come obiettivo di dare conto dell'attività svolta da tali organizzazioni. L'IBDS svolge il ruolo di 'piattaforma' di discussione accademica aperta a ogni approccio storico, sociologico, politico e più strettamente linguistico e letterario. L'idea dell'associazione nacque nel 1999, ma essa fu fondata ufficialmente nel 2001 a Glasgow, per poi riunirsi, ogni due anni, in altre città (Leicester, Manchester, Londra e poi ancora Manchester). Si ricordano inoltre i nuovi nati (nel 2010) «Journal of Graphic Novels and Comics», un semestrale edito da Routledge e «Studies in Comics», edito da Intellect. Quest'ultime due riviste, insieme con l'IBDS, hanno organizzato la *Joint International Conference of Graphic Novels, Bande Dessinée and Comics*, che si è tenuta presso la Manchester Metropolitan University dal 5 all'8 luglio 2011.

Tra i contributi accademici più rilevanti in ambito francofono si ricorda, ancora una volta, «9^{ème} Art. Les Cahiers du Musée de la bande dessinée», la rivista della CIBDI (Cité Internationale de la Bande Dessinée et de l'Image) di Angoulême, il cui museo possiede una biblioteca con fondi unici in Europa, quasi esaustivi per quanto riguarda la produzione francese dal 1984 e assai rappresentativi della produzione internazionale. La CIBDI ospita ogni anno a fine gennaio il Festival di Angoulême (quest'anno il Premio 2011 per Miglior Fumetto, un'onorificenza che in passato era andata a fumettisti del calibro di Marjane Satrapi e Gipi, è andato a Manuel Fior per il suo *Cinquemila chilometri al secondo*, Coconino Press, 2010).

In ambito francofono, anche se non specificamente dedicata al fumetto, si ricorda la rivista on-line «Image & Narrative» diretta da Jan Baetens, una rivista di narratologia visuale nel senso più vasto del termine, nata nel 2000.

In ambito italiano si è già ricordato il ruolo di «Hamelin» e dell'omonima associazione, per quanto riguarda l'area emiliana, e di «Argo», legata invece alla scuola di cultura visuale di Palermo che, in questo senso, svolge un ruolo meno rilevante in quanto non si occupa espressamente di fumetto. Un nuovo titolo legato alla casa editrice Coniglio è «Animals» che esce mensilmente dalla metà del 2009 ed è oggi arrivato al suo ventesimo numero; la rivista è ricca d'interviste, articoli e rubriche che affrontano argomenti di cultura e attualità e pubblica costantemente dei reportage disegnati, una delle strade percorse dal fumetto contemporaneo, che fanno da *trait-d'union* tra fumetto e giornalismo. Tra le altre pubblicazioni ricordiamo «Mano», una rivista di studi critici che si occupa di fumetti sperimentali; Coconino Press pubblica invece il periodico in formato di volume «Black», con oltre duecento pagine dedicate ai fumetti, prevalentemente nuovi. A Piacenza, poi, il Centro Andrea Pazienza pubblica «Schizzo», alternando fascicoli di soli fumetti a fascicoli di studi critici¹⁵².

2.4. La narratologia cognitiva

Il cammino incrociato fra la narratologia e le scienze cognitive, con un primo notevole apporto della linguistica cognitiva, non avrebbe potuto manifestarsi senza gli studi sulla metafora. Come affermarono nel 1980 Mark L. Johnson, professore di filosofia dell'Università dell'Oregon, e George Lakoff, un linguista dell'Università di Berkeley (California), formatosi nella tradizione della grammatica generativa trasformazionale, la metafora è stata spesso considerata solo come un puro ornamento del linguaggio, certamente rilevante per la creazione poetica, ma generalmente confinabile nell'ambito della stilistica; con la fondamentale opera *Metaphors We Live By* (1980), i due studiosi riconobbero nella metafora soprattutto una «forma di pensiero, uno strumento cognitivo che ci permette di categorizzare le nostre esperienze, strumento senza il quale sarebbe impossibile qualsiasi nostra operazione concettuale»¹⁵³. Come affermerà Lakoff, in un'opera di poco successiva scritta con Mark Turner¹⁵⁴, «metaphors reside in thought, not just in words», un concetto che è il presupposto alla distinzione fra «basic conceptual metaphors. Which are cognitive in nature, and particular linguistic expressions of a basic metaphor». Nella linguistica cognitiva la metafora è definita come la comprensione

152 Si rimanda alla pagina dei link indicati dall'IBDS (<http://www.comicsresearch.org/academic.html>) per ulteriori informazioni sul mondo accademico legato al fumetto, in particolare riguardo alle tesi, alle riviste, alle conferenze, le organizzazioni, le scuole di studi di vari livelli ecc. Inoltre, dal momento che molta parte della critica e dell'informazione relativa al mondo del fumetto si svolge in rete, si segnala l'opera di Andrea Leggeri, *Fumetto on-line. Guida ai migliori siti Internet* (Coniglio Editore, Roma, 2010) che si propone come guida tra le più interessanti risorse sul fumetto in rete (personaggi e autori internazionali, siti di critica, informazione e storia del fumetto, archivi e database, cronologie e strumenti utili per i collezionisti ecc.) e si struttura come un dizionario suddiviso per aree tematiche.

153 G. Lakoff and M. Johnson, *Metafora e vita quotidiana*, a cura di P. Violi, Bompiani, Milano, 1998, s.p. (ed. orig. *Metaphors We Live By*, University of Chicago Press, Chicago, 1980).

154 Mark Turner è professore di Scienze Cognitive alla Case Western Reserve University (Cleveland, Ohio). È anche il fondatore del Cognitive Science Network e, in quanto tale, supervisiona la pubblicazione di diverse riviste elettroniche tra le quali «Cognition & the Arts eJournal», «Cognition and Culture», «Cognitive Linguistics» e «Cognitive Neuroscience».

di un dominio concettuale nei termini di un altro dominio concettuale; un dominio concettuale è una qualsiasi organizzazione coerente dell'esperienza mentre una metafora concettuale si basa su due domini concettuali, dove un dominio viene compreso nei termini di un altro. Le espressioni metaforiche linguistiche sono parole o altre espressioni che provengono dalla lingua o dalla terminologia del dominio concettuale concreto. Le metafore concettuali restano sottostanti alle espressioni metaforiche. Esse tendono a essere pre-linguistiche, facendo assunzioni fondamentali riguardanti lo spazio, il tempo, il movimento, il conto, il controllo, e altri elementi essenziali dell'esperienza umana. Il dominio concettuale da cui sono tratte le espressioni metaforiche è detto dominio sorgente, mentre il dominio concettuale che si tenta di capire è detto dominio obiettivo o dominio bersaglio. Una mappatura, infine, è l'insieme sistematico di corrispondenze che esiste tra gli elementi costituenti dei domini sorgente e bersaglio: riconoscere una metafora concettuale, pertanto, significa riconoscere l'insieme di mappature applicabili a un dato accoppiamento sorgente-bersaglio. Perciò, sebbene vi sia un'infinità di metafore concettuali potenziali, solamente poche di esse rappresentano metafore concettuali di base: anche se esiste un numero consistente di metafore concettuali a livello linguistico, infatti, ciò non implica che siano concettualmente uniche e la ragione risiede nel fatto che le metafore concettuali di base possono essere combinate in un numero immenso di espressioni linguistiche. La differenza non è semplicemente tra linguistico e concettuale, cioè tra il pensiero metaforico e il linguaggio che lo esprime, ma è necessario applicarvi un altro parametro che Turner-Lakoff definiscono «basicness»: la «basicness» di una metafora è la sua indispensabilità concettuale, quello che s'intende dire affermando che alcune metafore sono fondamentali per il nostro sistema concettuale, sul quale il nostro linguaggio e la nostra cultura sono fondati¹⁵⁵. Come vedremo nell'applicazione pratica manzoniana, la distinzione di Lakoff e Turner permetterà di ragionare in termini di 'analisi differenziale' delle metafore: nel rapporto tra il romanzo illustrato (l'edizione illustrata del 1840 dei *Promessi sposi*) e il manoscritto (*le Istruzioni agli artisti*) – in cui si forniscono le indicazioni per l'illustrazione (risultato di una lettura per immagini 'a ritroso' del proprio testo) – si attua una lettura metaforica su più livelli e in diverse direzioni. A livello testuale, infatti, la metafora caratterizza la scelta dell'inserimento di un'immagine in un determinato punto del testo: in questo caso, quindi, si attiva a livello del rapporto tra testo e immagine (vedremo poi come ciò dia origine a forti enjambements testuali). A livello intertestuale (coinvolgendo, quindi, anche il manoscritto dei *Motivi*) la metafora agisce nella 'traduzione' della didascalia in una determinata immagine e connota la forma stessa degli enunciati che costituiscono la didascalia (fondamentale, in questo senso, sarà l'analisi dei dettici o delle forme di deissi testuale e visiva). A livello, infine, cognitivo, la metafora agisce connotando la rilettura manzoniana, una lettura testuale e intertestuale: *l'atto* della scelta di un tipo d'immagine, in un determinato punto del testo e alla luce di una determinata didascalia/sceneggiatura, diventa metafora di uno *sguardo mentale* sul romanzo. È uno sguardo che coinvolge la fisicità dell'autore (in quanto corpo e mente) che ha visto in maniera multimediale (ibrida) quello che poi ha rielaborato in una struttura narrativa coerentemente leggibile, osservabile e conoscibile. Questo permetterà, in seguito, di approfondire i concetti di *amalgama* e

155 G. Lakoff, M. Turner, *More than Cool Reason: a Field Guide to Poetic Metaphor*, The University of Chicago Press, Chicago and London, 1989, pp. 2, 50-51, 55-56.

della teoria degli spazi mentali (Turner e Fauçonner)¹⁵⁶.

Il nostro sistema concettuale include un inventario di strutture di cui fanno parte gli schemi e le metafore: una volta che si è appreso uno schema non dobbiamo farlo nuovamente oppure aggiornarlo ogni volta che lo utilizziamo. Dal momento che utilizziamo una metafora o uno schema concettuale accettiamo la sua validità e, di conseguenza, ne accettiamo automaticamente l'uso da parte di altri: «For this reason, conventionalized schemas and metaphors have persuasive power over us». In un certo senso, il meccanismo è simile a quello che si manifesta intorno agli anni '30 dell'800, quando l'idea iconotestuale di Töpffer genera uno schema che, grazie anche alle evoluzioni del pensiero iconico del periodo (basti pensare soltanto alla produzione dei manifesti caricaturali o alla progettazione delle illustrazioni romanzesche), viene percepito, automaticamente, 'riconosciuto' da Dickens e riformulato in un linguaggio diverso. La metafore concettuali di base, per così dire, sarebbero comuni ai due tipi di manifestazioni visivo-linguistiche¹⁵⁷. Gli schemi concettuali di base, infatti, organizzano le nostre conoscenze e costituiscono i modelli cognitivi di alcuni aspetti del mondo, modelli che utilizziamo nel comprendere la nostra esperienza e nel rifletterci sopra. I modelli cognitivi non sono modelli consci: sono inconsci e vengono utilizzati automaticamente e senza sforzo. Non possono essere osservati direttamente, ma possiamo inferirli dai loro effetti: la loro acquisizione, infatti, può derivare dalle nostre esperienze o attraverso la nostra cultura. Il modello, a conforto dell'ipotesi elaborata riguardo agli anni '30 dell'800, funziona anche per le immagini:

Not all the metaphors map conceptual structures to other conceptual structures. In addition to the metaphors that unconsciously and automatically organize our ordinary comprehension of the world by mapping concepts into other concepts, there are also fleeting metaphors which involve not the mapping of concepts but rather the mapping of images [...]. Metaphoric image-mappings work in just the same way as all other metaphor mappings – by mapping the structure of the domain into the structure of

156 Il riferimento è alle teorie di Gilles Fauçonner e Mark Turner. Una traduzione italiana del loro lavoro è *Amalgami: introduzione ai network di integrazione concettuale*, a cura di M. Casonato, A. Carcione, M. Procacci; traduzione italiana di A. Carcione, M. Procacci e M. Ronchetti, Quattro Venti, Urbino, 2001. Il volume raccoglie le idee principali degli studi condotti da Fauçonner e Turner a partire dalla metà degli anni Novanta. Forniamo alcuni esempi della loro collaborazione: *Conceptual Integration and Formal Expression*, «Metaphor and Symbolic Activity», 10, 3, 1995, pp. 183-203; *Conceptual Integration in Counterfactuals*, in *Discourse and Cognition* edited by J.-P. Koenig, Center for the Study of Language and Information, Stanford, pp. 285-296, 1998; *Conceptual Integration Networks*, «Cognitive Science», 22, 2, April-June 1998, pp. 133-187, 1998; *Metonymy and Conceptual Integration in Metonymy in Language and Thought*, edited by K.-U. Panther and G. Radden, John Benjamins, Amsterdam, 1999, pp. 77-90; *Polysemy and Conceptual Blending in Polysemy: Flexible Patterns of Meaning in Mind and Language*, edited by B. Nerlich, V. Herman, Z. Todd and D. Clarke, J. Benjamins, Mouton de Gruyter, Berlin & New York, 2003, pp. 79-94; *Rethinking Metaphor*, in *Cambridge Handbook of Metaphor and Thought*, edited by R. Gibbs, Cambridge University Press, New York, 2008, pp. 53-66; *The Origin of Language as a Product of the Evolution of Modern Cognition*, in L. Bernard et al. (eds.), *Origin and Evolution of Languages: Approaches, Models, Paradigms*, Equinox, London, 2008. Del solo Mark Turner ricordiamo, *Conceptual Integration in The Oxford Handbook of Cognitive Linguistics*, edited by D. Geeraerts and H. Cuyckens, Oxford University Press, Oxford, 2007; Id., *Frame Blending in Frames, Corpora, and Knowledge Representation*, edited by R. Rossini Favretti, Bononia University Press, Bologna, 2008; *The Way We Imagine in Imaginative Minds. Proceedings of the British Academy*, edited by I. Roth, Oxford University Press & the British Academy, London, 2008. Esiste poi numero speciale sull'*amalgama* concettuale in «Cognitive Linguistics», edited by S. Coulson and T. Oakley 11, 3-4, 2000; nel «Journal of Pragmatics», edited by S. Coulson and T. Oakley 37, 10, October 2005; su «Language and Literature» edited by B. Dancygier, 15, 1, 2006.

157 G. Lakoff and M. Turner, *More than a Cool Reason: a Field Guide to Poetic Metaphor*, cit. p. 63.

another. But here the domain is mental images¹⁵⁸.

Le idee di Turner sembrerebbero voler dare una risposta (o per lo meno porsi lo stesso interrogativo da un altro punto di vista) alla domanda di Paul Ricoeur: «È possibile una psicolinguistica dell'illusione immaginativa? Se [...] la semantica si arresta all'aspetto verbale dell'immaginazione, la psico-linguistica è in grado di superare questo limite e di aggiungere, a una teoria semantica della metafora, l'aspetto propriamente sensibile dell'immagine?» La questione va ricontestualizzata nel discorso che Ricoeur, nel suo celeberrimo libro sulla metafora 'viva', fa a proposito di Paul Henle, autore di *Metaphor* (in *Language, Thought and Culture*, edited by Paul Henle, University of Michigan Press, Ann Arbor, 1958, cap. VII, pp. 173-195). Henle introduce il carattere iconico che, a suo parere, specifica la metafora tra tutti i tropi, pur avvertendo del pericolo di condurre la teoria della metafora nel vicolo cieco di una teoria dell'immagine, nel senso humiano del termine, cioè di un'impressione sensoriale affievolita. Per Henle, infatti, se c'è un elemento iconico nella metafora, è perfettamente chiaro che l'icona non viene mostrata, ma semplicemente descritta; nulla viene mostrato in immagini sensoriali, tutto accade nel linguaggio, al di là delle associazioni nella mente dello scrittore o del lettore: ciò che viene mostrato, è una formula per la formazione di icone. Si potrebbe anche pensare all'immaginazione 'produttiva' che Kant distingue dall'immaginazione 'riproduttiva' per identificarla allo schema, che è anch'esso un metodo per formare delle immagini. Ricoeur ne deduce che, ogni volta, la cosa alla quale si guarda viene pensata come ciò che viene descritto dall'icona. La rappresentazione iconica racchiude quindi la possibilità di elaborare e di estendere la struttura parallela: un'operazione che, a suo dire, è inutile nel caso delle metafore convenzionali, nelle quali le abitudini culturali decidono del senso figurato di determinate espressioni. È solo nell'ambito delle metafore vive che si può osservare questa operazione mentre è in atto: in un certo senso, è quello che si è cercato di fare durante l'analisi del percorso di 'ecfrasi di ritorno', connotata metaforicamente (quel processo che, nello studio su Manzoni, indichiamo come METAFORA), tra il romanzo illustrato dei *Promessi sposi* e le *Istruzioni agli artisti*. La posta in gioco in questo studio è capire se la

metafora sia una modalità espressiva che ha anche valore conoscitivo (o che lo ha eminentemente): a causa di ciò, e come causa di ciò, ecco la questione se la metafora sia *fùsis* o *nòmos* (in greco nel testo), ovvero fondante o fondata. Non ci interessa la metafora come ornamento, perché se fosse solo questo [...] essa sarebbe completamente spiegabile nei termini della teoria della denotazione. Interessa come strumento di conoscenza addittiva e non sostitutiva¹⁵⁹.

Eco ricorda che Aristotele aveva affrontato per la prima volta il tema della metafora nella *Poetica* (1475b, I-1458a, 17), distinguendola in quattro tipi diversi. Nei primi due tipi il metaforizzante assorbe in sé (o si confonde) con il metaforizzato; nella metafora di terzo tipo invece, si crea già una sovrapposizione quasi visiva. Così accade definitivamente nel quarto tipo, la metafora secondo l'analogia o la proporzione. In altri termini – quelli di Umberto Eco – quando «due immagini si sovrappongono, due cose divengono diverse da se stesse, eppure riconoscibili, ne nasce un crocevia visivo (oltre che concettuale)». Nel passaggio dalla considera-

158 Cfr. *ivi* pp. 89-90.

159 U. Eco, *Semiotica e filosofia del linguaggio*, Einaudi, Torino 1996 (ed. orig. 1984), p. 41.

zione dei primi tre tipi al quarto, «Aristotele, senza rendersene conto, ha cambiato gioco: parlando dei primi tre tipi egli dice come viene prodotta la metafora, parlando del quarto egli dice cosa la metafora porta a conoscere». Il movimento conoscitivo è quindi molto simile all'andirivieni della 'spola ecfrastica' del Manzoni che ripercorre i suoi iconotesti.

Per arrivare a queste conclusioni si compie un appassionante andirivieni ermeneutico: si presuppone un codice, lo si verifica nella similitudine, se ne pregustano le trasformazioni metaforiche [...]. Ci si accorgerebbe di essere davanti a molteplici movimenti inferenziali: ipotesi (o abduzione), induzione, deduzione.

Ed è quello che diceva Aristotele, cioè che far metafore «è segno di una naturale disposizione dell'ingegno», (*Poetica*, 1459a, 6-8); il che continua a spingerci verso il campo delle scienze cognitive e verso la tesi 'naturale'¹⁶⁰. Il problema che si pone Ricoeur, però, è legato alla dimensione verbale di tale metafora. Il solo modo per affrontare il problema dell'immaginazione, provenendo da una teoria semantica, cioè dal piano verbale, è di cominciare con l'immaginazione produttiva, in senso kantiano, e di rifiutare, per quanto possibile, la nozione dell'immaginazione riproduttiva, dell'immaginario. Considerata come uno schema, l'immagine assume una dimensione verbale. Ecco allora tornare l'interrogativo di Ricoeur che tenta di comprendere l'aspetto sensibile dell'immagine (che in questo caso si opporrebbe al 'verbale'): «è possibile una psicolinguistica dell'illusione immaginativa?» La teoria semantica esposta da Ricoeur non solo «si opponeva a ogni riduzione della metafora all'immagine mentale, ma a qualsiasi intrusione dell'immagine, considerata come un fattore psicologico, in una teoria semantica concepita come una grammatica logica. È stato questo il prezzo che ha permesso di contenere il gioco della somiglianza entro i limiti dell'operazione predicativa, quindi del discorso. Ma, a ben vedere, la questione riguarda il sapere se, in mancanza di un percorso che vada dall'immaginario al discorso, non si possa o non si debba tentare il percorso inverso» cioè «considerare l'immagine come l'ultimo momento di una teoria semantica, che l'ha respinta come momento iniziale». L'analisi precedente, infatti, soffre di una mancanza evidente su un punto essenziale «cioè il vuoto che l'immagine è in grado di riempire. Ciò che non è ancora stato spiegato a sufficienza è il momento sensibile della metafora». Le scienze cognitive e la narratologia cognitivista non hanno come scopo diretto riempire questo vuoto, ma permettono, in ogni caso, di rifletterci attorno, di stare intorno al problema¹⁶¹. Tornando alle teorie di Turner e Lakoff, quindi, se i processi umani sono largamente metaforici, il sistema così strutturato è definito in termini metaforici e si basa su un continuo processo di «embodiment», traducibile in italiano come «mente incorporata». La teoria dell'*embodiment* sostiene che quasi tutta la cognizione umana, fino al ragio-

160 Cfr. *ivi*, pp. 150-163.

161 P. Ricoeur, *La metafora viva. Dalla retorica alla poetica: per un linguaggio di rivelazione*, traduzione di G. Grampa, Jaka Book, Milano, 1981 (ed. orig. *La métaphore vive*, Seuil, Paris, 1975). Si fa in particolare riferimento alle pp. 250-275 dell'edizione italiana, recentemente ristampata da Jaka Book (2010). In opposizione alle teorie semantiche della metafora (che non prendono in considerazione la sua essenza sensibile), si hanno le conclusioni paradossali – secondo Culler – alle quali giunge Rousseau, nel suo *Essai sur l'origine des langues, o Vico, nella Scienza nova*, cioè «that language originates in metaphor and that figurative language precedes literal language [...]. If language originates in figures and is essentially metaphorical, then what we call "literal meaning" or "literal language" is nothing but figurative language whose figurality has been forgotten» J. Culler, *The Pursuit of Signs. Semiotics, Literature, Deconstruction*, Routledge & Kegan Paul, London and Henley, 1981, p. 203.

namento più astratto, dipende e fa uso di strutture concrete e di 'basso livello' quali il sistema senso-motorio e le emozioni.

Neurons are free agents. Neuronal group patterns compete for the participation of individual neurons. The result is a plastic, dynamic system in which links and patterns of links, both excitatory and inhibitory, can grow stronger or weaker. There are maps in the brain that correspond to sensory modalities, and there are cross-modal connections across those maps¹⁶².

Pertanto l'*embodiment* è un rifiuto non solo del dualismo cartesiano (mente-materia), ma anche della pretesa che la ragione umana possa essere essenzialmente compresa senza far riferimento ai «dettagli implementativi» di fondo¹⁶³.

Con una strana coincidenza cronologica, il 1996 non è solo un anno importante per i nascenti studi di cultura visuale, ma anche per la narratologia di stampo cognitivista, o meglio, neurocognitivista. Come scrivono gli autori dell'*Introduzione* al testo di Fauçonner e Turner, *Amalgami: introduzione ai network di integrazione concettuale* (2001), verso la fine degli anni '50, diversi approcci scientifici iniziarono a convergere su un'area di ricerca nuova: fu la prima cosiddetta «rivoluzione cognitiva». Si possono infatti distinguere tre rivoluzioni cognitive che hanno cambiato la psicologia e la linguistica e successivamente anche la psicoanalisi e la psicoterapia. La prima generazione della scienza cognitiva è stata definita «scienza cognitiva della mente disincarnata», perché considera la concettualizzazione e il ragionamento come funzioni sostanzialmente indipendenti dal corpo umano: Chomsky, infatti, sosteneva che il linguaggio è il prodotto di strutture mentali, in gran parte inconse, ma governato da regole. Secondo Cartesio la mente possedeva idee, concetti e regole inattingibili dall'esperienza e che, pertanto, sarebbero innate. Chomsky adattò l'innatismo cartesiano alla propria teoria: le idee innate sarebbero simboli privi di significato, o regole formali, che usiamo per manipolare ed eseguire operazioni a partire da questi simboli. Oggi, invece, sappiamo che esiste un inconscio cognitivo che spiegherebbe il linguaggio, il significato, la concettualizzazione e il ragionamento. La seconda rivoluzione cognitiva ebbe inizio attorno alla metà degli anni '70 quando emersero diverse ricerche sulla formazione dei concetti, sulla struttura delle categorie, sulla metafora, le immagini e il ragionamento, riconoscendo il carattere corporeo e immaginativo della comprensione e del ragionamento. Inoltre, la ragione è detta «immaginativa»: non è la capacità di manipolare simboli privi di significato, ma dipende da una serie di processi immaginativi, come la metafora, la metonimia e le immagini schema, che hanno a che fare con un contenuto semantico, anziché una forma pura. Alcune strutture e operazioni cognitive, poi, sono condivise da tutti gli esseri con lo stesso

162 M. Turner, *Reading Minds: the Study of English in the Age of Cognitive Sciences*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 1991, p. 44.

163 Per un panorama completo sulle teorie della metafora si rimanda allo studio di F. Casadei, *Metafore ed espressioni idiomatiche. Uno studio semantico sull'italiano*, Bulzoni, Roma, 1996. Per quanto riguarda le teorie cognitiviste della metafora la studiosa evidenzia tre elementi che le caratterizzano: «sostenere la natura concettuale prima che linguistica delle metafore, ritenere che le metafore abbiano una funzione cognitiva; ipotizzare che le metafore abbiano una motivazione esperienziale». Gli assunti che guidano la teoria sono, a loro volta, tre: «le metafore sono anzitutto strutture cognitive, costituite da proiezioni di conoscenze relative a un dominio di origine su un dominio oggetto (conoscere è vedere, il tempo è un percorso) che creano tra i due domini un insieme di corrispondenze concettuali coerenti; le metafore concettuali hanno la funzione cognitiva di esprimere concetti poco accessibili esperienzialmente in termini concreti più accessibili esperienzialmente; le associazioni concettuali che le metafore realizzano sono motivate da aspetti e contenuti dell'esperienza extralinguistica» Cfr. *ivi*, pp. 75-76, 390.

tipo di corpo e di sostanza neurale e, a loro volta, le forme cognitive hanno senso per noi in ragione della natura del corpo e degli ambienti in cui viviamo. La terza rivoluzione cognitiva, alla quale facciamo maggiormente riferimento, si attua negli anni '90: l'ambito di studio si definisce come Neuroscienza cognitiva. Questa produce modelli di strutture e di elaborazione neuronali che sembrano in grado di sorreggere l'ipotesi 'corporea' che caratterizzava la generazione precedente, aggiungendovi però un'ipotesi relativa alla struttura cerebrale che unifichi la ricerca sui sistemi concettuali e sul linguaggio: una struttura complessivamente 'ecologica' che «dipende dunque tanto dai nostri corpi e dai nostri cervelli, quanto dal mondo che si trova all'esterno dei nostri corpi»¹⁶⁴. I concetti di «frame» (o schema mentale), d'immagine-schema (cioè uno schema o un modo di costruire il significato costituito da un'immagine che proviene dall'esperienza del proprio corpo in un ambiente fisico-terrestre), di metafora concettuale, di spazi mentali (che permettono di comprendere in termini di ragionamento spaziali i processi cognitivi sottostanti all'immaginazione) e, soprattutto, di «amalgama» (o «blending») verranno approfonditi nel corso della ricerca anche in quanto concetti emergenti dai singoli studi.

Il 1996, si diceva, è l'anno di pubblicazione di un altro lavoro di Mark Turner, *The Literary Mind*, che, sebbene meno incentrato sui meccanismi della metafora, pone le basi per un approccio cognitivista alla letteratura.

Although cognitive science is associated with the mechanical technology like robots and computer instruments that seem unliterary, the central issue for cognitive science are in fact the issue of the literary mind. Story is a basic principle of mind. Most of our experience, our knowledge, and our thinking is organized as stories. The mental scope of story is magnified by projection – one story helps us make sense of another¹⁶⁵.

Nel proseguo dello studio si parlerà spesso di narrativizzazione, di tendenza alla storia, al racconto, come un elemento importante della contemporaneità e, pertanto, del romanzo a fumetti. Tale osservazione, nel senso in cui è utilizzata nel nostro approccio teorico, non sarebbe possibile senza considerare le premesse di Turner: «Story precedes grammar. Projections precede grammar. Parable precedes grammar. Language follows from these mental capacities as a consequence; it is their complex product. Language is the child of the literary mind». I tentativi delle neuroscienze di risolvere il problema generale dell'integrazione tra il percettivo e il concettuale sono interessanti e produttivi. Dipendono tutti da modelli d'int-

164 M. Casonato, A. Carcione e M. Procacci, *Scienza cognitiva dell'immaginazione. Introduzione a G. Fauçonner and M. Turner, Amalgami: introduzione ai network d'integrazione concettuale*, cit., pp. 6-9. Un altro approccio alla 'mente' da tenere in considerazione è quello della fenomenologia che, in particolare a partire dalle teorie di Maurice Merleau-Ponty, troverà spazio all'interno della trattazione dei casi. Fra le pubblicazioni più recenti sull'argomento ricordiamo S. Gallagher and D. Zahavi, *The Phenomenological Mind*, Routledge, London, 2008 (trad. it. di P. Pedrini, *La mente fenomenologica. Filosofia della mente e scienze cognitive*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 2009) e M. Capuccio (a cura di), *Neurofenomenologia. La scienza della mente e la sfida dell'esperienza cosciente*, Mondadori, Milano, 2008. Fra le teorie 'ecologiche' della percezione visiva, invece, si ricorda il testo di J. J. Gibson, *The Ecological Approach to Visual Perception*, Erlbaum, Hillsdale; London, 1986 (trad. it. di R. Luccio *Un approccio ecologico alla percezione visiva*, Bologna, Il Mulino 1999). Alla concezione allora corrente, che studiava il «campo visivo» a occhi fissi, Gibson contrappose quella del «mondo visivo» reale, in cui i processi percettivi sono legati a situazioni di vita concrete.

165 M. Turner, *Preface to The Literary Mind*, Oxford Univeristy Press, New York; Oxford, 1996. Se si confrontassero i titoli di Turner e Fauçonner citati precedentemente a proposito delle teorie della metafora, si noterebbe che gli interventi sono tutti successivi al 1996 (è il 1998 la data *post quem*), a riprova che una teoria cognitivista della metafora presupponeva la possibilità di accesso, da parte delle scienze cognitive, alla letteratura.

grazione attraverso la tempistica, non vincolante, degli eventi neuronali correlati. Antonio Damasio, per esempio, ha proposto un modello di 'convergenza' secondo il quale il cervello contiene la registrazione delle relazioni combinatorie fra dati frammentati, mentre la rievocazione di entità o eventi proviene dalla riattivazione, strettamente vincolata nel tempo, di dati frammentari contenuti in diverse regioni sensorie e motorie. L'evocazione mentale, che ci appare così unitaria e solida, rimescola continuamente i frammenti riattivati in un intervallo di tempo estremamente breve e intrecciato. Damasio considera la sua proposta di convergenza generalmente compatibile con la teoria della selezione dei gruppi neuronali proposta da Gerald Edelman e dai suoi collaboratori, che hanno tentato di risolvere il problema dei legami (e più in generale il problema dell'integrazione) invocando un processo di congettura neurobiologico denominato «reentrant signaling», segnalazione rientrante¹⁶⁶. Il 1996, però, è anche l'anno della pubblicazione di un testo fondamentale per la narratologia neurocognitivista e, in generale, per la teoria letteraria: si potrebbe quasi parlare di una «quarta rivoluzione cognitivista» come di una variante specificamente improntata alla dimensione narrativa del pensiero e dell'esistenza. La quarta rivoluzione si fonderebbe sul concetto di «naturalization». Il termine è usato per la prima volta da Jonathan Culler (1975) e reinterpretato da Monica Fludernik in *Towards a Natural Narratology* (1996), dove si stabilisce un nuovo paradigma narratologico basato su parametri cognitivi e sulle strutture («frameworks») della ricezione¹⁶⁷. L'uso che Fludernik fa del concetto di naturale si collega alla struttura corporea della rappresentazione umana («human embodiedness»). È da questa prospettiva che alcuni parametri narrativi possono essere considerati naturali nel senso che si presentano naturalmente («naturally occurring»), come costitutivi del prototipo dell'esperienza umana. Il termine naturale non è applicato al testo o alle tecniche testuali, ma esclusivamente alle strutture cognitive attraverso le quali il testo è interpretato. A differenza quindi dei modelli narrativi tradizionali, la narratività (cioè la qualità di «narrativehood» nella terminologia di Gerald Prince) è costituita dall'esperienzialità, la quale riflette uno schema cognitivo di rappresentazione che si collega all'esistenza umana e che riguarda l'uomo. Nel modello di Fludernik ci possono infatti essere narrazioni senza trama, ma non narrazioni senza un'esperienza umana (antropomorfica) in qualche livello narrativo. La radicale eliminazione del plot dalla definizione di narrativa è basata sul risultato delle ricerche dell'autrice sulla narrativa orale, dove il coinvolgimento emozionale, con l'esperienza e le sue valutazioni, fornisce punti di ancoraggio cognitivo («cognitive anchor points») per la costituzione della narrativa¹⁶⁸. La categoria della naturalizzazione, però, serve a Fludernik per introdurre un'altra, quella della «narrativization»: la studiosa utilizza tale concetto per descrivere una strategia di lettura che naturalizza il testo ricorrendo a uno schema narrativo. Quando i

166 Cfr. *ivi*, p. 168 e p. 111. Turner fa riferimento alle teorie di Damasio formulate in *Time-Locked Multiregional Retroactivation: A Systems-Level Proposal for the Neuronal Substrates of Recall and Recognition*, «Cognition», 33, 1989, pp. 25-62 (poi ripreso in A. R. Damasio and H. Damasio, *Cortical Systems for Retrieval of Concrete Knowledge: The Convergence Zone Framework*, in *Large-Scale Neuronal Theories of the Brain*, edited by C. Koch and J. L. Davis, MIT Press, Cambridge, 1994, pp. 62-74); *Descart's Error*, G.P. Putman and Sons, New York, 1994. La teoria di Edelman si trova invece enunciata in *The Remembered Present: A Biological Theory of Consciousness*, New York, Basic Books, 1990, p. 65.

167 Culler parla di *naturalization* nel suo saggio *Structuralist Poetics: Structuralism, Linguistics and the Study of Literature* (Routledge & Kegan, London, 1975; poi ripubblicato Routledge, London, 2002). Il testo di Fludernik, *Towards a Natural Narratology* è del 1996 (Routledge, London).

168 Cfr. *ivi*, pp. 12 e 33.

lettori sono messi a confronto con testi narrativi potenzialmente illeggibili – come un testo d'immagini – testi che sono radicalmente incoerenti, ricercano le possibilità di recuperare questi testi come narrativi. E cercano di comprendere (recognize) il testo nei termini di un discorso naturale, di esperienza o di parametri dello sguardo, oppure cercano di compensare le incoerenze (narrative) per mezzo delle strutture di azione e di eventi che si trovano espressi al livello minimo.

Un'altra opera fondamentale che addita le nuove le possibilità non solo della narrativa (citando il titolo), ma anche della teoria della narrazione, è *Story Logic. Problems and Possibilities of Narrative*, di David Herman (Lincoln and London, University of Nebraska Press, 2002)¹⁶⁹. La prospettiva di Herman sembrerebbe trovarsi agli antipodi di ciò che ci si aspetterebbe da un teorico della letteratura. Per lo studioso, infatti, sia la narratologia che la teoria del linguaggio dovrebbero essere considerate come risorse per i più vasti sforzi delle scienze cognitive. Il risultato sperato è un approccio congiunto fra narratologia e linguistica nei confronti delle storie, interpretate come strategie per costruire modelli mentali del mondo. Di conseguenza, nei confronti della narrazione, Herman preferisce parlare di «storyworld» piuttosto che di «story»: lo *storyworld* è infatti considerato come un tipo speciale di modello mentale o discorsivo che permette agli interpreti di fare inferenze circa gli elementi inclusi, implicitamente o esplicitamente, nella narrazione.

Here I mean to suggest, in more general terms, the advantages of talking about the storyworld instead of the story. For one thing, the term storyworld better captures what might be called the ecology of narrative interpretation. In trying to make sense of a narrative, interpreters attempt to reconstruct not just what happened – who did what to or with whom, for how long, how often and in what order – but also the surrounding context or environment embedding existents, their attributes, and the actions and the events in which they are more or less centrally involved. As I emphasize [...] this surrounding environment, which is always perspectively filtered, is not just temporally but spatiotemporally structured, although classical treatments of story tend to emphasize sequence over space [...]. Also motivating my terminological shift is the very productive use that narrative theorists have made of the idea of worlds in recent years. In this respect, I use storyworld to suggest something of the world-creating power of narrative, its ability to transport interpreters from the here and the now of face-to-face interaction, or the space-time coordinates of an encounter with a printed text or a cinematic narrative to the here and the now that constitute the deictic center of the world being told about¹⁷⁰.

Un altro aspetto interessante nella teoria di Herman è l'accento sull'insufficienza della nozione strutturalista di storia, come serie di eventi e di enti sistemati all'interno di una trama dalla presentazione della narrazione, per rendere il potenziale di coinvolgimento delle storie. Gli interpreti della narrativa non devono soltanto ricostruire una sequenza di eventi o una serie di enti, ma devono abitare con l'immaginazione («emotionally, viscerally» – cioè in maniera emozionale,

169 David Herman insegna nel Dipartimento d'Inglese presso l'Ohio State University, dove approfondisce il discorso sull'interdisciplinarietà della teoria narratologica e sulla pratica dello *storytelling* tra media diversi. Cura la pubblicazione di un'importante rivista del settore, «Storyworlds: A Journal of Narrative Studies» e della collana «Frontiers of Narrative», entrambe pubblicate dalla Nebraska University Press.

170 D. Herman, *Story Logic. Problems and Possibilities of Narrative*, University of Nebraska Press, Lincoln; London, 2002, p. 14. L'idea del 'mondo possibile', nel senso neuronarratologico, era stata anticipata dal testo di M. L. Ryan, *Possible Worlds, Artificial Intelligence and Narrative Theory*, Indiana University Press, Bloomington, 1991).

viscerale – afferma Herman) un mondo in cui, al di là degli avvenimenti e delle esistenze, le cose premano, agitano, esaltano, respingano e siano motivo di risate e di dolore e così via, sia per i partecipanti alla narrazione che per i lettori della storia. Le teorie di Herman, come forse si noterà, non sono utilizzate direttamente nei casi di studio, ma, con un'influenza ancora maggiore, determinano la scelta dei casi stessi e il punto di partenza di questo studio poiché ne costituiscono la prospettiva di fondo. «To inhabit imaginatively» il mondo della storia potrebbe essere una variante dell'espressione di Barbieri «abitare l'ecosistema narrativo del fumetto», dove le 'possibilità' del lettore dipendono anche dalle sue capacità d'immaginazione, di collaborazione alla storia, non soltanto seguendo il percorso serpeggiante delle vignette, ma imparando a fare collegamenti, inferenze, a penetrare nella vignetta e a immaginare una storia personale dietro le due nuvolette di un dialogo. Il gioco del narratore a fumetti consiste in un comportamento alterno e contraddittorio nei confronti del proprio lettore: egli 'aiuta' l'interprete suggerendogli un'immagine della storia – più che nella narrativa di sole parole, quindi – ma subito dopo propone un vuoto, uno spazio bianco che, in un libro, corrisponderebbe a una pagina mancante. Non s'intende affermare che il romanzo iconotestuale sia più 'coinvolgente' dal punto di vista delle emozioni – anche se l'uso di un canale di trasmissione sinestetico non è un aspetto da sottovalutare – ma che lo è, piuttosto, in maniera diversa dalla letteratura tout court, toccando tasti che è necessario imparare ad ascoltare: un'operazione che la narratologia neurocognitiva permette di fare.

More than reconstructed timelines and inventories of existents, storyworlds are mentally and emotionally projected environments in which interpreters are called upon to live out complex blends of cognitive and imaginative response, encompassing sympathy, the drawing of causal inferences, identification, evaluation, suspense, and so on¹⁷¹.

La ricerca di una nuova logica visiva che permetta la legittimazione letteraria e narrativa del fumetto e della sua versione romanzesca, che prenda quindi atto del *Visual Turn*, diventa un compito sempre più urgente. Herman parla di una «logica della storia» e intitola così il suo libro: «in using the phrase story logic in the first, I mean to suggest that stories both have a logic and are a logic in their own right»¹⁷². Le due logiche, però, corrono parallele perché entrambe si fondano su un percorso cognitivo che va nella direzione dell'*embodiment*, della compresenza necessaria di occhio e cervello, corpo e mente (ed esperienza).

Although this book focus chiefly on written, literary narratives, I start from the premise that these narratives, too, need to be studied as part of situated practice, in a broad sense. The narratives considered here can be seen as «indexical», in Garfinkel's usage of that term, insofar as they reveal something crucial about the way people use stories as an (organized and artful) everyday activity [...]. Story logic, in this sense, is the logic by virtues of which people (including writers) know when, how, and why to use stories to enable themselves and others to find their way in the world.

La narrazione è quindi un comportamento naturale. La narrativizzazione è un'attività che ne consegue per permettere la comprensione dell'esperienza:

Narrative is not a cognitive crutch for those who cannot manage to think in more ri-

171 Cfr. *ivi*, p. 16-17.

172 Cfr. *ivi*, p. 22.

gorous ways, but rather a basic and general strategy for making sense of experience¹⁷³.

Come voleva Bruner, la missione della narrativa letteraria, allora, «è ridare stranezza al familiare, trasformare l'indicativo in congiuntivo [...]. È davvero un affare serio – che sia nel diritto, in letteratura o nella vita»¹⁷⁴.

David Herman è anche il curatore di un'altra importante raccolta di saggi legati alla narratologia cognitiva, *Narrative Theory and the Cognitive Sciences* (Leland Stanford Junior University, Center for the Study of Language and Information, 2003). Anche gli studi raccolti da Herman rispecchiano un approccio interdisciplinare, ma con un unico obiettivo che Herman stabilisce prendendo in prestito una frase di Mark Turner: «the consideration of how stories form part of the basic mental equipment of 'cognitively modern humans'». D'altra parte, secondo lo stesso Herman, il riconoscimento da parte dei teorici del ruolo vitale giocato dalle storie nella vita quotidiana è sia una causa che un prodotto dello sviluppo (si potrebbe dire, con Herman, dell'esplosione) dei nuovi approcci alla narrativa degli ultimi anni. La prima parte del volume raccoglie i contributi della psicologia cognitiva, della psicologia sociale e della linguistica. L'intervento di Mark Turner, *Double-Scope Stories*, si basa sulla teoria da lui elaborata con Fauconnier, la teoria dell'integrazione concettuale¹⁷⁵, per esplorare quello che, per l'autore, caratterizza essenzialmente le abilità «dell'uomo cognitivo moderno»: elaborare un'integrazione mentale tra due (o più) storie separate. Esaminando un certo numero di storie integrate, Turner identifica diverse caratteristiche ricorrenti (la mappatura fra gli elementi delle due storie, la proiezione selettiva, ecc.) che si realizzano nell'integrazione delle due storie con un meccanismo che, in via concettuale, potrebbe essere applicabile anche fra parole e immagini, cioè fra una storia in immagini e una in parole. Il saggio di Herman, invece, *Stories as a Tool for Thinking* approfondisce la proposta di studiare la narrativa come «cognitive artifact», un prodotto cognitivo, cioè qualcosa che gli uomini utilizzano con lo scopo di aiutare, sviluppare, o migliorare la cognizione. Molto interessante il saggio di Marie Laure Ryan, *Cognitive Maps and the Construction of Narrative Space*, in cui la nozione di «mappa» si avvicina maggiormente alla sua versione letterale: se una mappa cognitiva è un modello mentale di relazioni spaziali, anche lo spazio rappresentato in una mappa può essere reale o immaginario: la rappresentazione può basarsi sull'esperienza corporea (muoversi nello spazio, vedere, ascoltare, annusare il mondo) o sulla lettura di un testo. A sua volta il testo può essere una mappa grafica o corrispondere a un'evocazione verbale. Per approfondire questa proposta, Ryan espone l'esperienza fatta con i suoi studenti ai quali chiese di disegnare la mappa dei luoghi che la lettura di *Cronaca di una morte annunciata* di Gabriel Garcia Marquez (1982) aveva in loro evocato, pur scontrandosi con la discrepanza fra la

173 Cfr. ivi, pp. 23-24. Il concetto di «artful mind» è ripreso anche da Turner in *The Artful Mind. Cognitive Science and the Riddle of Human Creativity*, Oxford University Press, Oxford, 2006. Harold Garfinkel è un sociologo statunitense rappresentante dell'etnometodologia, il cui scopo è quello di spiegare il senso di quei meccanismi che inducono l'individuo a considerare alcuni eventi come fatti o dati, sui quali in un secondo tempo si costruiscono i significati: in questo senso Herman considera la narrativa come il fondamento dell'esperienza.

174 J. S. Bruner, *La fabbrica delle storie. Diritto, letteratura e vita*, traduzione di M. Carpitella, Laterza, Roma-Bari, 2002, pp. 13 e 117-118 (ed. orig. *Making Stories: Law, Literature, Life*, Harvard University Press, Cambridge Mass.; London, 2003).

175 Si fa riferimento a M. Turner and G. Fauconnier, *The Way We Think: Conceptual Blending and the Mind's Hidden Complexities*, Basic Books, New York, 2002.

dimensione temporale del linguaggio e la natura spaziale della mappa. Nonostante le variabili nell'inventario degli elementi, nelle relazioni spaziali e nello stile della mappa, il risultato generale è che i lettori focalizzano l'attenzione sui personaggi piuttosto che, per esempio, sul tempo o lo spazio della finzione (tradotto in pratica: Pickwick, il protagonista del romanzo dickensiano, è i luoghi che attraversa con la sua carnevalesca carovana di esploratori): i modelli mentali dello spazio narrativo sono centrati sui personaggi e crescono con loro¹⁷⁶. Anche Monika Fludernik interviene nella raccolta di studi con un contributo sulla teoria della narrativa naturale, di cui si è già ampiamente discusso. Un altro intervento importante è quello di Manfred Jahn, "Awake! Open Your Eyes!" *The Cognitive Logic of External and Internal Stories*, che ipotizza che la narratologia postclassica debba fare i conti (o aprire gli occhi, in termini più consoni al *Visual Turn*) alle storie «interne», le storie che sono conservate nella memoria e richiamate alla luce («eseguite») nel teatro della mente, nell'immaginazione e nei sogni¹⁷⁷. L'intervento di Alan Palmer, *The Mind Beyond the Skin*, è approfondito dallo studioso (autore anche di biografie e libri storici) nel volume *Fictional Minds* (Lincoln, Neb.; London, University of Nebraska Press, 2004). Palmer definisce *Fictional Minds* un libro «about people in books», cioè sui personaggi ai quali viene attribuita «a mind beyond the skin» (una mente al di là della pelle, delle loro corporeità finzionale): il lettore inferisce l'attività delle menti della finzione a partire dal carattere dei personaggi e dai suoi discorsi. Le opere specificamente dedicate, a dire il vero, non sono molte e, al momento, la narratologia cognitiva è un tipo di disciplina che tende a 'frammentarsi' attraverso la divulgazione in riviste scientifiche e, spesso, in contesti diversi da quelli strettamente narratologici. Altri titoli interessanti sono *Narrative and Consciousness: Literature, Psychology, and the Brain*, a cura di Gary D. Fireman, Ted E. McVay jr., Owen J. Flanagan (Oxford, Oxford University Press, 2003) e il recentissimo testo a cura di Monika Fludernik e Jan Alber, *Postclassical Narratology: Approaches and Analyses* (Columbus, Ohio State University Press, 2010). Per quanto riguarda la scuola italiana ricordiamo il testo curato da Stefano Calabrese, *Narrative Theory and the Cognitive Sciences* (Bologna, Archetipolibri, 2000), il primo a introdurre la prospettiva neuronarratologica in Italia. Il volume curato da Calabrese offre anche la prima traduzione italiana dei contributi di David Herman e Uri Margolin («un'operazione di salutare import culturale», a dire del curatore) selezionati dalla già citata raccolta curata da Herman, *Narrative Theory and the Cognitive Sciences*¹⁷⁸. Il volume, inoltre, contribuisce originalmente al *Narrative Turn*, «il trionfo della narratività perfusa», anticipando il nucleo fondante dei successivi lavori di Calabrese in collaborazione con Federica Fioroni, *La comunicazione narrativa: dalla letteratura alla quotidianità* (Milano, Bruno Mondadori, 2010) e *Leggere la mente: la lettura come stile di vita* (Bologna, Archetipolibri, 2012). Lo

176 M. L. Ryan è anche l'autrice di diversi studi; fra i più recenti ricordiamo *Narrative as Virtual Reality: Immersion and Interactivity in Literature and Electronic Media*, Johns Hopkins University Press, Baltimore; London, 2001); *Narrative Across Media: the Languages of Storytelling* (University of Nebraska Press, Lincoln, Neb.; London, 2004) e *Intermediality and Storytelling* (edited by M. Grishakova and M.-L. Ryan, De Gruyter, New York, 2010).

177 D. Herman (ed.), *Narrative Theory and the Cognitive Sciences*, Center for the Study of Language and information, Stanford Calif., 2003, pp. 1, 4, 14, 17-19, 21-25, 117-129, 163, 195, 215-224, 233-253, 272, 323.

178 I titoli dei saggi di Herman tradotti da D. Feltracco sono *La narratologia alla luce delle scienze cognitive* (pp. 29-52) e *Il racconto come strumento di pensiero* (pp. 99-138); quello di U. Margolin, *Cognitivism and narrative letteraria* (pp. 139-168), è invece tradotto da C. Bronzino.

studio, che si modula attorno alla nozione di *storytelling* (attività vitale per colui che Calabrese definisce «homo narrans»), fornisce anche un interessante excursus sul romanzo che, a dire dell'autore, si troverebbe attualmente definito come «global novel» (concetto introdotto nel suo studio del 2005, www.letteratura.global. *Il romanzo dopo il postmoderno*): una connotazione funzionale anche per uno studio sul *graphic novel*, in quanto quest'ultimo ne condivide alcune caratteristiche (nella fattispecie, la «prevalenza della focalizzazione interna multipla» e il «declino del format descrittivo e [la] distribuzione della descrizione nella narrazione»). Un'altra categoria che il *graphic novel* condivide con quello che sembrerebbe costituire l'evoluzione delle forme narrative è «l'intermedialità» e, in particolare, la sua variante «intracompositiva»; quest'ultima, infatti, si qualificerebbe nei termini di «partecipazione diretta o indiretta da parte di un medium al significato o alla struttura di una certa entità semiotica»¹⁷⁹.

Fra i risultati più poderosi e complessi di quella che è stata definita «Postclassical Narratology», la narratologia postclassica, è indispensabile nominare la *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, a cura di David Herman, Manfred Jahn e Marie Laure Ryan (London; New York, 2005) che, oltre a essere un punto di riferimento fondamentale per gli studiosi del campo (e non solo) fornisce un chiarissimo esempio della svolta complessiva che lo studio della narrativa ha avuto negli ultimi anni, senza però demolire gli apporti precedenti, ma reintegrandoli alla luce di una prospettiva multidisciplinare (in questo senso, quindi, il suffisso «post» non intende negare il passato)¹⁸⁰. Nell'introduzione a una raccolta di saggi da lui curata (*Narratologies: New Perspective on Narrative Analysis*, Columbus, Ohio State University Press, 1999), Herman propone il termine di «narratologia postclassica» per raggruppare, appunto, i vari sforzi compiuti per trascendere l'approccio classico della narratologia strutturalista. Herman individua sei nuovi punti di vista sulla narrativa: quello femminista, linguistico, cognitivo, filosofico (facendo riferimento soprattutto alla Teoria dei mondi possibili), retorico e post-moderno¹⁸¹. Contrariamente alla maggior parte della narratologia strutturalista, maggiormente orientata verso universali storici, la narratologia postclassica è impostata su studi diacronici, a causa del suo radicato relativismo. Inoltre, la sua idea di narrativa come un fenomeno multifaccettato orienta la nuova narratologia verso obiettivi interdisciplinari¹⁸². L'ultimo esemplare di tale svolta è il volume scritto da Monika Fludernik e Jan Alber, *Postclassical Narratology: Approaches and*

179 S. Calabrese, *La comunicazione narrativa: dalla letteratura alla quotidianità*, in collaborazione con F. Fioroni, Milano, Bruno Mondadori, 2010, pp. 164 e p. 209. Per Calabrese, «ogni volta che due o più media sono apertamente presenti in una data entità semiotica si creano insomma degli ibridi mediali – come nel balletto (sintesi di danza, dramma non verbale e musica), nei fumetti e nei *graphic novels* (combinazioni di parole e di immagini), nei radiodrammi (mescolanza di suoni, musica e linguaggio verbale) – che risultano prevalenti nell'attuale sistema comunicativo». Cfr. *ivi*, p. 210.

180 Un recente lavoro di aggiornamento bibliografico è il *Dizionario di narratologia* di F. Fioroni (Archetipo libri, Bologna, 2011) che sistematizza, in una prospettiva comparatistica e intermediale, gli ultimi risultati degli studi narratologici.

181 Ansgar Nünning fornì, invece, otto categorie, raggruppando la narratologia femminista sotto gli approcci tematici e ideologici, aggiungendo una categoria separata per gli studi trans-generici e trans-mediali, combinando gli approcci postmoderni e poststrutturalisti e concependo una nuova categoria che comprende la narratologia cibernetica e la psiconarratologia. Cfr. A. Nünning, *Narratology or Narratologies? Taking Stock of Recent Developments, Critique and Modest Proposal for Future Usages of the Term*, in T. Kindt and H.-H. Müller (eds.), *What is Narratology?*, De Gruyter, Berlin, 2003.

182 La definizione di narratologia postclassica è ripresa dalla relativa voce della *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, cit., pp. 450-451.

Analyses (Columbus, Ohio State University Press, 2010).

Questi nuovi approcci si sono sviluppati anche attraverso alcune riviste. Fra i titoli con cui la narratologia cognitiva offre contributi utili alla presente ricerca ricordiamo, per esempio, «Image & Narrative», dove è possibile rintracciare gli interventi di Jan Baetens, *Cognitive Narratology: the Burden of Coherence*, oppure di David Herman, *Narratology as a Cognitive Science* (1, 1, 2000). Il numero del 2000 raccoglie anche interventi ‘ibridi’, come quello dello studioso di fumetto Pascal Lefèvre, che, in *Narration in Comics*, afferma che, se per la narratologia cognitiva le strutture cognitive del lettore organizzano il testo sulla base di precedenti esperienze, anche il lettore di fumetti utilizza dei procedimenti simili nel costruire la realtà della percezione; la narrazione a fumetti, di conseguenza, deve essere intesa, per Lefèvre, come l’organizzazione di una serie di segnali impiegati nella costruzione di una storia. Un’altra rivista importante per la diffusione della narratologia cognitiva è «Poetics Today»; fra gli interventi dei primi anni del secolo da notare in particolare i numeri 23, 1, 2002 e il 24, 2, 2003; ricordiamo inoltre l’intervento di Ellen Esrock, *Tendencies toward Embodiment in Word and Image Studies: Iconotropism: Turning toward Pictures* (28, 1, 2007, pp. 165-168) e di Sabine Gross, *Reading in Style: Visual Text from a New Angle* (29, 3, 2008, pp. 565-593); il numero monografico *Cognitive Themes* (30, 3, 2009), all’interno del quale si fa particolare riferimento allo studio di Daniel W. Gleason dell’Illinois Mathematics and Science Academy, *The Visual Experience of Image Metaphor: Cognitive Insights into Imagist Figures* (pp. 423-470); due uscite del 2010 (31, 3 e 31, 4) e, infine, i due volumi monografici del 2011, *Narrative and the Emotions I e II* (32, 1 e 32, 2)

2.5. Il relativismo narrativo. Altre risorse per la teoria

La formula del «relativismo narrativo» permette di affiancare la scelta cognitivista ad altre posizioni teoriche di ambiti diversi. L’espressione «relativismo narrativo», in realtà, è presa in prestito da François Cusset che la utilizza per spiegare l’influenza della cosiddetta «French Theory» negli Stati Uniti: nella fattispecie, Cusset analizza le conseguenze della ‘migrazione’ di Foucault, Derrida, Deleuze e altri studiosi francofoni in America. Per Cusset, infatti, il loro pensiero sarebbe stato ‘narrativizzato’, ovvero assorbito per mezzo del cosiddetto

relativisme narratif (plus que normatif) qui permet de relire les discours philosophiques, romanesques, sociologiques ou historiques comme autant de récits, enchassés dans une vaste structure narrative. Sa tactique: l’usage d’un tel soupçon pour modifier la cartographie des savoirs, étendre son pouvoir disciplinaire à des champs contigus et, plus largement, jouer sur la «tentation des conflits frontaliers» et «transformer les frontières en sujets» de débat – puisque c’est en théorisant la frontière, comme l’a montré le sociologue Randall Collins, qu’un courant intellectuel «reste vivant»¹⁸³.

A prescindere da giudizi di valori o dall’approfondimento del fenomeno specifico a cui si riferisce Cusset, la sua riflessione permette di comprendere meglio come sia possibile, da una parte, lavorare sulla ‘frontiera’ e, dall’altra, evidenziare un processo di narrativizzazione (che, nel caso di Cusset, non è esente da una notazione, se non negativa, per lo meno ambigua). L’approfondimento dei casi scelti,

¹⁸³ F. Cusset, *French theory: Foucault, Derrida, Deleuze & cie et les mutations de la vie intellectuelle aux Etats-Unis*, Editions la Découverte, Paris, 2003, p. 88. Cusset sta citando R. Collins, *The Sociology of Philosophies*, Harvard University Press, Cambridge, 1998, pp. 783-784).

come si vedrà, non è sostenuto soltanto dalle teorie cognitive, ma ha avvertito il bisogno di altri supporti. Due approcci, in particolare, hanno rivelato la propria necessità: la psicologia della percezione e l'approccio dell'antropologia. A cavallo fra le due prospettive si trovano gli studi warburghiani e la loro moderna rilettura da parte di Georges Didi-Huberman.

Per quanto riguarda la psicologia della rappresentazione pittorica, infatti, non si può non ricordare il contributo di Ernst Gombrich, il quale riconosce a Töpffer il merito di aver diffuso il racconto a figure e il suo contributo alla futura psicologia dell'arte: «è possibile sviluppare un linguaggio pittorico senza alcun riferimento alla natura, senza cioè imparare a disegnare dal vero. Il disegno a contorno, egli dice, è un modo di espressione simbolica, puramente convenzionale»¹⁸⁴. Gombrich riprenderà il discorso a distanza di tre anni. «Studiando la vignettistica, studiamo l'uso dei simboli in un contesto circoscritto. È proprio il tipo di studi al quale l'Istituto Warburg ha sempre accudito, non tanto (come talora si è creduto) per spiegare l'arcano di certe particolari figure di carattere propriamente enigmistico, ma con lo scopo preciso d'individuare quale ruolo abbia l'immagine nella nostra mente»¹⁸⁵. A questo proposito, non sono da sottovalutare le proposte di Serge Tisseron, uno psicologo e psichiatra che, non a caso, si è fatto conoscere presentando la sua tesi di laurea in medicina sotto forma di fumetto, con lo scopo di rivendere alle immagini lo statuto di una forma completa di linguaggio (*Contribution à l'utilisation de la bande dessinée comme instrument pédagogique: une tentative graphique sur l'histoire de la psychiatrie*, 1975). In seguito il suo lavoro di ricerca si è concentrato essenzialmente su tre temi: i segreti di famiglia, le relazioni che si stabiliscono con le immagini e i rapporti con le nuove tecnologie. Ovviamente, sarà la seconda tematica a interessarci (anche se i segreti di famiglia riguardano Hergé e sono stati scoperti da Tisseron a partire dall'analisi degli album di *Tintin*). Gli approfondimenti potrebbero essere molti, ma mi limiterò a un'affermazione (suggerita dalla *Metapsicologia* di Freud) basilare per Tisseron e per la nostra ricerca: «C'est en effet le propre du système psychique inconscient de traiter les mots et les sons comme de choses et de les transformer en leurs équivalents visuels». È, ancora, una volta, la soluzione del pensiero per immagini¹⁸⁶. Queste due posizioni che condividono un punto di vista psicologico (in maniera assoluta, nel caso di Tisseron), s'inseriscono poi nel binomio che costituisce l'ambito dell'estetica: le teorie della percezione in generale e la riflessione sulle arti, che si uniscono nel tentativo di comprendere il senso dell'arte come forma simbolica in cui s'incarna

184 E. Gombrich, *Arte e illusione. Studio sulla psicologia della rappresentazione pittorica*, trad. it. di R. Federici, Einaudi, Torino, 1965, p. 410 (ed. orig. *Art and Illusion. A Study in the Psychology of Pictorial Representation, The A. W. Mellon Lectures in the Fine Arts 1956, etc.*, Phaidon Press, London; Pantheon Books, New York, 1960).

185 Id., *Le armi del vignettista in A cavallo di un manico di scopa. Saggi di teoria dell'arte*, trad. di C. Roatta, Einaudi, Torino, 1971, p. 198 (ed. orig. *Meditations on a Hobby Horse and Other Essays on the Theory of Art*, Phaidon Press, London, 1963). Ricordiamo inoltre *Art, Perception, and Reality*, scritto da Gombrich, Julian Hochberg e Max Black (1972) e *The Image and the Eye: Further Studies in the Psychology of Pictorial Representation* (1982), tradotti da Einaudi, rispettivamente, nel 1978 e nel 1985.

186 S. Tisseron, *Psychanalyse de la bande dessinée*, Flammarion, Paris, 2000, (ed. orig. 1987) p. 93. Fra i lavori di Tisseron ricordiamo anche *Psychanalyse de l'image. De l'immagine alle immagini virtuali*, Dunod, Paris, 1995; *Le bonheur dans l'image*, Synthélabo, Le Plessis-Robinson, 1996 (riedito nel 2003 con il titolo *Les Empêcheurs de penser en rond*). Della prima edizione esiste la traduzione italiana *La felicità nell'immagine*, trad. di A. Spetrino, Editoriale scientifica, Napoli, 1998; *Le bien fait des images*, Odile Jacob, Paris, 2002.

in maniera esemplare il rapporto tra mente e mondo. Ricordiamo a questo proposito la raccolta di testi *Estetiche della percezione*, a cura di Fabrizio Desideri e Giovanni Matteucci (Firenze, Firenze University Press, 2007) e l'ormai classico saggio di Rudolf Arnheim, *Art and Visual Perception. A Psychology of the Creative Eye* (London, Faber & Faber, 1954 e 1974; tradotto in italiano con il titolo *Arte e percezione visiva* [1969], prefazione di Gillo Dorfles, Milano, Feltrinelli, 2009) che fonda la sua riflessione sulla psicologia della Gestalt.

Parlando dei diversi approcci disciplinari interni alla cultura visuale si è già accennato al contributo di Hans Belting e del suo *Bild-Anthropologie, Entwürfe für eine Bildwissenschaft* (2001)¹⁸⁷. Per Belting l'uomo è *naturalmente* il luogo delle immagini. Belting utilizza l'espressione «naturalmente» perché l'uomo è il luogo naturale dei gesti, una sorta di organo vivente per le immagini. La percezione, come si sa, è un'operazione analitica durante la quale riceviamo dei dati visivi e degli stimoli esteriori, ma giunge a una sintesi che ne manifesta il carattere antropologico: il carattere antropologico di una pratica culturale, cioè, di là dai concetti di natura estetica o tecnica attraverso i quali la si è interpretata. Per Belting, la nostra memoria è un processo neuronale endogeno costituito dai luoghi fittivi del ricordo, quelli cioè in cui andiamo a cercare le immagini che ne formano la sostanza. L'uomo produce nella propria memoria corporea una presenza assai specifica di ciò che sa essere assente e questa facoltà ci permette di fare buon uso delle nostre immagini mentali: in questo senso l'uomo è un medium vivente e, in quanto tale, compie gli atti simbolici legati alla produzione delle immagini. Affermando questo, Belting non si pone né dal punto di vista della storia dell'arte e della filosofia (la prospettiva estetica), né da quello della mediologia (quella tecnica), ma intende esaminare l'immagine come un fenomeno antropologico. Belting, infatti, ha scelto la strada dell'analisi dell'immagine in una configurazione triangolare, attraverso le relazioni condivise da tre parametri distinti – immagine-medium-sguardo o immagine-dispositivo-corpo – partendo dal presupposto che un'immagine non può essere interpretata se non in correlazione stretta con un corpo che osserva e un medium che è osservato. L'immagine, quindi, è intesa in senso mentale e, in quanto medium, come un supporto visivo: è il doppio senso conferito da Belting alle immagini, quello delle immagini interiori e delle immagini esteriori, che ne rivela il fondamento antropologico. Inoltre, l'immagine è qualcosa di più del prodotto di una percezione: essa appare come il prodotto di una simbolizzazione personale o collettiva, poiché tutto ciò che passa sotto i nostri occhi, che si mostra alla visione fisica o allo sguardo interiore, si lascia chiarire o trasformare in immagine. Noi viviamo con immagini e comprendiamo il mondo in immagini: i media di trasmissione delle immagini, quindi, possiedono un doppio riferimento al corpo. Innanzitutto perché, in analogia con il concetto di medium-supporto, sono il corpo simbolico o virtuale delle immagini; in secondo luogo perché i medium s'iscrivono nella nostra percezione e la modificano (e così avverrebbe anche nella lettura a fumetti), governando l'esperienza che facciamo durante l'atto di guardare. Vista dalla prospettiva dei media utilizzati, quindi, la storia dell'immagine presenta la nostra percezione come sottomessa ai cambiamenti culturali, quando invece i nostri organi sensoriali non si sono modificati da tempi immemorabili. Da ciò ne risulta che i media dell'immagine non le sono esteriori, poiché, per Belting, le

187 Per chi non avesse conoscenza della lingua tedesca, il riferimento è sempre quello della traduzione francese di J. Torrent e H. Belting, *Pour une anthropologie des images*, cit.

immagini, private del medium, cessano di essere presenti nello spazio sociale, l'«ecosistema» in cui possono essere viste e quindi assumere senso.

La prospettiva antropologica, non connotandosi dal punto di vista disciplinare ma svolgendo, piuttosto, un ruolo di orizzonte epistemologico simile a quello della cultura visuale, conduce il discorso al pensiero di Aby Warburg. Il contributo warburghiano è vasto e caratterizzato, in generale, da una notevole varietà di punti di vista (e quindi di apporti) e da un approccio 'morbido' agli oggetti del suo discorso; due elementi fondamentali anche per capire il senso del romanzo a fumetti e ripercorrerne concettualmente le tappe. La formalizzazione teorica più nota di Warburg è quella della «Pathosformel», elaborata dallo studioso nei suoi scritti sulla «forma-movimento» che si riscontra in immagini di epoche e contesti diversi. A questo proposito, sarà interessante stabilire un collegamento fra la categoria warburghiana e i principi che William Hogarth aveva espresso nell'*Analysis of Beauty* (1753) e che verranno ripresi e approfonditi nello studio su *Pickwick Papers* dickensiani. La sua posizione è fondamentale per legittimare il nostro approccio al rapporto parola-immagine nel *graphic novel*, in quanto Hogarth è considerato il padre della 'narrativa sequenziale'. Hogarth, infatti, aveva parlato del principio dell'intrico («intracacy») che si manifesterebbe nella linea grafica serpentina e che provocherebbe piacere all'occhio per la necessità di scioglierne le forme. La nostra ipotesi è che, parallelamente al piacere della lettura grafica, esista un piacere dovuto all'intreccio romanzesco, a maggior ragione nella forma del *graphic novel*. Nel principio di piacere dell'intrico, infatti, si trova conferma del movimento fisico necessario al lettore del romanzo per immagini per seguire la composizione dell'oggetto stesso, fatto d'immagini, parole, e, talvolta, di 'margini' che guidano lo sguardo (le cornici, le vignette e i cosiddetti *baloons*). La lettura fisica, quindi, si muove in parallelo e determina il processo di comprensione della forma 'intricata'. In secondo luogo, il principio hogarthiano si pone come antecedente storico della warburghiana categoria di *Pathosformel* in cui lo studioso non separò le immagini visive dalle immagini verbali, momenti paritetici del ritorno e della manifestazione della *Pathosformel*. Se, quindi, il principio del piacere hogarthiano si gioca nella *variatio* intrico/intrigo, tra linea aggrovigliata e intreccio romanzesco, la categoria warburghiana presenta una modalità di porsi «davanti all'immagine» che rispecchia (e influenza) la scelta della mia posizione davanti al romanzo a fumetti: non si sta davanti all'immagine come davanti a una cosa di cui possiamo «tracciare le frontiere esatte». Come spiega Didi-Huberman:

Un'immagine, ogni immagine, è il risultato di movimenti provvisoriamente sedimentati o cristallizzati al suo interno. Questi movimenti la attraversano completamente, hanno ciascuno una traiettoria – storica, antropologica, psicologica – partendo da lontano e proseguendo al di là di essa. E ci obbligano a pensarla come un momento energetico o dinamico, per quanto specifico nella sua struttura.

Trovarsi davanti all'immagine come davanti a un tempo complesso ha conseguenze importanti per la storia dell'arte e per questo studio: la (tentata) ricostruzione storica ne è una riprova e, in misura maggiore, lo sarà trovare il senso del percorso diacronico che da Manzoni conduce alle storie mattottiane.

La conseguenza – o la posta in gioco – di «un ampliamento metodologico dei confini» non è altro che una deterritorializzazione dell'immagine del tempo provvisoriamente configurato, dinamico, di quegli stessi movimenti.

Per George Didi-Huberman, interpretare l'ampliamento metodologico dei confini della scienza dell'arte come un'esigenza di interdisciplinarietà, sarebbe giusto, ma molto parziale¹⁸⁸.

È certo che la volontà di Warburg fu quella di conciliare lo scrupolo filologico (quindi la prudenza e la competenza che esso presuppone) con lo scrupolo filosofico (con il rischio, se non l'impertinenza, che ne è il fondamento).

La teoria dell'evoluzione artistica di Warburg, quindi, si fondava su una psicologia storica per la quale le immagini erano lette in un'ottica di 'ritornanza' fantasmale, «considerate come ciò che sopravvive di una dinamica e di una sedimentazione antropologica divenute parziali, virtuali, perché in larga misura distrutte dal tempo». In maniera simile, lo studio dell'iconotesto romanzesco guida il percorso che il Lettore qui affronterà in due direzioni: quella dell'intreccio di apporti diversi – culturali, artistici, antropologico-sociali – e quella delle sedimentazioni concettuali che hanno (ri)portato alla luce una componente romanzesca che, in realtà, era propria al fumetto delle origini. Anche nel nostro caso, quindi, «la sopravvivenza anacronizza il passato» e «apre una breccia nei modelli usuali dell'evoluzione». L'antropologia, quindi, «sposta e defamiliarizza – perturba – la storia dell'arte» per aprirla ai suoi stessi «problemi fondamentali»¹⁸⁹.

In un certo senso, da questa prospettiva, il romanzo a fumetti potrebbe essere interpretato come un fossile che ha conservato al proprio interno le sue potenzialità vitali. Il fossile non è «semplicemente un essere che ha vissuto, è un essere che vive ancora, addormentato nella sua forma». Le parole sono di Gaston Bachelard, ma il concetto di *Leitfossil* proviene dal pensiero di Aby Warburg: ogni forma conserva un vita¹⁹⁰. Si tratta di un fossile paradossalmente 'morbido', che si è rifiutato di «indurire o di cristallizzarsi completamente. Si direbbe che Warburg abbia ripetuto, anche con la nozione di fossile, il tentativo che ha portato avanti in tutta la sua opera: non pietrificare nulla, pensare tutto nella prospettiva della messa in movimento». Ed è questa la prospettiva che il percorso di analisi diacronica del *graphic novel* ha cercato di mantenere, identificando i suoi «fossili guida» nei casi di studio scelti: forme iconotestuali che – anacronisticamente, nel senso della logica storica tradizionale, ma non in quello della logica visuale – «sono formazioni appartenenti ad una medesima epoca, a un medesimo strato, benché li si possa trovare in luoghi disparati»¹⁹¹. In *Mnemosyne*, un atlante d'immagini che potrebbe essere letto come un anacronistico racconto in immagini; Warburg coniuga sempre lo studio filologico del caso singolo con l'approccio antropologico ai rapporti che rendono queste singolarità storicamente e culturalmente operanti. Warburg lavorò a *Mnemosyne* a partire dal 1924, sino alla morte, avvenuta nel

188 George Didi-Huberman (1953), storico dell'arte e filosofo francese, è *maître de conférences* à l'EHESS (École des hautes études en sciences sociales) di Parigi dove insegna antropologia visuale a partire dal pensiero warburghiano del quale è uno dei maggiori interpreti contemporanei.

189 G. Didi-Huberman, *L'immagine insepolta: Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell'arte*, trad. it. di A. Serra, Bollati Boringhieri, Torino, 2006, pp. 40-46 (ed. orig. *L'image survivante: histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Les Éditions de Minuit, Paris, 2002).

190 G. Bachelard, *La poetica dello spazio*, Dedalo, Bari, 1975, p. 137 (ed. orig. *La poétique de l'espace*, PUF, Paris, 1957). In realtà, anche Didi-Huberman lo precisa, la nozione di fossile appartiene a Goethe, di cui studieremo il ruolo in relazione con i primi lavori di Rodolphe Töpffer (cfr. *Fossiler Stier in Werke XIII: Naturwissenschaftliche Schriften*, a cura di D. Kuhn, Wegner, Hamburg, 1971 (ed. orig. 1822) pp. 196-203).

191 G. Didi-Huberman, *L'immagine insepolta: Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell'arte*, cit. p. 308.

1929. L'idea risaliva già al 1905. Ma «nel 1924, si ebbe qualcosa di più, qualcosa come un raptus: improvvisamente veniva alla luce una forma che non era soltanto, agli occhi di Warburg, un 'compendio per immagini', bensì un pensiero per immagini. Non soltanto un promemoria ma una 'memoria al lavoro'»¹⁹². Al pari della creazione della Kulturwissenschaftliche Bibliothek, oggi con sede a Londra, con la sua particolarissima organizzazione topografica, il racconto sequenziale di *Mnemosyne* costituisce, quindi, l'esempio di un processo di visualizzazione del pensiero e di 'contaminazione visiva' da parte dell'oggetto (l'iconotesto) sulle pratiche del discorso critico. Una contaminazione che è avvenuta anche nel corso di questo studio. Pertanto, il linguaggio-pensiero visivo diventa, naturalmente, sia lo strumento di lettura che la forma con cui si costruisce l'espressione verbale della trattazione critica. Il cortocircuito, quindi, non avviene, come sembrerebbe, a livello delle discipline (anche, ma non solo): la vera contaminazione avviene a livello del medium riflessivo, dello strumento privilegiato del pensiero che, in questo caso, sembrerebbe preferire una logica visiva. E questa, forse, è l'unica disciplina che, alla fine di questa rassegna teorica, contribuisce al nostro studio nella sua totalità: la scienza senza nome delle immagini¹⁹³.

192 Cfr. *ivi*, p. 416. Le fotografie, tratte dall'immensa collezione messa insieme da Warbur, furono, in un primo tempo, incollate su grandi cartoni neri, raggruppate per temi e regolarmente disposte le une accanto alle altre, bordo a bordo, lungo lo spazio – ellittico – occupato, ad Amburgo, dalla sala di lettura della Kulturwissenschaftliche Bibliothek. La forma definitiva fu trovata quando Saxl e Warburg utilizzarono grandi pannelli di legno coperti da teli di lino nero, di circa un metro e mezzo per due, su cui si potevano disporre le fotografie fissandole con piccoli fermagli facili da maneggiare. La nozione di «montage figuratif» e, parallelamente di «démontage théorique», si trova formulata anche in un altro testo di Didi-Huberman, *La Ressemblance informe, ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille*, Macula, Paris, 1995.

193 Si veda G. Didi-Huberman, *Ninfa moderna. Saggio sul pannello caduto*, trad. di A. Pino, Il Saggiatore, Milano, 2004, p. 116 (ed. orig. *Ninfa moderna: essai sur le drape tombé*, Gallimard, Paris, 2002). Per la definizione del progetto warburghiano come «scienza senza nome delle immagini» cfr. G. Agamben, *Aby Warburg e la scienza senza nome*, in «AutAut», 199-200, 1984, pp. 51-66 (già apparso in «Settanta», luglio-settembre 1975). «La "scienza senza nome" che Warburg inseguiva è, come si legge in una nota del 1929, "un'iconologia dell'intervallo", o una psicologia del "movimento pendolare fra le posizioni di cause come d'immagini e come segni"»; cfr. anche E. Gombrich, *Aby Warburg. Una biografia intellettuale*, Feltrinelli, Milano, 1983, p. 253 (ed. orig. *An Intellectual Biography*, Warburg Institute, London, 1970).

3. Il metodo archeologico, il romanzo al naturale e l'effetto Töpffer

«Più che di una storia nel senso tradizionale della parola, si tratta di un'«archeologia»¹⁹⁴. Vorrei aver pronunciato per prima questa frase per risparmiare al Lettore le ragioni della scelta dei casi di studio e le modalità con cui la ricerca è stata condotta¹⁹⁵. Come si è già ammesso, si è deciso di affrontare questo lavoro nonostante la sostanziale incompetenza circa la materia 'grezza' da trattare, il fumetto; proprio per questo, però, il graduale e curioso avvicinarsi a un mondo ignoto ha provocato una serie d'interrogativi da risolvere e d'intuizioni da confermare che nascevano dal cortocircuito fra ciò che si stava scoprendo e ciò che si pretendeva di conoscere già: il fumetto, dalle sue origini al *graphic novel*, da una parte, e la letteratura, dall'altra. Alcuni nomi continuavano ad affiorare con insistenza, in primo luogo Alessandro Manzoni e Charles Dickens: due personaggi di cui è difficile spiegare la presenza in un discorso sul romanzo a fumetti. Eppure questa sembrava avvalorata da un ipotetico legame tra i due scrittori e dal ruolo di una figura di rilevanza centrale nella storia del fumetto come Rodolphe Töpffer. Gli anni sono gli stessi, gli anni Trenta dell'Ottocento, e il fatto che si tratti un momento storico fondamentale per lo sviluppo del romanzo rafforzò in un certo senso l'idea che dovesse essere proprio quello il punto di partenza di questa archeologia.

La sensazione che gli anni Trenta potevano rappresentare il terreno più fertile per ogni tipo di seme romanzesco (in parole e/o in immagini) si avvertiva con sempre maggiore urgenza. Uno degli aspetti che maturarono negli anni Trenta dell'Ottocento, per esempio, fu una nuova idea del coinvolgimento del corpo nel processo della visione. Se ne ebbero i primi segni già nel 1810, quando Goethe pubblicò la *Teoria dei colori*¹⁹⁶ che, in questo senso, non fu tanto importante per la polemica contro Newton sulla composizione della luce, quanto per l'articolazione di un modello di visione soggettiva in cui il corpo è introdotto in tutta la sua densità fisiologica: in Goethe, nasceva l'idea di un nuovo osservatore 'produttivo' il cui corpo è capace di generare esperienze visive. Tuttavia, come anche Rosalind Krauss sottolinea nel suo intervento nella raccolta curata da Hal Forster (*Vision and Visuality. Discussions in Contemporary Culture*, 1988), Goethe fu solo il primo di tanti studiosi che in Europa, tra gli anni Venti e gli anni Trenta, iniziarono a occuparsi della persistenza delle immagini: il risultato dei loro sforzi collettivi fu di definire la visione come «an irreducibile amalgama of pyshiological processes and external stimulation, dramatiz[ing] the productive role played by the body in vision». Particolarmente importante fu la localizzazione delle funzioni del cervello e dei nervi e la distinzione tra nervi sensori e nervi motori. Finalmente, nel 1826, si concluse che i nervi sensori erano cinque e che corrispondevano ai cinque sensi. Ognuno di essi produceva una nuova verità sul corpo («a new 'truth'

194 M. Foucault, *Le parole e le cose. Un'archeologia delle scienze umane*, con un saggio di G. Canguilhem, BUR, Milano, 2004, p. 12 (ed. orig. *Les mots et les choses: une archéologie des sciences humaines*, Gallimard, Paris, 1966).

195 La letteratura sull'utilizzo nelle scienze umanistiche dei *case studies*, un concetto che proviene dal campo della giurisdizione anglosassone, è assai esigua. Un esempio recente potrebbe essere l'articolo di L. Berlant, *On the Case*, «Critical Inquiry», 33, 4, 2007, pp. 663-672.

196 Si veda J. W. Goethe, *La teoria dei colori: lineamenti di una teoria dei colori. Parte didattica*, introduzione di G. C. Argan; trad. a cura di R. Troncon, Il Saggiatore, Milano, 1978 (ed. orig. *Zur Farbenlehre*, J.G. Cotta, Tübingen, 1810; poi in *Die naturwissenschaftlichen Zeichnungen mit Ausnahme der Farbenlehre*, bearbeiten der Ausgabe D. Kuhn et al. in *Corpus der Goethezeichnungen*, VEB E.A. Seemann Buch und Kunstverlag, Leipzig, 1968, nr. 1-264.).

about the body »¹⁹⁷). Nella più importante teorizzazione scientifica del tempo sulla separazione dei sensi, quella del fisiologo tedesco Johannes Müller (*Handbuch der Physiologie des Menschen*, Coblenz, Holshcer, 1838), però, vi fu una rottura più decisiva con la nozione classica di osservatore, a favore di un'idea di visione senza nessuna necessaria connessione con l'atto fisico del guardare. L'opera di Müller fu tradotta in inglese da William Baly con il titolo *Elements of Physiology* (London, Taylor and Walton, 1848). La fama della sua teoria fu dovuta soprattutto alla cosiddetta dottrina delle energie nervose specifiche, con la quale egli ridefiniva la visione come la capacità di essere investiti da sensazioni che non hanno necessariamente un legame con un referente. Müller presentava il soggetto non come un'unica *tabula rasa*, ma come una struttura composita nella quale una vasta gamma di tecniche e forze potevano produrre altrettante esperienze che venivano percepite come ugualmente reali. Ciò che più emerge ai nostri occhi è, sicuramente, la radicalità della riconfigurazione della visione avvenuta nei primi decenni dell'Ottocento. Sebbene non si possa affermare che Manzoni, Dickens e Töpffer furono influenzati specificamente da tali concezioni – cioè da una sorta di scienza dell'immagine mentale agli albori e con tutte le rigidità del caso – per lo meno è doveroso prendere atto della possibilità che siano venuti in contatto con i fattori che portarono a tale riconfigurazione del problema corpo/mente: da elemento neutrale e invisibile a forma complessa dalla quale deriva la visione stessa.

Manzoni, Dickens, Töpffer. Un triangolo alquanto singolare che verrà approfondito solamente sul versante del rapporto tra Dickens e Töpffer, rimandando, infatti, a uno studio futuro la conferma dell'ipotesi di un legame effettivo anche tra il ginevrino e Alessandro Manzoni¹⁹⁸. D'altro canto, la figura di Töpffer (come artista, ma anche come pedagogo e insegnante) e alcune coincidenze non casuali fra il suo pensiero e le teorie psicologiche dell'arte infantile a cavallo tra il XIX e XX secolo, hanno attirato naturalmente la mia attenzione verso l'opera del *puer aeternus* della letteratura novecentesca, Antoine de Saint-Exupéry. L'ultimo caso, infine, può sembrare una scelta obbligata e scontata. Lorenzo Mattotti si è invece rivelato il 'meno romanziere' di tutti: Mattotti rappresenta l'unico vero caso di scrittore di romanzi a fumetti (fra tanti altri validissimi nomi) ma, paradossalmente, egli opera già al di là del romanzo, la mente e l'occhio rivolti ad altri generi del raccontare in immagini.

In che senso, dunque, questo percorso vorrebbe definirsi un'archeologia, piuttosto che una storia o una semplice riflessione teorica? Le modalità iniziali di ricerca, innanzitutto, assomigliano al procedere dell'archeologo nella conoscenza delle «cose della natura».

Conoscere queste significava reperire il sistema delle somiglianze che le rendevano prossime e solidali le une con le altre; ma le similitudini potevano essere rilevate solo

197 R. Krauss, *The Im/Pulse to See*, in H.Foster (ed.), *Vision and Visuality. Discussions in Contemporary Culture*, cit., pp. 32- 42.

198 L'ipotesi che Manzoni o qualcuno degli artisti che lavorarono all'illustrazione dei *Promessi sposi* avessero potuto conoscere i lavori di Töpffer è nata dalla somiglianza tra le vignette di alcuni paesaggi e di alcune vedute cittadine di Milano che illustrano l'edizione del '40 e alcune immagini dei *Voyages en zigzag* che Töpffer fece con gli allievi della sua scuola durante le vacanze estive e che documentò in diversi diari di viaggio scritti a partire dal 1825. Solo nel 1843 l'editore parigino Jean-Julien Dubochet, cugino in secondo grado di Töpffer, pubblica a dispense i viaggi compiuti tra il 1837 e il 1841 con il titolo *Voyages en zig zag, ou Excursion d'un pensionnat en vacances dans les Cantons suisses et sur les revers italiens des Alpes*. Per questa edizione illustrata, Töpffer disegna a penna, tra il 1841 e il 1843, tutti i paesaggi e le vignette che ornavano quei diari di viaggio. Gli originali furono copiati e incisi a Parigi dai disegnatori della casa Dubochet.

quando un insieme di segni, alla superficie di esse, costituiva un testo di un'indicazione perentoria¹⁹⁹.

Il tipo di segno che leggevo era ibrido, doppio. Era il segno dell'iconotesto nato dalla lettura simultanea della parola e dell'immagine, o meglio dal riconoscimento di una specifica logica di coesistenza visiva che si attuava anche laddove immagine e testo erano divisi fisicamente (è l'esempio dei libri illustrati). Tale logica di coesistenza visiva si traduce, in termini narrativi, con l'espressione di pratica discorsiva. È a questa pratica che si rivolge l'archeologia di Foucault:

essa non è né sociologia, né più genericamente antropologia della creazione [...]. Definisce dei tipi e delle regole di pratiche discorsive che attraversano delle opere individuali.

Inoltre, nonostante i risultati dei casi di studi si cristallizzino e si riassumano spesso nei nomi delle personalità protagoniste, l'archeologia del romanzo a fumetti

non si propone di raccogliere quel nodo fuggevole in cui l'autore e l'opera si scambiano la loro identità [...]. Non pretende di nascondersi nell'ambigua modestia di una lettura che lasci ritornare, nella sua purezza, la luce lontana, precaria, quasi spenta, dell'origine [...]. Non è il ritorno al segreto dell'origine; è la descrizione sistematica di un discorso-oggetto.

Cioè lo stesso «oggetto teoretico» (Bal), la stessa «immagine migrante» (Mitchell) in cui il romanzo a fumetti si è manifestato negli ultimi due secoli²⁰⁰.

D'altro canto, dinanzi alla logica di coesistenza visiva che si attua anche là dove immagine e testo sono fisicamente distinti (come è il caso dei libri illustrati), Mieke Bal e W. J. Thomas Mitchell delineano una pratica critica che si snoda parallelamente alla ricerca archeologia foucaultiana e che la specifica. Bal, infatti, invoca un «qualified return to “close reading” that has gone out of style»²⁰¹. Mitchell, da parte sua, in *What Do Pictures Want?* suggerisce che la risposta al problema principale del visibile deve essere ricercata in quelle immagini specifiche che, ai giorni nostri, incarnano più delle altre l'ansia intorno al 'fare-immagini'; tali immagini assumono il valore di meta-immagini, il tipo di immagine che consegue dalla consapevolezza di vivere il *Pictorial Turn*: il *graphic novel* è una di queste immagini che richiedono un'attenzione urgente. La pratica del *close reading*, della penetrazione di un'immagine specifica, indica un'attività fondamentale per un archeologo del *graphic novel* e comporta la scelta di casi specifici senza che questo comporti una loro decontestualizzazione storico-culturale. Tale pratica, piuttosto, è un antidoto al problema della velocità che spesso caratterizza la lettura delle immagini (o dei fumetti, nello specifico), un problema che emerge in alcune voci critiche (Daniele Barbieri, per esempio) e per il quale alcuni autori hanno trovato una soluzione poetica (Lorenzo Mattotti). Come vuole Mitchell,

most images pass by and through us so quickly that we scarcely notice them. They are fast food for the eyes, and mostly junk food. But some of them demand more attention, and even the trivial or overlooked ones have this potential waiting to be tapped. The approach I am proposing with the metapicture is thus quite compatible with Mieke Bal's appeal for a return to the “close reading” of images (though I'm sure she would

199 M. Foucault, *Le parole e le cose. Un'archeologia delle scienze umane*, cit., p. 56.

200 Id., *L'archeologia del sapere. Una metodologia per la storia della cultura*, trad. it. di G. Bogliolo, BUR, Milano, 1999, p. 184 (ed. orig. *L'archéologie du savoir*, Gallimard, Paris, 1969).

201 M. Bal, *Travelling Concepts in the Humanities: a Rough Guide*, cit., p. 10.

want to interrogate the model of reading itself and raise the question of what we mean by reading, and whether the image is perhaps always opening up a threshold of the unreadable and even the indecipherable). My general pedagogical aim is to slow down the reception of the image, to encourage prolonged contemplation²⁰².

In questo senso, quindi, l'idea di Mitchell viene a coincidere con l'intuizione iniziale a proposito delle potenzialità del romanzo a fumetti: cioè che possa ricoprire anche una funzione pedagogica nei confronti dell'immagine e, nello specifico, delle sue forme iconotestuali, insegnando a rallentare la lettura.

And the aim of the metapicture is to create a critical space in which images could function, not simply as illustrations or 'examples' of the power of this or that method, but as 'cases' that to some extent (generally unknown in advance) that might transform or deconstruct the method that is brought to them. The widest implication of the metapicture is that pictures might themselves be sites of theoretical discourse, not merely passive objects awaiting explanation by some non-pictorial (or iconoclastic) master-discourse²⁰³.

I casi di studio, quindi, assumono esattamente il valore conferito loro da Mitchell ed esercitano il loro ruolo di oggetti teorici attivi costringendo ad adattare il metodo di approccio (cioè di lettura/visione) a seconda delle loro esigenze.

In relation to the domesticating tendencies of semiotics, for instance, with its taxonomies of signs and sign-functions, I like to think of the image as the 'wild sign' the signifying entity that has the potential to explode signification, to open up the realm of nonsense, madness, randomness, anarchy and even 'nature' itself in the middle of the cultural labyrinth of second nature that human beings create around themselves. In *What Do Pictures Want?* I put this in terms of the following analogy (roughly paraphrased): "when it comes to images, then, we are in something like the position of savages who do not know where babies come from. We literally do not know where images come from, or where they go when (or even if) they die"²⁰⁴.

È per questo che, come è stato evidenziato nella rassegna teorica, un approccio semiotico 'puro' non sembra a mio avviso valido, o almeno sufficiente, per affrontare la lettura delle meta-immagini che si nutrono continuamente di ciò che sta al di là del segno, al di là del confine.

3.1. Perché Manzoni

L'impresa manzoniana del 1840-42, rappresenta il precoce caso di un autore che decide di occuparsi personalmente della composizione grafica della propria opera illustrata, seguendo passo dopo passo e dirigendo il lavoro di un'équipe chiamata a collaborare all'impresa. L'intenzione dell'autore, più volte dichiarata, risulta legata a ragioni di ordine editoriali (commerciali e di protezione dai plagii), mentre ogni implicazione di natura estetica, inizialmente, sembrerebbe trascurata: Manzoni avvia la sua lunga e dispendiosa opera mosso, soprattutto, dalla suggestione e dal successo del *Gil Blas* di René Lesage appena tradotto in Italia, mentre «non si ha notizia di una sua presa di posizione intorno al nuovo modo di scrivere»²⁰⁵. Questo

202 A. Grønstad, Ø. Vågnes, *Interview with W. J. T. Mitchell*, «Image & Narrative», November 2006 < <http://www.imageandnarrative.be/> > (10/10).

203 *Ibid.*

204 *Ibid.*

205 Il *Gil Blas* fu scritto tra il 1715 e il 1731 e Lesage lo corresse fino al 1747. Il volume che aveva sancito, in Francia, il successo delle vignette romantiche era stato proprio il *Gil Blas* nell'edizione Paulin

ha causato una lettura *à la lettre* che individua un denominatore comune nelle immagini manzoniane e nella maggior parte delle immagini ottocentesche derivate dai *Promessi sposi*: tale denominatore potrebbe essere riassunto dal concetto di «ingenuità culturale». Si tratta infatti di opere che

nascono, per un verso, da una sufficiente conoscenza delle tecniche accademiche, e, per l'altro, da concreti limiti qualitativi, nella scelta dei significati da esprimere o nella scala di valori con cui guardarne l'importanza» e, nella versione più sintomatica di tale ingenuità, tendono a «intendere sempre i personaggi come emblemi di atteggiamenti emotivi di tipo elementare e assoluto [...], espressi mediante la mimica del volto e dei gesti. Una tendenza assieme accentuativa e riduttiva (soprattutto) dei significati del romanzo, con una grossa analogia coi moduli tipici del 'melodramma'²⁰⁶.

Nel complesso, sono in disaccordo con Eligio Cesana, specialmente per quanto riguarda la scelta di Manzoni di illustrare il suo romanzo che deriva, al contrario, da una profonda comprensione delle dinamiche culturali del suo tempo (editoriali, economiche, sociali, ecc.). Tuttavia, è interessante l'utilizzo (ingenuo a sua volta?) di termini quali «emblemi», «mimica del volto», «gesti» che ben si confanno all'introduzione di un catalogo di una mostra – finalizzata quindi a una fruizione puramente visiva – ma che si rivelano, al contrario, due 'prove' della consapevolezza dell'operazione manzoniana. Il termine «emblema» racchiude già in sé una complicazione ontologica ed ermeneutica derivatogli dall'essere una combinazio-

del 1835, quando fu pubblicato illustrato da oltre seicento disegni del pittore Jean Gigoux. La versione illustrata da Gigoux fu pubblicata in Italia a Milano dalla vedova Stella e dal figlio nella nuova traduzione di Quirico Viviani. Cfr. A. Anchini, *La parola figurata nel romanzo tra '800 e '900. Un'esperienza ipertestuale in Album. I Luoghi dove si accumulano i segni (dal manoscritto alle reti telematiche)*, a cura di C. Leonardi, M. Morelli e F. Santi, Atti del convegno di studio della Fondazione Ezio Franceschini e della Fondazione IBM Italia (20-21 ottobre 1995), Centro di studi dell'alto Medioevo, Spoleto, 1996, p. 163.

In una lettera a Gaetano Cattaneo dell'autunno del 1839, Manzoni scrive: «Se hai nelle mani il *Gil Blas*, mandamelo, per mostrarlo a Ferrario, col quale ho discorso del modo di trovar qui caratteri, stampatore etc., per la nota impresa» A. Manzoni, *Tutte le lettere*, a cura di C. Arieti, con un'aggiunta di lettere inedite o disperse a cura di Dante Isella, Adelphi, Milano, 1986, t. II, p. 112. Sarà necessario avvertire il Lettore che, durante la stesura di questo libro, è stato pubblicato un importante volume dell'*Edizione nazionale ed europea delle opere di Alessandro Manzoni*, diretta da Giancarlo Vigorelli, relativo alla corrispondenza letteraria di Manzoni: si tratta della prima parte del volume 29, *Carteggi letterari. I*, a cura di S. Bertolucci e G. Meda Riquier, Centro Nazionale degli studi Manzoniani, Milano, 2010. In attesa della pubblicazione della seconda parte del volume, si è preferito fare riferimento all'edizione di Arieti.

206 E. Cesana e G. Mascherpa (a cura di), *I promessi sposi nella figurazione dell'Ottocento e moderna*, catalogo della mostra, Grafiche Stefanoni, Lecco, 1973, pp. 3-5. Per Cesana, inoltre, «proprio estraendo dalla vicenda i significati più ingenui, gli illustratori hanno contribuito a render possibile quell'altra esistenza che i personaggi del Manzoni hanno trovato fuori dalle pagine del libro: quella di protagonisti di una storia popolare, rispondente alla sensibilità dei tanti che [...] non avrebbero comunque avvertito i sapori formali e i significati secondari del romanzo» restando tuttavia soggiogati dalla carica emotiva che scaturisce dalla rappresentazione dei fatti» *Ibid.*

Anche Momigliano è tra coloro che valutano in maniera estremamente negativa la qualità della 'traduzione' visiva da parte del Gonin e degli altri illustratori. Il critico, infatti, commenta la dedica manzoniana («All'ammirabile suo traduttore e carissimo amico Gonin, l'autore») con queste parole: «"Ammirabile" non troppo; "traduttore" senza dubbio, perché il Gonin e i suoi compagni di lavoro furono condotti, si può dire, per mano dello scrittore dal principio alla fine e, se avessero avuto le qualità necessarie, avrebbero trovato nella scelta che il Manzoni faceva dei motivi da illustrare un'ottima guida per tradurre in immagini la fisionomia poetica del romanzo» A. Momigliano, *Il Manzoni illustratore dei Promessi sposi*, «Pegaso», Le Monnier, II, 1, gennaio 1930, VIII, p. 2. Il precoce saggio di Momigliano – scritto quindici anni prima della trascrizione dell'autografo da parte di Parenti – continua su questa linea e, nella descrizione delle didascalie (la prima in assoluto) e delle vignette, ribadisce l'opinione negativa nei confronti del lavoro di illustrazione del romanzo che, a suo avviso, non risponderebbe alle esigenze poetiche del testo.

ne di testo e immagine e, quindi, legittima (a maggior ragione proprio perché è usato, da parte di Cesana, in un senso diverso) la costruzione dell'universo verbale-iconico dell'edizione illustrata del '40. Il concetto di «emblema», inoltre, diventa metafora di un procedimento parallelo – cognitivo e creativo – di costruzione di un discorso verbale e iconico; l'emblema, quindi, non si realizza soltanto nel singolo personaggio, ma diventa figura del procedimento creativo di regia del romanzo nel suo complesso. Il fare riferimento alla mimica e alla gestualità dei personaggi manzoniani (che, nell'intenzione del critico, dovrebbe ridurli a caricature di melodramma) gioca invece a favore della complessità del lavoro di Manzoni²⁰⁷.

L'operazione manzoniana non consiste semplicemente nel mettere in immagini ciò che, potenzialmente, la sua scrittura rappresenta a parole: il lavoro di illustrazione dei *Promessi sposi* coinvolge, innanzitutto, la ricognizione di una sorta di avantesto 'per immagini' del romanzo stesso. Tale ricognizione avviene attraverso un processo da me definito con l'espressione di «ecfrasi di ritorno»: una sorta di riletture a ritroso del procedimento poetico. L'analisi degli indizi che giustificano scientificamente una riletture così connotata è la base del nostro percorso teorico-critico attraverso il *graphic novel* manzoniano.

Non s'intende quindi dimostrare che l'illustrazione della Quarantana sia il risultato della traduzione in vignette delle immagini verbali presenti nella sua prosa. In tal caso si fraintenderebbe e si semplificherebbe l'espressione «ecfrasi di ritorno». Il movimento a ritroso del procedimento ecfrastrico, infatti, non si attua solamente all'interno del testo del romanzo nella sua ultima versione, ma si complica indietreggiando, per così dire, in due direzioni: verticalmente, fino a visualizzare (e qui il termine è inteso alla lettera) le immagini 'mentali' dalle quali è poi scaturito il testo scritto; orizzontalmente, perché, in questo movimento a ritroso, i termini in gioco si moltiplicano. Pertanto, non si tratta soltanto dell'esplicitazione di un avantesto d'immagini (mentali) che abbia come suo punto d'arrivo il testo del '40. Il processo ecfrastrico, infatti, viene più volte 'deviato' sia dalle precedenti versioni del romanzo (il *Fermo e Lucia* e l'edizione del 1827, nelle quali spesso la componente visiva della prosa è più accentuata) sia, e soprattutto, dal manoscritto della Braidense, la guida interpretativa del lavoro di ricostruzione del romanzo

207 Tale riferimento indurrebbe a verificare la presenza, nella sua biblioteca, di testi legati alla fisiognomica o comunque riguardanti lo studio scientifico della gestualità. Se così fosse, allora, dimostrare l'attenzione di Manzoni alle qualità visive della sua prosa non sarebbe senza dubbio un'operazione interpretativa a posteriori, che attribuisca a Manzoni delle nozioni e delle categorie critiche che non poteva conoscere. Nella biblioteca di via Morone, dove si trova la casa di Manzoni, è conservato, per esempio, *Opuscoli di medicina clinica* (Pirota, Milano, 1830, 2 voll.), un'opera di Giovanni Rasori (1766-1837) che fu medico, teorico della medicina e scrittore. Gli *Opuscoli* non sono di particolare rilievo in rapporto alla stesura e all'illustrazione dei *Promessi sposi*, se non per il fatto che il primo volume contiene la *Storia della Febbre Petecchiale di Genova*, una malattia epidemica che, talvolta, provocava delle pustole scure (che Rasori descrive come simili a quelle della peste). Un aspetto che, piuttosto, potrebbe essere rilevante è che Rasori fosse il traduttore delle *Lettere intorno alla mimica* di Johann Jacob Engel, pubblicato dallo stesso editore Pirota nel 1818-19. I libri che costituiscono la biblioteca personale di Alessandro Manzoni sono oggi custoditi in tre distinte raccolte, le quali si trovano rispettivamente presso la Sala Manzoniana della Biblioteca Nazionale Braidense, nella villa di Brusuglio e nella casa milanese di via Morone. Per uno studio generale e il catalogo delle opere conservate nelle tre raccolte, rimando al volume del 1981 degli «Annali Manzoniani». Cfr. Centro Nazionali di Studi Manzoniani, *Preliminare informazione sulle raccolte manzoniane. Raccolta di Via Morone, Biblioteca di Via Morone in Milano; Raccolta di Brera; Raccolta di Brusuglio*, a cura del Centro Nazionale di Studi Manzoniani, «Annali Manzoniani», Casa del Manzoni; Sansoni, Milano, VI, 1981, pp. 59-237.

per immagini²⁰⁸. L'aspetto più interessante per la nostra ipotesi, però, è che Manzoni fosse in grado di provocare consapevolmente (non ingenuamente, quindi) tale cortocircuito genetico-letterario e critico-psicologico in virtù della conoscenza, o meglio, dell'intuizione di alcune categorie concettuali delle moderne scienze cognitive²⁰⁹. Tali categorie permetterebbero, infatti, di evidenziare la componente visiva del testo e di giustificare nel lettore/osservatore una lettura per immagini (attraverso 'l'occhio della mente'). Logicamente, lo stesso processo si dovrebbe ripetere in colui che scrive e trascrive un'immagine mentale in parole: Manzoni, in questo senso, è prima autore-scrittore, poi lettore di se stesso e quindi autore-illustratore. Quello che si vorrebbe preliminarmente dimostrare attraverso il fondamentale strumento delle *Istruzioni agli artisti*, attraverso alcune lettere e alcune 'spie' interne alla stessa fiction, è che Manzoni possedeva la categoria d'immagine mentale, di *frame* cognitivo e di *amalgama*. Il campo di studi della narratologia di stampo cognitivista gioca quindi un ruolo importante: di supporto e di conferma teorica di un'intuizione già presente in Manzoni. Questo preserva il critico dal compiere forzature categoriali o interpretative e induce a considerare il manoscritto contenente le *Istruzioni agli artisti* come il documento che prova la «presa di posizione» di Manzoni «intorno al nuovo modo di scrivere»²¹⁰.

3.2. «A monthly something»

Pickwick Papers, il primo romanzo di Dickens, nacque come «a monthly something»²¹¹ pubblicato mensilmente al prezzo di uno scellino. Nel 1836, una

208 Fra i lavori critici che individuano una più forte componente visiva nelle precedenti versioni del romanzo ricordiamo il saggio di G. Macchia, *Tra Don Giovanni e Don Rodrigo. Scenari secenteschi*, Adelphi, Milano, 1989.

209 Riguardo a tale ipotesi, non è da sottovalutare l'influenza che le frequentazioni filosofiche del gruppo degli *Idéologues* poterono avere sul giovane Manzoni. Si fa riferimento, in particolare, a Pierre Jean Georges Cabanis (1757-1808), medico, fisiologo e filosofo della medicina, che scrisse a proposito dei rapporti tra corpo e mente e tra fisiologia e psicologia (cfr. *Rapports du physique et du moral de l'homme*, Crapart, Caille et Ravier, Paris, 1802). Le opere di Cabanis furono raccolte da François Thurot tra il 1823 e il 1825. Si veda anche lo studio di S. Moravia *Il pensiero degli Idéologues. Scienza e filosofia in Francia, 1785-1815*, La Nuova Italia, Firenze, 1974.

210 Cito fuori dal suo contesto la frase di Anichini, che vorrebbe invece evidenziare la mancanza di un'esplicita dichiarazione da parte di Manzoni in merito al nuovo modo di leggere il libro illustrato. In realtà, l'interessante saggio di Anichini dedica un'ampia sezione alla descrizione del manoscritto delle *Istruzioni* manzoniane, qualificandolo – sebbene piuttosto implicitamente – come un'evidente testimonianza lasciata da Manzoni di come il suo nuovo romanzo andasse letto. Anichini, infatti, conclude dicendo che «egli fu il primo autore europeo a tentare una scrittura anche iconica della sua opera. Il lavoro non fu abbandonato alla riscrittura, magari anche abile, di disegnatori e stampatori. Contravvenendo alle regole, egli volle essere, non l'autore materiale dei disegni che avrebbero accompagnato il suo testo, bensì il regista, legittimando, a questo modo, un'operazione considerata indebita, inaccettabile presso i critici del tempo». Inoltre, un merito indiscusso dello studio di Alessandra Anichini è la restituzione di un quadro chiaro e sintetico della situazione del libro illustrato in Europa e in Italia, in cui individuare i possibili modelli di Manzoni. Si veda A. Anichini, *La parola figurata nel romanzo tra '800 e '900. Un'esperienza ipertestuale*, in C. Leonardi, M. Morelli e F. Santi (a c. di), *Album. I luoghi dove si accumulano i segni (dal manoscritto alle reti telematiche)*, Atti del convegno di studio della Fondazione Ezio Franceschini e della Fondazione IBM Italia (20-21 ottobre 1995), Centro di Studi dell'Alto Medioevo, Spoleto, 1996, pp. 147-76. Si fa riferimento alle pp. 175-176.

211 Tale definizione appare nella prefazione definitiva che Dickens scrisse per il *Circolo Pickwick* nel 1867. Essa riproduce il testo di quella da lui redatta nel 1847 per la prima edizione popolare dell'opera, con l'aggiunta di correzioni di poca importanza e dei due paragrafi su Seymour in cui rivendicava la paternità dell'opera e dell'idea stessa. La prefazione del 1867 precisa e amplia il contenuto della breve prefazione della

giovane casa editrice, Chapman & Hall, aveva da poco inaugurato una collezione a uscita mensile, «The Library of Fiction», per la quale Charles Dickens aveva scritto *The Tuggses at Ramsgate* che sarebbe apparso alla fine del mese di marzo illustrato da Robert Seymour. Seymour era un popolare incisore, un caricaturista e un infaticabile lavoratore; era l'autore, per esempio, dei *Seymour's Sketches* e collaborava settimanalmente alla rivista «The Comic Magazine»²¹². Nel 1835, Seymour aveva ideato alcune tavole che avrebbero dovuto essere il principio di una serie d'immagini rappresentanti le avventure del Nimrod Club, una sequenza di scene comiche a uscita mensile sulla vita campestre e sportiva di un gruppo di *Cockney*. Seymour era un appassionato di sport, ma l'idea gli fu probabilmente suggerita dal successo dei primi bozzetti comici di Robert Smith Surtees (1803-64), pubblicati nel «New Sporting Magazine» e illustrati da John Leech: lì, si narravano le avventure del droghiere Jorrocks, un *Cockney* molto sportivo, che in seguito diventò il protagonista del capolavoro di Surtees, *Handley Cross* (1843), dove, insieme col suo servo Pigg, formava una coppia degna d'esser ricordata accanto a quella di Pickwick e Sam Weller. Il progetto di Seymour, inoltre, risentiva evidentemente del successo e della carica comica della coppia Rowlandson e Combe che contribuirono alla nascita del genere degli *eccentric tours*. Combe e Rowlandson erano infatti gli autori, rispettivamente, del testo e delle vivaci immagini delle *Adventures of Dr. Syntax* (1809) e dei successivi *In Search of the Pictoresque* (1812), *In Search of a Wife* (1820) e *In Search of Consolation* (1822)²¹³.

Seymour chiese a vari scrittori di affiancare un testo alle sue immagini, ma inutilmente. Alla fine si rivolse alla casa editrice Chapman & Hall pensando che il giovane Dickens avrebbe potuto provvedere alla stesura del testo. Fra il 1833 e il 1835 Dickens aveva pubblicato i suoi *sketches* sulle pagine del «Monthly Magazine», del «Morning Chronicle» (al quale collaborava anche come reporter), dell'«Evening Chronicle» e del «Bell's life in London». Nel febbraio 1836, inoltre, aveva pubblicato per il suo primo editore, John Macronee, la prima serie degli *Sketches by Boz* (la seconda serie uscirà alla fine dello stesso anno). Nonostante la giovane età (aveva allora ventitré anni), Dickens era già molto attivo dal punto di visto letterario e avrebbe difficilmente rivestito un ruolo secondario. La proposta che Chapman & Hall fecero al promettente scrittore non mirava tanto a un progetto letterario, quanto a sfruttare un'inaspettata occasione di guadagno. Dickens, dal

prima edizione del 1847. C. Dickens, *The Posthumous Papers of the Pickwick Club*, with forty-three illustrations by Seymour and Phiz and an introduction by B. Darwin, Oxford University Press, Oxford, «The Oxford Illustrated Dickens», 1994 (ed. orig. 1847 e 1867), p. XI. Trad. it. L. Terzi, *Il Circolo Pickwick*, a cura di L. Terzi, incisioni di Seymour e 'Phiz', Milano, Adelphi, 2009 (ed. orig. 1965), p. XV. «The Oxford Illustrated Dickens» è l'edizione inglese di riferimento per le illustrazioni. I rimandi a tale edizione verranno segnalati con la dicitura *OID*, seguita dal numero di pagina. Nel caso si citi da un'altra edizione se ne darà notizia in nota. Per la traduzione italiana si farà riferimento all'edizione Adelphi che verrà indicata con la sigla *CPit*, seguita dal numero di pagina.

212 L'artista era inoltre l'ideatore della serie satirica *The Looking Glass*, interamente prodotta da lui, un *folio* litografato che conteneva caricature e versi occasionali e che riscosse un notevole successo fra il pubblico del tempo. Cfr. J. Grego (ed.), *Pictorial Pickwickiana: Charles Dickens and His Illustrators*, with 350 drawings and engravings by R. Seymour, Buss, H. K. Browne (Phiz), Leech *et al.*, Chapman & Hall, London, 1899, p. 8.

213 Joseph Grego dedica all'opera di Rowlandson un intero studio: *Rowlandson, the Caricaturist. A Selection from His Work with Anecdotal Descriptions of His Famous Caricaturas and A Sketch of His Life, Times and Contemporaries, with about Four Hundred Illustrations*, Chatton and Windus, London, 1880, 2 voll. Si tratterà in seguito l'importanza dell'opera di Rowlandson nella valutazione dell'influenza di Töpffer su Dickens.

canto suo, si disse fin da subito disposto ad accettare l'offerta, ma alle sue condizioni. Data la sua totale mancanza di esperienza in campo sportivo, come ammise egli stesso nella prefazione, l'autore ottenne di modificare il progetto di Seymour: alla fine delle trattative furono le illustrazioni che dovettero piegarsi alla creazione letteraria.

The idea propounded to me, was, that the monthly something should be a vehicle for certain plates to be executed by Mr. Seymour; and there was a notion, either on the part of that admirable humorous artist, or of my visitor, that a Nimrod Club, the members of which were to go out shooting, fishing, and so forth, and getting themselves into difficulties though their want of dexterity would be the best means of introducing these. I objected, on consideration that although born and partly bred in the country I was no great sportsman, except in regard of all kinds of locomotion; that the idea was not novel, and had been already much used; that it would be infinite better for the plates to arise naturally out of the text; and that I would like to take my own way, with a free range of English scenes and people, and was afraid I should ultimately do so in any case, whatever course I might prescribe to myself at starting.

Gli editori accettarono la sua proposta che, in pratica, ribaltava i ruoli, e Seymour dovette adattare le sue illustrazioni al nuovo testo di Dickens. Quest'ultimo si mise al lavoro con entusiasmo, trasformando genialmente il disegno originario sulla falsariga del vecchio schema del romanzo picaresco, che rinnovò grazie alle doti originali della sua fantasia. Era chiaro che la storia avrebbe avuto un carattere umoristico e d'intrattenimento e nessuna delle scene, delle caratteristiche dei personaggi o delle situazioni fu mai oggetto di discussione con l'illustratore: la totalità del romanzo prendeva vita, via via che i numeri uscivano, nella mente di Dickens. Questo procedimento creativo si esemplifica nella frase dell'autore: «I thought of Mr. Pickwick, and wrote the first number from the proof sheets of which Mr. Seymour made his drawing of the club and his happy portrait of its founder: - the latter on Mr. Edward Chapman's description of the dress and bearing of a real personage whom he had often seen. I connected Mr. Pickwick with a club, because of the original suggestion; and I put in Mr. Winkle expressly for the use of Mr. Seymour»²¹⁴. Una settimana dopo la sua prima visita alla casa editrice, Dickens scriveva a Chapman e Hall: «Pickwick is begun in all his might and glory»²¹⁵. Fu così che nacque Mr. Pickwick, capo di un club di personaggi picareschi indimenticabili. L'opera di Dickens uscì a puntate, a dispense periodiche mensili, per la durata di circa un anno e mezzo, dall'aprile del 1836 al novembre del 1837²¹⁶. Fu un successo senza precedenti. Si passò da una tiratura iniziale di quattrocento copie alla tiratura di quarantamila copie e, dopo la morte di Seymour nel 1836, le illustrazioni, che stavano contribuendo fortemente alla popolarità del libro, furono affidate a H. E. Browne, più noto come Phiz.

Fra il primo e il secondo numero di *Pickwick*, infatti, Robert Seymour si sui-

214 *OID*, p. XI (trad. it. *CPit*, p. XVII).

215 Lettera del 18 febbraio 1836 in C. Dickens, *Letters 1820-1839*, edited by M. House, G. Storey and K. Tillotson, associate editors W. J. Carlton Philip Collins, K. J. Fielding, Kathleen, Clarendon Press, Oxford, 1965, vol. 1, p. 132. D'ora in poi i riferimenti alla corrispondenza di Dickens verranno indicati con la dicitura *Letters* seguita dagli anni e dal numero di pagina.

216 Il 26 marzo 1836 Chapman & Hall annunciarono sul «Times» e sull'«Atheneum» l'imminente pubblicazione del primo numero il 31 marzo 1836. Il giorno successivo comparirono dei brevi annunci sul «Bell's Life in London», «the Observer», «John Bull», «The Weekly Dispatch», «The Satirist», «The News and Sunday Herald», e ancora sul «Times». Cfr. E. Johnson, *Charles Dickens: His Tragedy and Triumph*, London, Allen Lane, 1977 (ed. orig. 1952) p. 88.

cidò. Il numero venne pertanto pubblicato con tre invece che con quattro illustrazioni e con l'annuncio della morte dell'illustratore. Dickens aveva incontrato il suo illustratore solo una volta, due giorni prima della sua morte, quando aveva rifiutato l'incisione per *The Stroller's Tale* preparata da Seymour per il secondo numero con alcune varianti rispetto alle indicazioni di Dickens. Si rese quindi necessario cercare un altro collaboratore. George Cruikshank sembrava la scelta più naturale, ma era già troppo impegnato per farsi carico del progetto. Tre mesi dopo la morte di Seymour, lo stesso Cruikshank mandò da Chapman & Hall John Leech, un giovane e promettente artista che si propose ai due editori (a Dickens, piuttosto), così come aveva fatto William Makepeace Thackeray, i cui disegni, molto diversi da quelli di Seymour, erano stati considerati inadatti da Dickens. Le scadenze si facevano pressanti e la scelta cadde su Robert William Buss, un artista ben noto che esponeva alla Royal Academy, al quale fu affidato il terzo numero. I tempi stretti, tuttavia, non permisero a Buss di fare un buon lavoro. Fortunatamente, si presentò presto un'altra occasione: Hablot Knight Browne, un artista appena ventunenne ma già di notevole successo. Le sue prime tavole furono firmate con il nome di 'Nemo', ma ben presto ricorse al famoso pseudonimo 'Phiz' che da allora fu sempre associato al genio di Dickens come il nome del suo illustratore ufficiale. La morte di Seymour e la pubblicazione di un numero 'alleggerito' di un'illustrazione, inoltre, determinò permanentemente la modifica del numero delle pagine di ogni dispensa, da trentaquattro a trentadue, e delle illustrazioni che, da quattro, si ridussero a due.

Dopo aver brevemente introdotto il romanzo di Dickens, resta da chiedersi perché si sia scelto proprio *Pickwick Papers* come caso esemplare per la riflessione sul *graphic novel* in un percorso che intende evidenziarne le origini concettuali. Se l'obiettivo di questo libro fosse di rintracciare le origini storiche del romanzo grafico, si rischierebbe di ridurre il discorso a uno sterile dibattito su date precise e titoli esemplari e di astrarre la riflessione dall'oggetto concreto dell'indagine. D'altro canto, questo non vuol dire astenersi dalla storia, tutt'altro. Il fatto di condurre un lavoro sperimentale significa auto-privarsi di ogni teoria predeterminata per far sì che essa abbia origine direttamente dall'oggetto d'indagine. E ovviamente, il ricorso alla storicizzazione diventa essenziale per due motivi: ai fini della contestualizzazione dei casi di studio e per evitare esercizi critici che falserebbero il raggiungimento di un risultato teorico scientifico e stabile.

Una prima lettura dei *Pickwick Papers* evidenzia immediatamente una qualità che li rende unici, anche all'interno dell'opera dello stesso Dickens: il fatto, cioè, di costituire un territorio narrativo sperimentale e malleabile. *Pickwick* condivide tale qualità con il *graphic novel*, un genere che sfugge ad una definizione rigida e che fa eccezione ogni qualvolta si tenti una generalizzazione. Tale duttilità si esprime sotto diversi aspetti. Dal punto di vista strettamente narrativo, è possibile riscontrarla, per esempio, nelle storie che sembrano non aver bisogno di una fine; nella presenza di storie a incastro che, a mo' di *tableaux vivants*, si dispongono all'interno della pseudo-trama del romanzo. Dal punto di vista tematico, invece, essa è determinata dall'ipotetica assenza di un limite al proliferare dei personaggi e dagli ampi margini di cambiamento che li riguardano. Dal punto di vista dell'organizzazione e della nascita dell'opera, inoltre, è la serializzazione non 'pre-meditata' del racconto che, rendendolo così permeabile agli apporti esterni, gioca un ruolo fondamentale ai fini delle sue capacità performative. Secondo la sua definizione

‘ufficiale’, il *graphic novel* è «un romanzo grafico che nasce direttamente come libro diretto al mercato librario, senza pre-pubblicazioni o edizioni in albo o serializzazioni; è un romanzo, un’opera compiuta che contiene una sua unità narrativa, racconta un’unica storia completa, con un inizio, un mezzo, una fine; si rivolge a un pubblico adulto, con una storia drammatica e senza compromessi e censure». È necessario ricordare però, come tale definizione trovasse fin da subito eccezioni e anomalie esemplari, anche nei suoi elementi essenziali²¹⁷. L’unica caratteristica che si manifesta con costanza sembrerebbe essere la completezza narrativa. Passando mentalmente in rassegna i titoli più noti fra i romanzi grafici, infatti, la fabula è caratterizzata in generale dalla presenza di un inizio, di un mezzo e una fine. Si è ritenuto, quindi, che tale aspetto potesse essere l’unico non opinabile nel definire il *graphic novel* rispetto al fumetto in senso lato. *Pickwick Papers*, come opera seriale e comica, sfugge evidentemente – ma senza particolari problemi concettuali – a due degli aspetti che una definizione rigida di *graphic novel* propone. Esiste però un problema di fondo. L’opera dickensiana non rispetta nemmeno l’unico aspetto imprescindibile della definizione di *graphic novel*, non avendo né un vero inizio né una vera fine. La duttilità di *Pickwick*, che ben si conforma all’elasticità tipica del genere del romanzo grafico, sembrerebbe quindi eccedere e travalicare anche quell’unico limite che permette al critico di ‘contenere’ il concetto di romanzo per immagini.

Qual è il senso, allora, di assumere proprio l’opera di Dickens come esempio di rapporto tra parola e immagine? Può tale evasione compromettere la scelta del *Circolo Pickwick* come tappa forte del percorso che porta al *graphic novel*? A mio avviso la risposta è negativa e le motivazioni sono, in sintesi, due. La prima, piuttosto elementare, ribadisce il fatto che i casi di studio, e in questo contesto specifico mi riferisco a *Pickwick Papers*, non sono stati scelti in quanto romanzi grafici; non si pretende attribuire loro le caratteristiche che – si presume – un romanzo per immagini deve avere; sono scelti piuttosto come momenti importanti del rapporto tra testo e immagine, all’interno del percorso (asteniamoci dal dire evolutivo) che porta concettualmente alla nascita del *graphic novel*. La seconda motivazione, invece, si basa sul fatto che i caratteri che rendono *Pickwick Papers* ‘eccentrico’ rispetto alla definizione – temporaneamente codificata – di *graphic novel*, sono proprio quelli che lo avvicinano al fumetto: la serialità, la comicità, l’assenza di una vera e propria struttura. Tale situazione è quindi doppiamente coinvolgente. Innanzitutto, il fatto che *Pickwick Papers* condivida alcuni elementi tipici del fumetto, lo rende interessante poiché studiare il *graphic novel* significa preliminarmente studiare il fumetto, cioè la materia originaria che ha preformato il suo codice genetico. In secondo luogo, questo esempio presenta una situazione piuttosto atipica: se infatti il *graphic novel* può essere interpretato come un romanzo, cioè un genere letterario, che si esprime tramite il medium del fumetto, viceversa il *Circolo Pickwick*, da questo punto di vista, appare condividere alcuni aspetti del genere del fumetto, ‘mascherati’ dal medium romanzesco. Le sorprese del mondo metamorfico di Dickens sono infinite.

217 La definizione è di Marco Lupoi, intervento sul blog *Cuore di china. Un blog sui fumetti e l'altro lato della luna*, 29 febbraio 2008, <<http://marcolupoi.nova100.ilsole24ore.com/2008/02/graphic-novel-u.html>> (07/09). Fra le eccezioni esemplari citiamo *La ballata del mare salato*, *Maus* e *Sin city*, tutti pre-pubblicati su riviste. Nel *graphic novel* contemporaneo, inoltre, il tono e gli argomenti non sono per forza drammatici, basti pensare ad alcuni romanzi autobiografici in cui la chiave di lettura resta l’ironia.

3.3. Un catalogo per Antoine de Saint-Exupéry

La metà degli anni Novanta del Novecento segna un momento di svolta nella lettura dell'opera di Antoine de Saint-Exupéry grazie alla rivalutazione della sua produzione iconografica, che fino a quel momento era apparsa semplicemente come un elemento accessorio della sua opera letteraria e della sua scrittura privata. Nel 1994, Gallimard decise infatti di pubblicare un volume degli «Album de la Pléiade» dedicato ai disegni di Saint-Exupéry, dove una vasta scelta di elementi iconografici veniva commentata da Jean-Daniel Pariset e da Frédéric d'Agay. Il 1994 è anche l'anno di pubblicazione del primo volume delle *Cœuvres complètes* di Saint-Exupéry, a cura di Michel Autrand e di Michel Quesnel e con la collaborazione di Frédéric d'Agay, Paul Bounin e Françoise Gerbod (Paris, Gallimard, 1994) che fu seguito, nel 1999, dal secondo; entrambi i volumi riportano l'apparato iconografico pubblicato, quello contenuto nelle lettere e alcuni esempi reperiti nei manoscritti preparatori²¹⁸. Fu tuttavia durante i primi dieci anni del XXI secolo che l'interesse nei confronti dei disegni di Saint-Exupéry si è manifestato nella maniera più evidente e varia: alcuni studi, infatti, hanno affrontato la materia iconografica saintéxuperiana in profondità, guidati da una chiara idea di insieme e sulla base di un attento lavoro critico che la pone in relazione con i testi; altri, invece, hanno seguito una linea, oserei dire, più commerciale sfruttando sia la fama dell'autore e il mistero della sua morte, sia il fatto che nel 2006 ricorreva il sessantesimo anniversario della pubblicazione del *Piccolo Principe* in francese. Facendo tale distinzione non s'intende, tuttavia, dare un giudizio di valore sui diversi lavori critici, perché opere come quelle di Alain Vircondelet (2005) e di Jean Pierre Gueno (2009) meritano di essere nominate parlando dell'opera grafica di Saint-Exupéry sia per la bellezza delle edizioni che per il fascino della contaminazione tra fotografie d'archivio, disegni e testo guida; si tratta infatti di collezioni di estratti delle sue opere, di lettere, bozze, manoscritti, disegnetti, passaporti, cartellini di bagagli, disegni scaduti, fogli intestati di alberghi e menù di ristoranti, cartoline, fotografie, ecc. In esse è comunque evidente una certa tendenza a soffermarsi sull'aspetto più 'legendario' della vita dell'autore, antepoendo la fluidità del discorso critico-narrativo alla precisione bibliografica²¹⁹.

Ogni lavoro dedicato ai disegni di Saint-Exupéry è tuttavia da prendere in considerazione anche per capire il perché di una rivalutazione 'visiva' proprio in que-

218 A. de Saint-Exupéry, *Cœuvres complètes*, sous la direction de M. Autrand et de M. Quesnel et avec la collaboration de F. d'Agay, P. Bounin et F. Gerbod, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», Paris, t. 1, 1994 e Id., *Cœuvres complètes*, sous la direction de M. Autrand et de M. Quesnel et avec la collaboration de P. Bounin et F. Gerbod, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», Paris, t. 2, 1999. Verranno indicate con la sigla OC1 e OC2 seguite dal numero di pagina. Per la traduzione italiana si fa riferimento alle *Opere complete* di Saint-Exupéry che comprendono le sezioni *Testi giovanili, Romanzi e racconti (L'aviatore, Corriere del sud, Volo di notte, Terra degli uomini* e in appendice *Il pilota e le potenze naturali*); seguono poi gli *Articoli*, i *Reportage*, le *Prefazioni*, i *Taccuini* e la *Corrispondenza* (a cura di M. Autrand e M. Quesnel, Bompiani, Milano, 1994. Le traduzioni dei passi della parte introduttiva sono di Francesco Saba Sardi). I riferimenti all'edizione Bompiani verranno abbreviati con la sigla OCit. Le *Opere complete* si fermano però al primo volume; per i testi non compresi nella raccolta di Bompiani si farà riferimento ad altre edizioni che verranno indicate nel riferimento in nota.

219 A. Vircondelet, *Antoine et Consuelo de Saint-Exupéry: un amour de légende*, textes de A. Vircondelet, archives José Martinez Fructuoso; Les Arènes, Paris, 2005; il testo di Vircondelet è tradotto in italiano con il titolo *Antoine e Consuelo de Saint-Exupéry: un amore legendario*, traduzione di A. Morpurgo, 2005, Archinto, Milano, 2005. J. P. Gueno, *La mémoire du Petit Prince. Antoine de Saint-Exupéry. Le journal d'une vie*, mise en image J. Pecnard, Jacob-Duvernoy, Paris, 2009.

sti anni e il senso in cui essa possa incidere sulla ricezione della sua opera. A una prima analisi sembrerebbe infatti che l'enfasi data alla produzione grafica vada in direzione della 'spendibilità' del personaggio nei primi scaffali delle librerie, laddove si dettano le mode editoriali e dove, spesso (in particolar modo in Francia), si trovano alcuni esempi di *graphic novel*. Lungi dal voler demonizzare una pratica editoriale e commerciale che si ritiene non incida sul valore letterario e artistico (sul senso, in definitiva) dei disegni, ma anzi, ne ampli la possibilità di diffusione, si potrebbe concludere che la ricezione delle 'immagini' di Saint-Exupéry e quella del *graphic novel* hanno un punto in comune; ovviamente tale conclusione non è fondamentale per definire il *Piccolo Principe* come una tappa importante verso il romanzo per immagini, ma sicuramente è interessante per capire, retrospettivamente, se esista un elemento comune a essi che induce a uno stesso tipo di lettura. L'analisi dei disegni del *Piccolo Principe* vorrebbe identificare tale elemento nella capacità di naturalizzazione della lettura che tali opere possiedono.

Tutti gli studi critici sono accomunati dal senso dell'imprescindibile unità dell'opera di Saint-Exupéry, «qui vous montre que Saint-Exupéry et son *Petit Prince* ne font qu'un: si vous voulez tout savoir sur le *Petit Prince*, lisez *Citadelle*, lisez *Pilote de Guerre*, lisez l'ensemble de l'œuvre», un'opera varia (che va dagli articoli politici alle massime filosofiche di *Citadelle*), ma che rispecchia la complessità del suo autore; un autore che sembrerebbe vivere all'interno di essa sotto le mentite spoglie dei tanti piccoli principi che costellano le sue carte come una presenza premonitrice del suo racconto più famoso²²⁰.

Fra le raccolte critiche che propongono i disegni di Saint-Exupéry come «des choses sérieuses»²²¹, ricordiamo *Les plus beaux manuscrits de Saint-Exupéry* di Nathalie des Vallières (2003), dove si presentano i disegni dell'autore contenuti in alcune pagine manoscritte inedite, focalizzando l'attenzione sul suo tratto grafico e sulla composizione della pagina che diventa essa stessa immagine, in una sorta di sincretismo tra lo schizzo e «l'élégance aérienne et la finesse de la calligraphie d'un écrivain de haut vol». Saint-Exupéry era infatti solito scrivere durante i suoi viaggi, anche quando era in volo: per questo motivo, la sua scrittura, estremamente sottile, nonostante la punta larga della penna, è talvolta appena leggibile. Le parole infatti si accavallano, si condensano e vivono di vita propria sotto la mano febbrile dell'artista che le modula: la curatrice della raccolta di manoscritti parla addirittura di una calligrafia indecifrabile per i 'non iniziati'. Saint-Exupéry nutrivà, tra l'altro, un notevole interesse per la grafologia, specialmente per i suoi esiti magico-psicologici, un aspetto di cui parlò anche l'amico e medico Pélissier che, fra i «cinq visages» dello scrittore, conosceva anche quello di mago. È tuttavia evidente che Saint-Exupéry vedeva nell'atto fisico della scrittura e nel risultato sulla carta (che preferiva dello spessore più sottile, la cosiddetta 'pelle d'aglio' che ritrovò a New York con il nome di *Fidelity Onion Skin*) un'operazione grafica e, oserei dire, terapeutica²²². La grafomania di Saint-Exupéry lo portava a esercitare la sua

220 La citazione è tratta dall'apertura del testo di J. P. Gueno, *La mémoire du Petit Prince. Antoine de Saint-Exupéry. Le journal d'une vie*, cit.

221 A. de Saint-Exupéry, *Le Petit Prince*, (ed. orig. 1943) in OC2, p. 254. Trad. it. di N. Bompiani Bregoli, *Il Piccolo Principe*, Bompiani, Milano, 2002 (ed. orig. 1949), p. 36. La traduzione italiana sarà indicata con la sigla *PPit*, seguita dal numero di pagina.

222 N. Des Vallières, *Les plus beaux manuscrits de Saint-Exupéry*, avec la collaboration de R. de Ayale, La Martinière, Paris, 2003, pp. 7. Il riferimento a George Pélissier riguarda il suo studio critico-biografico *Les cinq visages de Saint-Exupéry*, Flammarion, Paris, 1951.

penna, quasi con una sorta di piacere fisico, su ogni superficie gli si presentasse davanti: tovaglie di carta, menù dei ristoranti, margini delle lettere, fogli intestati di alberghi erano tutti luoghi in cui lo scrittore schizzava caricature per divertire i suoi destinatari, illustrava le sue elucubrazioni matematiche ed esercitava i «signes permanens», come direbbe Töpffer, del futuro piccolo principe, creando spesso una forte dipendenza tra testo e immagine²²³.

La raccolta più completa resta tuttavia il catalogo *Dessins*, a cura di Delphine Lacroix, uscito per Gallimard nel 2006 e poi in Italia nell'agosto 2007 per Bompiani²²⁴. La strutturazione del catalogo ben rappresenta la forma unitaria dell'opera di Saint-Exupéry: le immagini e i testi diventano comprensibili le une attraverso gli altri e sono il frutto di un pensiero sfaccettato e allo stesso tempo così unitario che le pagine del catalogo si avvicinano senza distinzioni di date e luoghi, come se ogni disegno precedesse e seguisse l'altro. Per questo motivo il catalogo segue solo parzialmente una cronologia, per dare invece luogo ad ampie sezioni tematiche. Le sezioni spaziano dai *Disegni giovanili*, dove emergono il gusto caricaturale e la tensione a una narrativa di immagini e parole, all'incredibile maturità esecutiva del *Taccuino di Casablanca 1921*, realizzato quando lo scrittore si trovava con il 37° reggimento in Marocco; dai *Fogli della Contessa de Vogüé* – l'amica Nelly, alla quale aveva lasciato una serie di fogli sciolti illustrati – alla *Galleria di ritratti*, spesso femminili, ma dai tratti androgini o, semplicemente, piccoli personaggi già ammiccanti alla silhouette del piccolo principe; infine, si trovano le sezioni che più si avvicinano al nostro discorso: *A margine dei manoscritti*, dove sono raccolte anche alcune eccezionali lettere illustrate; *I disegni del pilota*, dove è possibile realmente constatare i risultati del suo pensare per immagini e schemi e *Genesi e metamorfosi del Piccolo Principe*, dove sono raccolti gli schizzi, i bozzetti e le variazioni, i disegni preparatori e i manoscritti e alcuni degli acquerelli originali. In tali varianti è quindi possibile rintracciare un disegno iconografico più ampio rispetto al racconto finale.

Cataloghi a parte, sono molti gli studi dedicati al valore dell'immagine poetica in Saint-Exupéry. Essa però non viene interpretata nella sua fattispecie grafica: i discorsi sono generalmente incentrati sul valore dell'immagine verbale evocata dallo scrittore e si tende spesso a mettere in evidenza il valore anagogico e allegorico-ideale dell'immagine saint-exuperiana²²⁵. Tuttavia, il fatto che la riflessione

223 «La première distinction que l'on est conduit à faire en physiognomie, c'est que les signes d'expression qu'il est à la porté du dessinateur de saisir par le trait graphique, sont de deux sortes: les permanentes et les non permanentes» R. Töpffer, *Essai de physiognomie* in Id., *Œuvres complètes de Rodolphe Töpffer*, Genève, Skira, 1945, vol. 11, t. XI, p. 30 (ed. orig. 1845). Trad. it. M. Giuffredi, *Saggio di fisiognomica*, cit., p. 226.

224 A. de Saint-Exupéry, *Disegni*, prefazione di H. Miyazaki; catalogo a cura di D. Lacroix con la collaborazione di A.Cérisier; trad. di M. Rotondo, le poesie sono tradotte da F.Ascari, Milano, Bompiani 2007 (ed. orig. 2006). I luoghi di conservazione delle immagini riprodotte sono molteplici, spesso si tratta di collezioni private rimaste anonime nel catalogo stesso, ma le fonti istituzionali restano la Bibliothèque Nationale de France e il Centre Historique des Archives Nationales, sempre a Parigi, nonché alcuni numeri di «Icare», la rivista dell'aviazione francese. Il catalogo ripubblica anche materiale già edito in altre opere critiche o biografiche sull'autore e si rimanda ad esso per i riferimenti bibliografici e per l'elenco dei cataloghi d'asta. Come si afferma nell'*Introduzione* «Il corpus di disegni di Saint Exupéry presentato in questo volume si limita alle opere ritrovate. Si può facilmente immaginare che ce ne siano di smarrite, l'autore stesso le gettava distrattamente. Ne restano probabilmente da scoprire molte altre, finite in qualche collezione privata o semplicemente regalate ad amici, la cui traccia è andata perduta» *Ibid.*, p. 10. I riferimenti al catalogo italiano verranno indicati nel testo con CAT, seguito dal numero di pagina.

225 Tra di essi ricordiamo C. L. Van den Berghe, *La pensée de Saint-Exupéry*, Peter Lang, New York;

sull'immagine emerga in forma quasi 'pervasiva' negli studi critici su Saint-Exupéry è indicativo dell'intreccio inestricabile fra l'immagine e le altre componenti della poetica e dell'estetica dello scrittore, in cui immagine verbale e immagine grafica sembrano fondersi, in una sintesi compiuta, nell'immagine mentale.

3.4. Lorenzo Mattotti

Ogni storia del fumetto italiano scritta negli ultimi vent'anni dedica per lo meno un paragrafo a Lorenzo Mattotti (1954), artista bresciano che ha conquistato il cuore di molti paesi europei (ed extraeuropei) innanzitutto come fumettista e poi come pittore, illustratore di libri e di album, cartellonista ecc. Il fatto che si possa rintracciare il nome di Mattotti anche negli indici delle storie del fumetto francese la dice lunga sia sulla fortuna europea dell'artista sia, più in generale, sulle sorti del fumetto italiano, in particolar modo del cosiddetto fumetto d'autore, al quale il *graphic novel* si lega, storicamente e concettualmente, in maniera forte. C'è però un altro aspetto interessante per introdurre Lorenzo Mattotti come artista, ovvero la riconoscibilità dello suo stile, in particolare nei lavori successivi al 1984, l'anno della rivoluzione di *Fuochi*. Si faccia attenzione, però, con questo non si fa riferimento a una presunta prevedibilità artistica. Con stile s'intende piuttosto una determinata capacità di linguaggio – visivo e icono-verbale – che si rivela sotteso alla superficie pittorica, sia quando l'artista lavora con le forme più materiche, i suoi famosi pastelli a olio, sia quando sperimenta la linea grafica, adeguandosi cioè (senza che questo sia il suo obiettivo specifico) al bianco e nero tipico dei romanzi grafici contemporanei.

Alcuni critici (un nome per tutti è Antonio Faeti) hanno definito l'opera di Lorenzo Mattotti una pinacoteca infinita, riferendosi sia al forte impatto pittorico dei suoi fumetti, sia (e soprattutto) alle influenze artistiche che si rivelano nei suoi lavori: il Cubismo, l'Espressionismo tedesco e belga, Denis, Bonnard, i Fauves, quindi Matisse, e poi Grosz, Sironi, la Pop Art, ecc. Questo per limitarsi soltanto ai riferimenti pittorici. L'osservazione è veridica e indiscutibile, ma ritengo sia necessario non cadere in inganno assumendo un punto di vista 'citazionista' che legga nei suoi lavori solo ciò che è riferibile a una tradizione. Da una parte, infatti, l'opera di Mattotti non cita mai direttamente: la materia pittorica (i più evidenti apporti sono stati infatti riscontrati nei suoi lavori a colori) nasce da un processo di gestazione talmente lungo e interiorizzato che si presenta rielaborata in maniera completamente personale. Inoltre, anche la scelta di un determinato riferimento avviene in maniera naturale e, oserei dire, subconscia. Si deve riconoscere che

Berne; Frankfurt am Main, 1985; L. Estang (dir.), *Saint-Exupéry par lui-même*, Seuil, Paris, 1956; M. Quensel, *La Création chez Saint-Exupéry*, «Études Littéraires», 33, 2, été 2001, pp. 13-26; N. Biagioli, *Le dialogue avec l'enfance dans le Petit Prince*, «Études littéraires», 33, 2, été 2001, pp. 27-42; G. Le Hir, *Saint-Exupéry ou la force des images*, préface de M. Autrand, Imago, Paris, 2002; P. A. Wadsworth, *Saint Exupéry, Artist and Humanist*, «Modern Language Quarterly», 12, 1951, pp. 96-107. Altre riflessioni interessanti si trovano poi nelle prefazioni e nelle introduzioni alle opere dell'autore. Il valore anagogico dell'immagine è evidenziato per esempio da B. Ball, *Les images synthétisées de Saint-Exupéry*, «College Language Association Journal», 24, 3, March 1981, pp. 347-351. La riflessione circa la componente ideale-platonica delle immagini di Saint-Exupéry si ritrova invece in M. Bonner Mitchell, *Mystical Imagery in Saint-Exupéry's First and Last Works*, «Kentucky Foreign Language Quarterly», 6, 1959, pp. 163-168, in E. J. Capestany, *The Dialectic of The Little Prince*, University Press of America, Washington DC, 1982 e, con spunti legati maggiormente alle religioni orientali, in P. Nguyen-Van-Huy, *Mourir pour renaître ou la leçon du Petit Prince de Saint-Exupéry*, «Presence Francophone: Revue Littéraire», 2, 1971, pp. 131-41.

l'atto artistico di Lorenzo Mattotti – che spesso si esprime fisicamente nella stratificazione del colore – è preceduto da una fase mentale che affonda in una cultura figurativa (visiva, sarebbe meglio dire) della quale non ripete tanto le immagini che la costituiscono, quanto il ricordo della loro visione. Un altro aspetto da considerare a proposito delle citazioni mattottiane riguarda il rapporto delle singole produzioni nella complessità della sua opera. André Malraux, in *Les voix du silence* (1951, tradotto in italiano con il titolo, più efficace nel nostro caso, *Il museo dei musei*, 1957), afferma che l'artista nasce prigioniero dello stile (quello dei maestri che ha scelto), ciò che gli consente di non essere più prigioniero del mondo. Questa constatazione viene dal fatto che la pittura non conosce forme neutre, ma solo quelle che un artista scopre o che sono state scoperte da altri artisti. In questi termini si pone quindi il rapporto fra l'artista e la realtà (il mondo) dalla quale si può dichiarare libero (decretando l'impossibilità della mimesi, quindi). La riconoscibilità dello stile di Mattotti potrebbe perciò indurre a pensare che l'artista sia imprigionato nel suo stile, fatto di riferimenti specifici applicati in maniera originale (al fumetto, per esempio). Credere questo, però, sarebbe un profondo fraintendimento del significato dello stile dell'artista, che non emerge tanto nelle singole rappresentazioni, ma è un linguaggio – si è detto – che evade dalla prigione dell'evidenza fenomenica verso un percorso di continua ricerca di nuove forme. Lo stile, si potrebbe affermare più semplicemente, coincide con la curiosità che lo spinge a cercare nuove possibilità di comunicazione (visiva e iconotestuale, che in Mattotti arrivano quasi a sovrapporsi in uno sguardo totale) e in cui, chiaramente, emergono e scompaiono riferimenti e stili che sono stati ormai metabolizzati nel ricordo.

La manifestazione dello stile di Mattotti avviene, innanzitutto, nel genere che gli ha dato la fama e che ha contribuito, almeno inizialmente, a definirlo in quanto artista. Stiamo parlando, ovviamente, del fumetto. Daniele Barbieri, enumerando i possibili rapporti che il fumetto può intrattenere con altri linguaggi, parla di 'adeguamento' nel caso in cui il fumetto riproduca un altro linguaggio «per utilizzare delle sue potenzialità espressive, piuttosto che cercare di costruire al proprio interno delle potenzialità espressive equivalenti». Ad un'analisi superficiale (non è certamente il caso di quella di Barbieri), il fumetto di Mattotti potrebbe presentare tale meccanismo di citazione linguistica, mimando nel fumetto il linguaggio della pittura. Lobbiezione necessaria è che, in Mattotti, la citazione non è lo scopo e che il fumetto non si esprime sfruttando le potenzialità di un altro linguaggio, ma cambia, dall'interno, la sua stessa natura. Il fumetto di Mattotti, quindi, vive uno status ontologico 'successivo' al processo di citazione linguistica della pittura poiché, dopo aver assorbito ogni tipo di apporto esterno, riformula totalmente la sua essenza. Qual è allora la cifra di questo nuovo linguaggio? Una prima risposta è fornita dallo stesso Barbieri:

L'operazione di Mattotti è molto più vasta: tutta la cultura pittorica del nostro secolo viene riutilizzata a scopo espressivo [...]. Compaiono vignette astratte che hanno l'unico scopo di rappresentare non oggetti e persone, bensì stati d'animo, contrapposizioni di forme e colori che rinviano, senza passar attraverso la rappresentazione, direttamente a giocosità o tristezza, nebulosità o distinzione, incertezza o nostalgia [...]. L'assenza di figurazione può diventare figurazione di emozioni – e un secolo di immagini astratte può essere recuperato come la sorgente di questa nuova figuratività²²⁶.

226 D. Barbieri, *I linguaggi del fumetto*, cit., pp. 4 e 89.

La cifra dello stile del fumetto di Lorenzo Mattotti è quindi l'emozione, la figurazione di emozioni come afferma incisivamente Barbieri, e in tale direzione si muoverà la ricerca formale in ogni altro campo della sua produzione artistica. La sua opera, quindi, assume una conformazione profondamente unitaria, sebbene le singole manifestazioni siano estremamente varie, e incredibilmente coerenti. Anche a rischio di problematizzare eccessivamente la questione proprio in apertura, è importante soffermarsi sull'opinione di Renato Calligaro, il quale, oltre a essere il prefatore di un catalogo dal titolo molto significativo se si pensa al rapporto fra il fumetto e l'Arte (*Il destino della pittura*, Milano, Nuages, 2009), è anche disegnatore, promotore del recupero della narratività nella pittura contemporanea, nonché di uno dei primissimi lavori a cui Mattotti partecipò (*Il casanova*, Milano, Mondo-graf, 1977). L'apporto di Calligaro consiste nell'ulteriore distinzione fra maniera e stile e, di conseguenza, tra narrazione estetica e narrazione artistica.

La tirannia di un oggetto pesa solo quando c'è la maniera, mentre invece quando l'oggetto è trasfigurato in uno stile, l'autore, pur mantenendo la figurazione, si libera totalmente della tirannia dell'oggetto. Se nella maniera permane sempre, per quanto si deformi l'oggetto, una presenza ingombrante del mondo vero, dell'oggetto vero (che è il significato d'origine), nella trasfigurazione in uno stile l'oggetto perde in gran parte questa sua presenza di significato, di cosa vera, vista, e diventa una nuova presenza del mondo 'altro' da quello vero, che è quello creato in libertà dall'autore²²⁷.

La differenza fra la citazione di una maniera e la sua reintegrazione in uno stile si gioca, quindi, nel rapporto con la realtà, nella creazione di un mondo artistico che non riproduca quello reale, ma che ricrei una realtà diversa che nasce dall'emozione e dalla sensualità delle forme: sensualità, quindi, come stimolazione dei cinque sensi biologici, una scelta che, in tutta l'opera di Mattotti, si fonda sulla pratica retorico-artistica della sinestesia.

Lo stesso Mattotti ha detto in varie occasioni di non fare distinzione tra le diverse forme del suo lavoro che vanno, lo ricordiamo, dal fumetto all'illustrazione di libri per adulti e per bambini, alla realizzazione di lavori per la moda e per i manifesti di eventi, fino a un'attività più strettamente legata al quadro. L'impressione è che egli lavori nei diversi campi artistici con gli occhi di un pittore.

J'ai décidé de ne pas faire distinction entre les différents aspects de mon travail [...]. Sans doute la peinture donne-t-elle une ouverture plus grande, beaucoup plus de liberté que tout ce qu'on peu mettre dans une bande dessinée. Faire de la bande dessinée ou de la peinture dans mon cas, c'est toujours un peu restrictif²²⁸.

In realtà, verrebbe da aggiungere, la complessità è una caratteristica che per tiene innanzitutto al fumetto ed è lo stesso Mattotti ad ammetterlo:

Sono affascinato dal fumetto soprattutto per la sua complessità, come mezzo per la complessità. Per il rapporto tra tre aspetti: le immagini, il ritmo, la sceneggiatura. Quello che più m'interessa è metterle insieme, organizzarle [...]. Ogni elemento è necessario alla riuscita di una storia ed è in rapporto stretto con gli altri, per cui deve

227 R. Calligaro, *Il destino della pittura*, saggio introduttivo a M. Glaser, L. Mattotti e R. Calligaro, *Il destino della pittura*, catalogo della mostra tenuta nel 2009 a Colloredo di Monte Albano, Fagagna, San Daniele, Nuages, Milano, 2009, s. p.

228 L. Mattotti, *Métamorphoses: conversations avec Eddy Devolder*, Vertige Graphic, Paris, 1992, p. Il testo riassume una lunga conversazione avvenuta a Udine nel luglio 1992. L'intervista rappresenta una delle poche monografie, sebbene non si tratti esattamente di uno studio critico, dedicate interamente a Lorenzo Mattotti. I lavori di critica sull'artista appaiono soprattutto nelle riviste dedicate al fumetto oppure introducono i cataloghi a lui dedicati.

esistere equilibrio e contemporaneamente tensione. Ora sto parlando semplicemente del mezzo, del rapporto tra la lingua e l'immagine, tra i silenzi e l'immagine solo disegnata che crea tensione, una tensione che esiste tuttavia soltanto se è stata preceduta da un parlato. E queste sono le componenti del ritmo. Poi c'è la struttura della pagina, formata dalle varie vignette, che sono corpi singoli e sono nello stesso tempo in relazione tra loro e con le pagine precedenti. Le vignette sono poi contemporaneamente segno e colore, due elementi anche questi in rapporto tra loro e tra vignetta e vignetta, nell'arco di tutta la storia.

A questo punto, si potrebbe anche capovolgere il punto di vista pensando che sia in realtà il fumetto, e non la pittura, il filtro attraverso cui passa la creazione, essendo questo un medium che si caratterizza per la stessa complessità che è un aspetto distintivo anche del *graphic novel* in quanto genere in via di definizione. A questo proposito, è significativa un'altra affermazione dell'artista che fornisce una chiave d'accesso all'analisi dei suoi romanzi a fumetti e permette così di considerarlo un esponente, legittimo ed eccentrico al tempo stesso, del genere:

il fumetto ha un rapporto con la concentrazione che è più simile a quello del libro. Il fumetto deve avere un ritmo e delle immagini forti, che catturano subito. Tutto sta sempre sulle righe, nel fumetto²²⁹.

Tutto sta sempre sulle righe, negli spazi bianchi delle cornici, sotto i colori, dentro le ombre e i coni di luce, si potrebbe aggiungere. Il fumetto, l'iconotesto che nei casi precedenti studi 'figurava' il processo cognitivo, in Mattotti rappresenta la figurazione dell'emozione, cioè il suo stile. Uno stile che caratterizza tutta la sua opera, ma che non è mai esasperato, mai sottolineato in maniera ideologica o didascalica. L'assenza di una teorizzazione esplicita nella pratica artistica è un'altra cifra importante di Mattotti: il segreto del suo fumetto sta nel fatto che non deve essere compreso, ma sentito emotivamente²³⁰. La componente emotiva della sua arte è inoltre intensificata dalla presenza, in trasparenza, di altre due passioni di Mattotti: il cinema e la musica, di cui è stato un appassionato fruitore fin da giovanissimo. Sono altri due aspetti che vengono assorbiti dai suoi disegni e che contribuiscono a demolire le distinzioni fra i generi (un punto di partenza imprescindibile nella riflessione sul romanzo grafico):

Quando si lavora a un fumetto ci si deve attenere a una storia ma questo non impedisce di trasmettere emozioni, ricordi, suggestioni. Quando ci si arriva, le distinzioni si perdono: l'importante è essere riuscito a emozionare, a far riaffiorare i fantasmi che ognuno porta in sé. Penso da tempo a un ciclo di quadri a metà tra fumetto e pittura, tavole di grande formato che raccontino una storia col colore. Un fumetto dove le parole lascino il posto alle emozioni e dove le vignette siano sostituite dalle forme, dai colori, dalle sfumature della luce. Quando ci riuscirò, avrò forse risolto il conflitto tra il fumettista e il pittore che da tempo mi perseguita²³¹.

229 Lorenzo Mattotti è citato in D. Barbieri, *Valvoforme e valvolori*, Idea Books, Milano, 1990, p. 108.

230 Faeti descrive chiaramente l'atteggiamento a-programmatico di Lorenzo Mattotti: «L'unificazione, tanto delle tematiche quanto degli strumenti, doveva prodursi quasi innocentemente, senza proclami e senza dichiarazioni, come se questo nuovo artista potesse e dovesse essere univocamente e solo narratore» A. Faeti, *L'isola dello sguardo*, in L. Mattotti, *Lorenzo Mattotti. Altre forme lo distraevano continuamente*, catalogo a cura di P. Vassalli in occasione della mostra a Palazzo Esposizioni di Roma, 11 maggio-19 giugno 1995, Arti grafiche friulane, Tavagnacco, 1995, p. 5.

231 A. Riva e L. Viganò, *Udine. Gli incubi metropolitani hanno portato Mattotti dal fumetto ai quadri*, «Arte», 23, 236, 1993, p. 134.

Questa è la voce di Mattotti nel 1993, quasi dieci anni dopo *Fuochi*, ma dieci anni prima dell'ennesima sperimentazione del suo linguaggio: i quadri pressoché muti dei suoi carnets, dove il racconto segue il ritmo emotivo delle variazioni su uno stesso soggetto e delle intrusioni nelle profondità dei rapporti di coppia (*La stanza* 2003, *Nell'acqua* 2005). Il fumettista e il pittore si ricongiungono in una 'variante' del romanzo grafico: la poesia per immagini. In questo senso Mattotti sembra andare al di là del romanzo per immagini, creando nuovi generi che nascono anche dal fumetto: la poesia per immagini, la lettera per immagini, la biografia. Questa possibilità era stata teorizzata, sebbene senza un preciso riferimento ai risultati di Mattotti (anche perché cronologicamente successivi), da Barbieri che evidenzia un'ulteriore parentela tra fumetto e letteratura anche a livello di macro-forme, le cosiddette forme narrative:

Questa parentela esiste tra tutti i linguaggi narrativi, che sono narrativi perché condividono queste forme [...]. Esistono insomma dei generi narrativi, e ogni genere è caratterizzato da un certo insieme di forme di racconto. La divisione per generi è diversa e indipendente da quella per linguaggi; e non bisogna confondere le due cose. Con il linguaggio dei fumetti si possono raccontare storie appartenenti a molti generi; e lo stesso genere di storia può essere raccontato in molti linguaggi.

Il punto di partenza teorico è corretto, ma con la precisazione che in Lorenzo Mattotti i diversi generi raccontati per mezzo del fumetto mantengono una loro unità e una reciproca coerenza (che rende difficile – e forse non necessaria – la distinzione fra un genere e l'altro) costituita dall'essere forme di emozione. Pertanto, il corollario che Barbieri enuncia a proposito del fumetto in generale, cioè che «in letteratura le forme letterarie vivono di vita autonoma, mentre nel fumetto sono soltanto la componente di un gioco più ampio» non è completamente vera per Mattotti, che assorbe completamente la forma letteraria nella sostanza di quello che era un medium, il fumetto, e che poi diventa l'oggetto artistico in sé²³². Di conseguenza, anche l'affermazione di un altro esperto di letteratura disegnata, Goffredo Fofi, deve essere sfumata quando dice che in questo tipo di racconto per immagini «non c'entra più molto il fumetto, [...]». Questo è come dire che non c'entra più molto il bisogno di narrare una storia per immagini successive. C'è semmai il gusto di ri-raccontare [...], di concentrare una storia in un'immagine o in una piccola serie d'immagini»²³³. Il fumetto c'entra, perché assorbe altri generi artistici e letterari e ricalifica, o meglio, nel caso di Mattotti, ri-forma la loro sostanza.

È interessante, invece, l'ipotesi che Fofi avanza a proposito dell'equivocità del segno di Mattotti. L'equivocità, l'ambiguità, non riguarda la sua identità artistica che è precisa, sebbene estremamente varia; piuttosto, chiede retoricamente Fofi, non sarà il suo progetto ad essere equivoco, ambiguo? Se il progetto di Mattotti è stato, ed è, di risolvere il conflitto tra pittore e fumettista, soprattutto all'inter-

232 D. Barbieri, *I linguaggi del fumetto*, cit. p. 204 e p. 203.

233 G. Fofi, *Presentazione* del catalogo, *Segni equivoci: Ghermandi, Matticchio, Mattotti, Negrin Spider, Toccafondo*, a cura di A. Mei Gentilucci e G. Quinto in occasione della mostra tenutasi a Castello Pasquini, Castiglioncello, 20 luglio-14 settembre 1997, Galleria l'Affiche, Milano, 1997, p. 14. Fin dai tempi di Valvoline (1983), Mattotti e gli altri componenti del gruppo sono stati spesso definiti artisti che si allontanavano dal fumetto in nome delle avanguardie pittoriche. Le dichiarazioni di Mattotti di quegli anni, però, sembrerebbero problematizzare tale definizione: «io possiedo un solo filtro, un solo irrinunciabile occhialino con cui guardo e vedo tutto: è il fumetto e, attraverso il fumetto giudico i segni, i colori, le forme di tutti; è Asterix che mi ha spiegato Klee, è il gioco del pennino o di pennellino che ritrovo in Asterix a consentirmi di copiare anche Klee» A. Faeti, *Nelle vene del fumetto*, «AlterAlter», 1, gennaio 1984, citato in L. Boschi, *Irripetibili: le grandi stagioni del fumetto italiano*, Coniglio, Bologna, 2007, pp. 131-132.

no dello stesso fumetto, e di esprimere quel «fragile equilibrio» (cito dall'*Uomo alla finestra*, 1992) in forme nuove, allora l'equivocità del suo progetto si allineerebbe con quella del romanzo grafico, cioè il fumetto d'autore contemporaneo. Si badi bene però, con questo non s'intende affermare che Lorenzo Mattotti abbia il *graphic novel* come esplicito punto di arrivo della sua ricerca artistica. S'intende, piuttosto, evidenziare la coincidenza dell'oggetto in cui egli ha raggiunto un equilibrio profondo fra testo e immagine – i suoi fumetti lunghi, romanzeschi – con la tendenza generale della narrativa per immagini. Non mancheranno, tuttavia, (e la sua opera ne esce arricchita) i punti di contrasto e le dissonanze con il *graphic novel*. L'attenzione critica e teorica andrà quindi concentrata sul medium, cercando di sviluppare una risposta coerente alla questione sollevata recentemente da Jacques Rancière a proposito del valore del medium artistico ai fini del giudizio sull'arte contemporanea:

Does their [si riferisce alle pratiche critiche post-mediali] proliferation demonstrate the redundancy of medium as a category for judging and understanding art; or, is the medium instead, as some have argued, still crucial to aesthetic judgment in contemporary art?²³⁴

A questo punto dello studio, valutando il percorso compiuto 'concettualmente' dal romanzo per immagini, non si potrebbe che propendere per la seconda opzione. Questo discorso, però, non vale nel caso in cui considerare la categoria del medium come necessaria al giudizio estetico significhi anche associare un determinato medium a una disciplina che ne stabilisca le basi teoriche. L'obiettivo che ci poniamo, soprattutto nel presente caso di studio, è di scegliere la strada di un approccio a-disciplinare nei confronti di un oggetto in fase di trasformazione. Le conclusioni alle quali siamo giunti rispecchiano fortemente le posizioni di due testi, *La peinture est-elle un langage?* di Roland Barthes (1969) e *L'occhio e la pagina. Tra immagine e parola* di Massimo Carboni (2002), che si parlano a distanza di più di trent'anni l'uno dall'altro e che restituiscono il punto di vista di discipline diverse (la retorica e la filosofia) in merito all'immagine. Anche la coincidenza fra i termini usati dai due studiosi e i nostri (spesso tratti direttamente dai testi di Mattotti) crea una cornice teoricamente più stabile all'interno della quale muoversi.

Devono cambiare gli oggetti, non le discipline: non si tratta di 'applicare' la linguistica al quadro, di iniettare un po' di semiologia alla storia dell'arte; si tratta di annullare la distanza (la censura) che istituzionalmente divide quadro e testo. Sta per nascere qualcosa che farà accadere tanto la letteratura quanto la pittura (e i loro correlati meta-linguistici, critica ed estetica), sostituendo a queste vecchie divinità culturali una 'geografia' generalizzata, il testo come lavoro, il lavoro come testo²³⁵.

Le parole di Barthes sono del 1969, *La ballata del mare salato* di Hugo Pratt, il primo esempio di romanzo a fumetti, è del 1967. L'ipotesi che quel 'qualcosa' a cui si riferisce Barthes possa essere davvero una forma primitiva di *graphic novel* sarebbe allettante. L'accento sulla pratica del 'far accadere' è tuttavia quasi più rivoluzionario di un'eventuale previsione profetica, poiché rispecchia la necessità di

234 J. Rancière, Editorial in *On Medium Specificity and Discipline Crossovers in Modern Art: Jacques Rancière Interviewed by Andrew McNamara and Toni Ross*, «Australian and New Zealand Journal of Art», Brisbane, Institute of Modern Art, 9, 1, 2007 p. 98.

235 R. Barthes, *La pittura è un linguaggio?*, in *L'ovvio e l'ottuso. Saggi critici 3*, trad. di G. Bottioli, Torino, Einaudi, 2001, p. 151 (ed. orig. *La peinture est-elle un langage ?*, «La Quinzaine littéraire», 1969, poi pubblicata in *L'ovvio et l'obtus: Essais critiques 3*, Seuil, Paris, 1982).

abitare l'ecosistema testuale in maniera naturale, cercando di non forzare precocemente il discorso teorico. È in definitiva la linea 'morbida' che ci proponiamo di assumere osservando il lavoro di Lorenzo Mattotti e lo stesso delicato approccio all'opaco' che riveste la dialettica tra visibile e dicibile.

Prospettiva per la critica d'arte: la differenza tra visibile e dicibile si mostra nella e coincide con la comunicazione stessa e con la costruzione del discorso. Che non deve però 'dimenticare' il fondo opaco, l'incondizionato da cui trae la linfa, il che è l'irrisalibile dal quale prende vita e di cui si alimenta. Solo e soltanto nel rispetto di questa delicatissima dialettica, di questo fragile equilibrio (ma bisogna essere potenti per sostenere questa 'fragilità'), l'inaderenza tra parlare e vedere non è una reificazione nell'ovvio, non si presenta come un'ipostatizzazione metafisica. Perché è proprio in questo punto che il riconoscimento, la presa d'atto dell'impossibilità del visivo si salda come l'esperienza 'tragica' di dire le cose e o meglio dirne [...]. Non si scrive in virtù del visivo ma nonostante il visivo²³⁶.

Allo stesso modo Lorenzo Mattotti non realizza romanzi per immagini in virtù della categoria di *graphic novel*, ma nonostante il *graphic novel*. In questo senso, allora, è necessario procedere nella lettura (parlare di lettura lascia indefinita la 'quantità' teorica del nostro approccio) della sua opera, di un oggetto che bisogna affrontare nonostante il genere a cui appartiene.

3.5. Un romanzo al naturale e l'effetto Töpffer

Come il Lettore avrà forse intuito, ogni esempio parte da una tesi specifica, che gli è propria ma che, contemporaneamente, lo mette in relazione con gli altri. Le singole tesi conducono tutte a un'unica idea che si è inteso dimostrare, ovvero che il *graphic novel* rappresenti un genere 'naturale'. Si tratta di una forte presa di posizione nei confronti del medium del romanzo a fumetti, e in un certo senso controcorrente nei confronti della maggior parte delle teorie del fumetto, che si fonda sulla categoria teorica di *naturalization*, secondo l'uso che Monica Fludernick ne fa, e sul corollario che ne consegue, la *narrativization*. L'idea più comune sul medium fumettistico, infatti, è che sia una modalità comunicativa altamente artificiale, nel senso che comporta un tipo di creazione strutturata e che gioca, sia in fase di realizzazione che in fase di lettura, su una combinazione non sempre facile e immediata delle parole e delle immagini. La mia tesi, invece, vede nel *graphic novel* la realizzazione di un tipo di comunicazione artistico-letteraria profondamente *naturale*, poiché rappresenta la mimesi del processo di *narrativizzazione* della realtà in immagini che costituisce la base del pensiero, un'attività che permette il racconto di storie – e quindi la lettura della realtà esterna e delle esperienze – attraverso una ricreazione mentale che avviene in immagini. Il *graphic novel* potrebbe quindi essere interpretato come l'esplicitazione letteraria di tale attività mentale.

L'ipotesi della naturalizzazione della narrazione si concretizza in forme diversi nei singoli casi di studio. Nel caso di Manzoni, la naturalizzazione entra in gioco con le possibilità di lettura retorica dei *Promessi sposi* e con l'idea di una ri-lettura manzoniana in immagini del proprio processo creativo, 'documentata' nel manoscritto delle *Istruzioni agli artisti*. Nel caso di Dickens, la categoria di Fludernick trova una riconferma nella presenza di Rodolphe Töpffer che, con le sue teorie sulla narrazione iconotestuale, contrasta il carattere 'artificiale' della struttura-fumet-

236 M. Carboni, *Lochio e la pagina. Tra immagine e parola*, cit., p. 64.

to: un'artificialità che il fumetto possiede se interpretato come combinazione di parole e immagini, ma che perde se si affronta dal punto di vista di una creazione e di una ri-creazione che avviene sul piano mentale prima che su quello fisico. Il fatto che tali risultati teorici possano intrecciarsi al romanzo dickensiano corrobora la potenzialità narrativa della naturalizzazione. Nel caso di Saint-Exupéry, l'idea di naturalizzazione accompagna la categoria artistica e cognitiva d'infantilizzazione: quest'ultima, infatti, presenta con la massima immediatezza i meccanismi psicologici e fisiologici della lettura iconotestuale attraverso l'imitazione della comprensione delle immagini nel bambino. In Mattotti, infine, la naturalizzazione dell'iconotesto non emerge soltanto a livello cognitivo, ma soprattutto a livello emotivo, grazie alla comunicazione multisensoriale della sua arte sinestetica: un risultato che l'artista, a nostro avviso, ottiene prima nel fumetto (e in particolar modo nella sua versione romanzesca) e poi attraverso altri generi in immagini.

La tesi del romanzo al naturale sembra avere un corollario in quello che vorrei definire «effetto Töpffer» e che, si presume, si manifesterà durante la trattazione dei casi di studio. Il lavoro di Töpffer fornisce le basi di ogni approccio teorico-letterario al fumetto, ma, a partire da quanto si è cercato di evidenziare nella rassegna teorica, rappresenta soprattutto la conferma della possibilità di una visione 'naturale' del romanzo a fumetti. Il pensiero di Töpffer, inoltre, costituisce il fondamento logico di un percorso di studio che ricerchi le origini, non tanto storiche, quanto concettuali del romanzo a fumetti. L'opera di Töpffer, infatti, è la prova che, in realtà, il fumetto era più 'romanzesco' ai suoi albori che nelle sue forme attuali: il percorso verso il romanzo, quindi, non sarebbe tanto un'evoluzione, quanto un ritorno alle origini. È in Töpffer, pertanto, che i due termini «romanzo» e «naturale» troverebbero una logica ricomposizione. Di qui, l'esigenza di una ricerca storico-archivistica, che ha portato a individuare dei legami effettivi tra l'artista svizzero e le altre personalità che partecipano al nostro percorso di studio. Si tratta di legami che si presentano in fattispecie sempre diverse: l'ipotesi di un contatto con uno stesso tipo di cultura artistica da parte di Töpffer, Manzoni e i suoi illustratori; la più concreta possibilità dell'arrivo di una storia *en estampes* nella Londra di Dickens, dopo essere passata fra le mani di Goethe a Weimar; la sicura partecipazione di Töpffer a un precoce dibattito sull'arte infantile che proseguirà nel Novecento e che, senza dubbio, era noto all'aviatore Saint-Exupéry; un rapporto di affinità con Lorenzo Mattotti, un rapporto lontano ma sensibile perché, attraverso il medium che li accomuna, collega il padre del fumetto a uno dei suoi rappresentati contemporanei che ne ha messo alla prova le possibilità romanzesche, per poi superarle nella narrazione di altri generi letterari in immagini. In questo senso l'idea di una naturalizzazione – cognitiva ed emotiva – del romanzo a fumetti si accompagna al cosiddetto 'effetto Töpffer' e, in esso, trova una direzione di marcia.

I promessi sposi illustrati

1. Le Istruzioni agli artisti e I promessi sposi illustrati: un graphic novel

L'analisi dell'edizione dei *Promessi sposi* del 1840-42, illustrata da Francesco Gonnin, è stata supportata dall'importante manoscritto delle *Istruzioni agli artisti* (o *Motivi*), conservato alla Biblioteca Nazionale Braidense dal 1924²³⁷. Nell'autografo, Manzoni dà istruzioni così precise e dettagliate al suo 'traduttore' (in realtà

237 Il Fondo Manzoniano della Biblioteca Braidense ha origine dal dono di Pietro Brambilla pervenuto a Brera tra il 1885 e il 1886 e comprende 200 manoscritti, 250 volumi postillati dal Manzoni, il carteggio, circa 5000 lettere delle quali circa 800 del Manzoni, edizioni di opere manzoniane, saggi sullo scrittore e opuscoli. La raccolta fu incrementata da vari autografi donati da Ercole Gnecci, dal legato testamentario di Giulia Costantini Manzoni (si tratta di documenti d'iconografia manzoniana) e dalla raccolta Vismara, ricca di molte rare edizioni dei *Promessi sposi*. Tra il 1924 e il 1925 ci furono altre due ingenti donazioni. L'Associazione Nazionale per gli interessi del Mezzogiorno donò un cospicuo numero di cimeli, autografi e materiali iconografici appartenuti al figliastro del Manzoni, Stefano Stampa (legati, alla sua morte, al Pio Istituto dei Figli della Provvidenza di Milano): fra questo materiale si trovavano anche le *Istruzioni agli artisti*. L'ingegnere Federico Gentili, inoltre, donò una serie di scritti autografi (247 lettere), libri (600 pezzi) e un gran numero di ritratti e cimeli appartenuti alla ricchissima collezione della famiglia Gnecci e acquistati (a un'asta a Parigi, tramite l'editore Ulrico Hoepli) dagli eredi della signora Isabella Gnecci Bozzotti. Tale enorme quantità di materiale non poteva essere contenuta nella Sala Manzoniana e quindi fu spostato nel Centro Nazionale di Studi Manzoniani e da qui, nel corso dell'ultima guerra, trasferito all'abbazia benedettina di Pontida. Finita la guerra, il Ministero della Pubblica Istruzione dispose che la raccolta fosse restituita alla Braidense. A Casa Manzoni rimasero in deposito i cimeli e parte dell'iconografia. Cfr. la sezione relativa al Fondo Manzoniano del sito www.braidense.it).

Fra i lavori di digitalizzazione della Braidense ricordiamo le *Immagini manzoniane* (progetto grafico e musiche di G. Mura; acquisizione immagini a cura di M. Losacco e G. Mura, Milano, 2000; versione web con didascalie a cura di G. Mura, 2003 <<http://www.braidense.it/dire/immposi/index.htm>>). La digitalizzazione comprende la riproduzione a colori delle prove di torchio per l'edizione dei *Promessi sposi* del 1840 (395 prove di stampa delle vignette su piccoli fogli bianchi sciolti).

si tratta di una squadra di artisti all'interno della quale Francesco Gonin svolge il ruolo principale) da poter essere considerato egli stesso il vero illustratore del romanzo. Inoltre, confrontando il manoscritto con l'edizione finale del 1840-42, si è potuto riconoscere nelle *Istruzioni agli artisti* una sorta di sceneggiatura che, esplicitando le didascalie delle illustrazioni, induce il lettore a leggere (e a osservare) il romanzo con la stessa attitudine cognitiva richiesta dalla lettura della forma narrativa dei *comics*. Il manoscritto manzoniano, con i cosiddetti 'motivi' delle vignette, dava indicazioni sul soggetto, sulla dimensione della vignetta e del blocco del testo all'interno del quale questa sarebbe stata collocata. Tuttavia, il titolo *Istruzioni agli artisti*, che un anonimo sistematore annotò sulla prima pagina del documento, «risulta fuorviante; è ancora da dimostrare, infatti, che quei fogli, così come si presentano, siano passati dalle mani degli incisori e del disegnatore»; il loro aspetto, la loro struttura, fanno pensare semmai alle note di un «editore che fa calcoli approssimativi sul volume da stampare, ne definisce la struttura, decidendo quali passi siano da illustrare». Il manoscritto assume pertanto un valore di testimonianza di un *work in progress* (non a caso Mazzuca parla di *Officina manzoniana*): un «canovaccio' in grado di strutturare, cioè, dati diversi, che 'montati', avrebbero dato vita ad un testo nuovo, suscettibile di modifiche, mano a mano che la tipografia componeva il romanzo e lo scrittore procedeva ad aggiustare il tessuto narrativo»²³⁸. Anche in questo abbiamo una prova dell' 'allenamento' al quale si stava sottoponendo l'occhio del Manzoni che, probabilmente, intendeva appropriarsi progressivamente del nuovo codice espressivo, ma in maniera esaustiva. La globalità del lavoro, nel senso dell'unità della sua ideazione (sebbene successiva alla composizione del romanzo 'a parole'), permette quindi di utilizzare il termine «romanzo», in riferimento ai *Promessi sposi* in quanto testo verbale e iconico: un romanzo che, come chiariremo nel capitolo successivo, vorrei leggere non come un libro illustrato ma come un *graphic novel*, sfruttando la diversa significazione che il manoscritto manzoniano (sotto il segno della metafora) imprime al testo nella sua globalità.

Questo studio non rappresenta né nella descrizione della storia dell' 'impresa' manzoniana – già esaustivamente trattata da Parenti nel 1945 – né nello studio dei modelli iconografici²³⁹. Pertanto, si ritiene di potersi avvalere dei risultati dei pre-

238 A. Anichini, *La parola figurata nel romanzo tra '800 e '900. Un'esperienza ipertestuale*, in C. Leonardi, M. Morelli e F. Santi (a cura di), *Album. i luoghi dove si accumulano i segni (dal manoscritto alle reti telematiche)*, Atti del convegno di studio della Fondazione Ezio Franceschini e della Fondazione IBM Italia (20-21 ottobre 1995), Centro di Studi dell'Alto Medioevo, Spoleto 1996, p. 165. La corrispondenza tra il testo definitivo e il manoscritto veniva ridefinita anche sulla base dei limiti della pagina e della dispensa: ognuno dei 55 fogli racchiudeva, infatti, le informazioni relative a un fascicolo, sedici pagine contenenti 8 o 9 illustrazioni. Per quanto riguarda invece la questione del titolo del manoscritto, Momigliano ricorda che «nel 1923 Antonio Monti, nell'opuscolo *Autografi e cimeli manzoniani di proprietà del Pio Istituto dei Figli della Provvidenza in Milano*, descriveva questo manoscritto preziosissimo, dandone il titolo, quale si legge sul verso dell'ultimo foglio: *Motivi delle vignette dei Promessi sposi scelti, descritti, numerati e appostati da Alessandro in queste carte che ha poi regalate a me, unitamente alle prime prove in legno tirate a mano dagli incisori stessi. Regalo avuto nel Xbre 1884 da Teresa Manzoni (ved. Stampa). In tempo del suo supposto tumore stato finito sugli ultimi giorni del 7mo mese di gravidanza alli 18 Febr. 1845*» Attilio Momigliano, *Il Manzoni illustratore dei Promessi sposi*, cit., p. 2. Il manoscritto si trova in un cofanetto con l'altro materiale indicato da Monti; porta l'indicazione «Raccolta manzoniana. Manoscritti. [Cofano; antina 11 (XI)]» e, ai piedi della copertina, il richiamo: «Catalogo Monti n. 8» coll. Manz. B. XXX.8.

239 M. Parenti, *Manzoni editore. Storia di una celebre impresa manzoniana illustrata su documenti inediti o poco noti da Marino Parenti. Edizione riveduta e di molto ampliata con l'aggiunta di documenti e del carteggio*, Bergamo, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, 1945. Parenti, oltre ad essere un fondamentale

cedenti studi qualora dovessi fare cenno a tali aspetti. Per esempio, sebbene il mio percorso abbia altri obiettivi, mi trovo nella necessità di far ‘immaginare’ al lettore la forma dell’autografo manzoniano servendomi dell’elegante e attenta ecfrafi che Alessandra Anichini inserisce nel suo saggio descrivendo i fogli autografi, nella convinzione che anche la loro struttura fisica sia specchio (e metafora) della logica seguita nella costruzione del «quadro narrativo alfabetico e iconico».

In alto, al centro, l’autore aveva inserito la numerazione progressiva da 1 a 46, con fogli doppi da 40 in poi [cioè in minuta e in bella copia]. A sinistra, separati da una linea verticale che percorre tutto il foglio, annotò dei numeri, spesso in coppia, uno dispari e uno pari, in progressione. Quelle cifre rappresentavano le pagine della futura edizione, il recto e il verso, calcolate in base ad un preciso conteggio di battute eseguite sul testo dei *Promessi sposi* edito nel ‘27. Subito a destra della linea verticale un’altra cifra indicava, infatti, le pagine corrispondenti della prima edizione; un punto separava il numero di pagina dalla precisazione del rigo seguita dalla parola con cui esso terminava. Una barra trasversale divideva poi quest’ultimo dato dal soggetto della vignetta, annotato, nella maggior parte dei casi, tramite la descrizione di alcune parole del testo. Una linea, quindi, collegava questi dati al numero progressivo dell’illustrazione. Infine, un’ultima cifra indicava la dimensione della vignetta, assieme ad una serie di sigle con cui si avvertiva se essa avrebbe dovuto andare per largo o per lungo.

Con questo sistema Manzoni fu in grado di ‘raccontare’ come immaginava nella propria mente le pagine della nuova edizione: «seguiva cioè l’impaginato della Ventisettema, vi ritagliava all’interno lo spazio per l’incisione, facendo attenzione ad attribuire ad ogni vignetta una dimensione oscillante dai 15 ai 35 righe in altezza»²⁴⁰. Anichini, tuttavia, evidenzia l’assenza di un elemento importante nel manoscritto, cioè il punto di esatto inserimento del disegno; ciononostante, si può facilmente verificare che la frase del motivo si trova sempre in prossimità dell’immagine e, tranne nei casi dei ritratti o di vignette rappresentanti paesaggi,

punto di partenza per lo studio della vicenda dell’illustrazione dei *Promessi sposi*, dimostra di aver capito profondamente l’idea manzoniana. Il suo studio si presenta in maniera ‘fisicamente’ simile al suo oggetto di analisi, cioè l’edizione del 1840 di Guglielmini e Redaelli: la copertina del saggio riprende infatti l’immagine di quella del romanzo cambiando solo il titolo, ma mantenendone il carattere; la *Premessa* si apre nello stesso modo dell’*Introduzione* di Manzoni: stessa cornice e stessa immagine dello scrittore seduto al suo tavolo. Sempre all’interno della stesso tipo di cornice, segue il saggio *Manzoni editore*, che ripercorre le vicende dell’edizione del romanzo soffermandosi in particolare sull’idea dell’illustrazione. Segue, poi, la parte dedicata alle appendici, contenenti, per esempio, la convenzione stipulata con Sacchi per l’intaglio dei bossi e la convenzione con gli editori Guglielmini e Redaelli. Una parte importante è la trascrizione del manoscritto dei *Motivi* che, nonostante alcuni errori, resta un lavoro fondamentale per supportare la lettura dell’autografo. A seguire, vi è il carteggio manzoniano relativo all’edizione e la riproduzione di una scelta di materiale iconografico.

240 A. Anichini, *La parola figurata nel romanzo tra’800 e ’900. Un’esperienza ipertestuale*, cit., p. 166. Riferendosi all’altezza delle pagine, Anichini aggiunge: «avendo sotto mano il modello del *Gil Blas* francese». Anichini poi afferma che la numerazione arriva fino a 46: si tratta forse di una svista in quanto la numerazione arriva al numero 47. Momigliano, da parte sua, ricorda che il manoscritto «consta di 55 fogli sciolti (mm 165x210), che il Manzoni numerò da 1 a 47, ripetendo due volte la numerazione per i fogli 40-47. In questo gruppo di sedici fogli la materia è scritta una prima volta in minuta e una seconda in pulito e più succintamente» A. Momigliano, *Il Manzoni illustratore dei Promessi sposi*, cit., p. 2.

Si è inoltre appurato che Manzoni lavorò alla stesura di questo documento avvalendosi della personale copia della ventisettema, edizione che, in seguito, subì notevoli interventi. Per Anichini «Manzoni tenne presente nei *Motivi* l’edizione della ventisettema ancora in gran parte da correggere, per poi fare riferimento, in un secondo tempo, ad un testo che nel frattempo era stato ampiamente rivisto» (A. Anichini, *La parola figurata nel romanzo tra’800 e ’900. Un’esperienza ipertestuale*, cit., p. 175). Stabilire a quale testo facciano riferimento tutti i brani e le parole descritte nelle *Istruzioni* è un aspetto di grande importanza per la filologia manzoniana, al fine di precisare ulteriormente i tempi e i modi della revisione linguistica.



Fig.1 A. Manzoni, Istruzioni agli artisti, foglio 1

i soggetti vengono indicati mediante l'uso di parti del testo (eccetto pochi casi, la vignetta segue sempre il testo che la evoca)²⁴¹. In realtà la questione dei soggetti non è così semplice, ma mi è sembrato opportuno, ai fini dell'intelligibilità del discorso, rimandare la questione al momento in cui il concetto di *graphic novel* funzionerà ormai da 'filtro' (cioè da *frame* concettuale, se si volesse usare un termine delle scienze cognitive) per l'osservazione del testo (iconico e verbale). Allora, sarà legittimo servirsi di una diversa terminologia: non più 'soggetti' o 'motivi' ma, piuttosto, 'didascalie'.

Nell'analisi delle mancate corrispondenze tra ideazione e realizzazione, un capitolo a parte è rappresentato dalle numerose correzioni presenti sui fogli: il Manzoni intervenne sia durante la stesura dell'apparato iconografico sia durante la stampa vera e propria. Le correzioni potrebbero fornirci, fra l'altro, dati assai significativi sui tempi di stesura del documento e su come questo venne utilizzato

241 L'inserimento definitivo della vignetta avvenne quindi in un secondo momento, in seguito cioè, alla «stampa della ventasettesima corretta, sulle 'bozze in colonna', una striscia di testo letterario senza alcuna illustrazione. Un segno di corrispondenza del punto esatto in cui il disegno sarebbe dovuto essere collocato venne tracciato da Manzoni su quei fogli, assieme ad altre correzioni al testo e a una linea che indicava la fine di ogni pagina. In quel momento l'autore aveva sott'occhio i disegni già eseguiti e poté costruire, in base ad essi, tenendo conto anche delle reali dimensioni del testo, un preciso gioco di corrispondenze tra la parte alfabetica e quella iconica. Soltanto a questo punto Manzoni poté decidere dove collocare esattamente le immagini finite, apportando diverse modifiche al progetto iniziale». A questo proposito si ricorda, per esempio, il caso di una vignetta completamente ignorata nei *Motivi* e presente invece alla pagina 64 del romanzo che determinò uno slittamento della numerazione e della corrispondenza tra il numero assegnato alle vignette dei *Motivi* e quello effettivo della stampa (la vignetta rappresenta Renzo che si allontana dalla casa di Lucia dopo il racconto del colloquio con Azzecagarbugli) Cfr. *ivi*, pp. 167-168.

dall'autore. Per Anichini, i *Motivi* risalgono con molta probabilità al 1839, quando Gonin, avendo già accettato l'incarico di disegnare la maggior parte dei soggetti, restò a Milano su invito dei Manzoni fino alla fine del gennaio 1840, per poi tornare a Torino dove Manzoni cominciò a inviare le sue indicazioni, i disegni e i bossi incisi²⁴². Come ulteriore prova del fatto che i motivi rimanessero nelle mani dell'autore (come traccia di un lavoro che si compiva gradualmente «tra la casa di via del Morone, Torino e la tipografia»), si riporta una lettera di Gonin inviata a Stefano Stampa molti anni dopo (il 9 marzo 1885) in cui ricorda che Manzoni «ebbe la pazienza di calcolare quante righe occuperebbe quel tal disegno onde capitasse nella pagina ove c'era il fatto, e scelto il bosso della voluta grandezza, lo avvolgeva in carta bianca sulla quale scriveva il testo del soggetto, pagina tale, cosicché il disegnatore trovavasi fissata grandezza e soggetto»²⁴³.

Partendo dal presupposto che la strada della teoria narratologica cognitivista e quella degli studi di cultura visuale dovessero essere percorse contemporaneamente per corrispondere alla natura del nostro oggetto di studi, si è insinuato il sospetto che ci fosse qualcosa che unisse le categorie delle scienze cognitive (nella loro prospettiva narratologica) e quelle del vedere (e criticare) intellettualmente, qualora applicate a un oggetto teorico fruibile sia verbalmente che visivamente. Un qualcosa con un duplice valore che, da una parte, identificasse il meccanismo di funzionamento interno all'oggetto dell'indagine e che, dall'altra, rappresentasse la modalità interpretativa necessaria al fruitore (lettore/osservatore) per leggere/vedere l'oggetto in questione. Questo qualcosa, e lo si vorrebbe dimostrare, può essere, a nostro avviso, ricondotto alla metafora, come modalità retorica sia di creazione sia di fruizione intellettuale. A questo proposito è utile riportare un passo dell'eccentrica Mieke Bal, che, passando dal concetto di *theoretical object* a quello di *conceptual metaphor*, conferma la possibilità della nostra ricerca. Bal sta paragonando la pratica onirica con il processo di trasformazione di parole in immagini attraverso la forma dell'oggetto teoretico:

I would like to look at what dreams, as they transform words into images, can tell us

242 Cfr. ivi, 159. Gli indizi circa la datazione sono numerosi. Il nome del pittore compare in uno dei fogli (n. 44); da una postilla del 15 febbraio 1840 a una lettera di Teresa Stampa indirizzata a Giuseppe Bottelli, si apprende che l'accordo tra l'artista e lo scrittore risale, appunto, all'autunno: «Le *vignettes* saranno quasi tutte disegnate dal Gonin, che è stato un mese a Milano [nell'autunno 1839] per questo, e che ci doveva tornare per altri sei [...]. Le vignette saranno 450 intercalate nel testo dei *Promessi sposi* e della *Colonna Infame*; il qual testo vedesse com'è postillato, corretto e ricorretto, preparato per la stampa! [allude evidentemente alla copia dell'edizione del 1827 con le correzioni autografe del Manzoni, conservata alla Biblioteca Braidense]» si veda la nota alla lettera n. 547 in A. Manzoni, *Tutte le lettere*, cit., t. II, p. 748.

243 La lettera è conservata presso il Centro di Studi Manzoniano ed è stata pubblicata integralmente da Marino Parenti in *Manzoni editore*, cit., p. 387. Il corsivo è del testo. Un bosso non inciso è giunto fino a noi: vi è rappresentato Padre Cristoforo. Dietro, un foglietto bianco riporta alcune scritte: in alto al centro il numero 61 (il numero delle vignette, che è 60 nei *Motivi* delle vignette) e sotto «capitolo 6° s'affrettò giù per la discesa ... levò gli occhi ... vide il sole inclinato» (nel documento autografo il soggetto è solo accennato – *S'affrettò giù per la discesa*, che corrisponde alla vignetta a p. 108 – mentre nel foglio dietro il bosso, sono state definite, in modo chiaro e sintetico, le peculiarità del personaggio e della scena, quali gli occhi rivolti verso l'alto e la posizione del sole che deve essere inclinato). Sembra un'altra conferma dell'ipotesi che l'autore non avesse consegnato il manoscritto a Gonin, ma lo informasse di tutte le caratteristiche delle illustrazioni, proprio attraverso quei fogli di carta con cui avvolgeva il bosso che gli inviava. In questo modo l'artista era messo in condizione di leggersi nel romanzo il relativo brano da illustrare. Il bosso in questione è conservato nella Sala manzoniana della Braidense, insieme ai due bossi intagliati disegnati da Hayez – *Don Abbondio che parla con Perpetua* e un *Ritratto del curato* – e i due copiati da Stampa da quelli di Gonin – il *Ritratto di Renzo* e il *Ritratto di Renzo e Lucia insieme*.

about staging, and what staging can tell us about dreams [...] how, specifically can the notion of *mise en scène* be a helpful analytical tool in a practice of cultural analysis that focus on the intellectual understanding of meaning production by aesthetic means [...]. Writers visualize their language the way dreamers do. They offers words-as-concepts: words that merge their old abstract meanings into new, concrete visual ones, to form a concept that is rather like theoretical object. The transformation of words into images can, of course, also happen between one text and another or between a linguistic text and a graphic text. It is a plea for this category of conceptualization that I would offer *mise-en-scène* as an analytical tool. To mark the difference between such strongly concrete concepts, or rather their concretizing use, and more abstract ones, but also to emphasize the concrete quality of all concepts, I propose the term “conceptual metaphors”²⁴⁴.

Come anticipato, il qualcosa che rappresenta l'oggetto della nostra indagine rivelerà il suo carattere metaforico. È infatti la metafora che permette e orienta l'ecfrasi di ritorno e, di conseguenza, il continuo movimento tra parola e immagine.

Ma quale è il senso della «/», lo *slash* della nostra tastiera, che divide (o unisce) la parola «scrittore» dalla parola «illustratore», «leggere» da «vedere», «lettore» da «osservatore»? Qualora si voglia interagire in maniera produttiva con la cultura visuale, occorre porsi la questione di come esprimere determinati concetti, mostrando la possibilità che, come in questo caso, un segno grafico (visivo, quindi) porti con sé un concetto teorico, espresso associando il segno alle parole. Tale possibilità, inoltre, rafforza quanto detto in precedenza, cioè la sopravvenuta necessità di adeguare il discorso critico alle modalità comunicative dell'oggetto indagato, lasciando che la percezione sincronica dell'elemento iconico e verbale rafforzi (e renda più vero) il senso di quel che si va dicendo: il parlare 'per immagini', in questo senso, ha lo stesso valore di un significante grafico, /, che illumina il significato delle parole utilizzate.

La volontà di mantenere una certa chiarezza critica obbliga quindi a soffermarsi su alcuni termini o concetti che potrebbero portare a fraintendimenti. Si è parlato, ad esempio, di «Autore» nelle vesti di scrittore e illustratore; autore, in questo contesto, è colui al quale pertiene l'ideazione dell'opera: nel nostro caso specifico, è possibile considerare Manzoni come autore del testo scritto e del testo illustrato. È ovvio che gli autori delle immagini siano Gonin, gli altri illustratori e i disegnatori (e non ultimi, gli stampatori²⁴⁵); per il nostro obiettivo però, e, di conseguenza, per i modi dell'analisi di questo triplice testo (costituito dall'edizione del '40, dalle immagini e dall'autografo manzoniano), essi ne sono solo gli esecutori materiali. Non a caso uno degli elementi che permette di definire il *graphic novel* è l'unità di ideazione, cioè la compiutezza concettuale e narrativa in cui si esplicita il marchio autoriale²⁴⁶. Questo vale a maggior ragione, se s'intende dimostrare che

244 M. Bal, *Travelling Concepts in the Humanities: a Rough Guide*, cit., pp. 107-110.

245 Non sono da sottovalutare gli elementi tecnici e i fattori esterni e materiali che portano alla realizzazione di una determinata immagine.

246 Anche Momigliano, a questo proposito, fornisce il sostegno della sua ricostruzione: «il piano di quell'edizione fu steso interamente dal Manzoni. Lo Stampa, il quale affermò – inesattamente – che il romanziere non corresse mai né i disegnatori né gli intagliatori, e soggiunse – con verità – che egli chiedeva fosse riprodotto questo o quel ritratto o monumento, lasciò anche scritto: “Qualche rara volta proponeva il soggetto”. Invece i soggetti furono proposti tutti dal Manzoni. Considerato sotto questo rispetto, l'edizione, mediocre nell'esecuzione, acquista un interesse inatteso e diventa, per un certo riguardo, un commento critico dell'autore stesso al suo capolavoro» A. Momigliano, *Il Manzoni illustratore dei Promessi sposi*, cit.,

il manoscritto della Braidense conferisce all'edizione illustrata del 1840-42 un *plus* qualitativo che permette di vedervi la nascita concettuale del genere del *graphic novel*.

Un altro aspetto che rafforza l'accostamento del genere romanzo a fumetti all'opera manzoniana, è la dimensione popolare che la strumentalizzazione didattica del romanzo ha fatto smarrire. In questo senso, Fernando Mazzocca vede nell'operazione del 1840 «la volontà estremamente laica di un modernissimo meccanismo narrativo, ideologico e linguistico», nel quale la scelta, inedita per l'Italia, dell'illustrazione nel testo, sottolinea e facilita la comprensione dei passaggi al lettore²⁴⁷. Concordo con le conclusioni del critico, ma oserei aggiungere che la scelta manzoniana nasce innanzitutto dalla necessità di rendere il testo più 'leggibile' al suo stesso autore, facendoli ritrovare le radici visive della sua storia. Con questo, non si vogliono indicare dei precisi modelli iconografici di riferimento – anche se Manzoni fu un 'archeologo' attento all'attendibilità delle fonti delle sue illustrazioni – si fa piuttosto riferimento alle immagini mentali che un percorso (a ritroso) guidato da modalità efrastiche (i cui termini cognitivi verrebbero quindi invertiti) avrebbe messo in luce. Potremo quindi ipotizzare – con Mazzocca – che la volontà di porsi nuovamente dalla parte del pubblico permise all'autore di elaborare, in sintonia con la nuova veste linguistica, la propria immagine del romanzo anche attraverso la «guida visiva delle 400 vignette, tanto agile ed efficace da costituire una sorta di lungo racconto a fumetti, che poteva in un certo grado anche surrogare la pagina scritta»²⁴⁸. Il fatto che Mazzocca non parli mai di fumetto o che non azzardi mai un parallelo tra *I promessi sposi* illustrati e il fumetto all'interno del suo saggio, ma che suggerisca tale definizione in extremis (nella quarta di copertina), autorizza uno studio che accosti *I promessi sposi* al *graphic novel*, al fumetto in versione romanzesca. Con un'avvertenza però: che *I promessi sposi* del 1840-42 possono essere letti 'correttamente' come un romanzo per immagini solo dopo il tentativo di dimostrarne le ragioni visive profonde, scavando nei meccanismi (retorici e cognitivi) della creazione e della ri-visualizzazione del racconto. La guida visiva manzoniana (il manoscritto) rappresenterebbe un romanzo per immagini *in nuce*, la nuda struttura del (nuovo) racconto che assume estrema importanza non solo in quanto sceneggiatura, ma soprattutto in quanto testimonianza del sostrato cognitivo della lettura e della ri-creazione delle immagini mentali che precorrono e percorrono le parole. Grazie all'autografo della Braidense, le riflessioni e procedimenti narratologici che guidano il rapporto tra immagine (mentale e, poi, concreta) e testo sono esplicitati, come e più che in una sceneggiatura: ne risulta un romanzo aperto, messo di nuovo a nudo.

Parlare di romanzo costringe ad ammettere le complicazioni che, nel nostro caso, tale definizione comporta. Pertanto, riferendosi al 'romanzo' di Manzoni come all'edizione definitiva illustrata eviteremo di specificare il fatto che si parli delle immagini o del testo del romanzo, laddove, ovviamente, non vi sia il rischio di un fraintendimento. Non si tratta di pigrizia terminologica, tutt'altro: si tratta di fedeltà nei confronti dell'oggetto d'analisi, il quale non si presenta come un semplice accostamento di parole e immagini, ma come la comunione dei due linguag-

p. 1.

247 F. Mazzocca, *L'officina dei Promessi sposi*, con un intervento critico di D. Isella, Mondadori, Milano, 1985, p. 17.

248 Dalla quarta di copertina di F. Mazzocca, *Quale Manzoni?: vicende figurative dei Promessi sposi*, Il Saggiatore, Milano, 1985.

gi (come nel caso dei fumetti). Recenti studi hanno cercato di dimostrare che la struttura figurativa si proponeva l'obiettivo di creare un doppio binario di lettura: quello alfabetico e quello illustrato. Il che certamente è giustificato dal tentativo di prestare maggior attenzione al vasto pubblico degli analfabeti, ma anche dalla volontà di costruire un fitto intreccio di parola e immagine secondo un impianto di rimandi in vicendevole sostegno. Da subito, il lettore sente le illustrazioni come parte del testo a tutti gli effetti, in un sistema di riprese, di anticipazioni e d'integrazioni prevedibili e attese. Inoltre, la sintassi narrativa di questo eccezionale romanzo va ben oltre tale, importantissima, rete di rapporti fra lettere e illustrazioni: l'insieme di queste funzioni dà vita a un organismo che travalica la specificità dei due linguaggi, inaugurando un'inedita forma d'espressione. Un romanzo di 'parole+immagini'. Per Sergio Brancato

il fumetto [...] è un autentico *novum* [...] [che] istituzionalizza il proprio linguaggio utilizzando le esperienze che lo hanno preceduto. Si differenzia da queste ma, insieme, le incorpora nella propria economia produttiva in quanto preesistenze, repertorio, magazzino²⁴⁹.

In realtà, e vorrebbe essere la nostra conclusione, la nascita di tale connubio poetico ha un precedente nei *Promessi sposi* del 1840-42.

Leggere e vedere, pertanto, diventano sinonimi dello stesso procedimento di comprensione (metaforica, si dimostrerà): i due verbi sono gli 'allografi' concettuali di uno stesso *frame* cognitivo che sembrerebbe ripetere (e ne è quindi metafora) la modalità di lettura di un testo ipermediale. Interessante, a questo proposito, lo studio di Luca Toschi, nel quale si ribadisce il fatto che nell'ipertesto «un'informazione può far parte di diversi percorsi espositivi: il suo significato risulta fortemente influenzato dalla funzione che essa è chiamata ad esercitare in questi differenti sistemi di relazione»; per questo, «il lettore deve scegliere fra le numerose trame che gli vengono offerte dal testo elettronico, creandone di fatto, con la sequenza delle sue decisioni, delle nuove». Ovviamente Toschi si riferisce al testo ipermediale elettronico, quindi nell'accezione più stretta del termine, ma in realtà il concetto d'ipermedialità o ipertestualità si potrebbe estendere a qualsiasi prodotto artistico sia costituito da diversi tipi di media, comprendendo, quindi, anche il testo manzoniano. Il discorso, però, si fa più interessante e complesso alla luce di due ulteriori precisazioni. La definizione d'ipertesto per il romanzo di Manzoni (di parole+immagini, si è detto) acquista un valore originale se si concentra tale qualifica nei 'punti caldi' del testo, quelli che entrano in risonanza con le didascalie del manoscritto e con le illustrazioni; in questo modo l'autore potenzia «la sequenzialità del racconto tradizionale, armandola di una fitta rete di rinvii, di riferimenti, di anticipazioni e promemoria, di suggerimenti e suggestioni, di evocazioni, a volte di allucinazioni che danno vita ad una lettura assolutamente diversa»²⁵⁰.

249 S. Brancato, *Fumetti: guida ai comics nel sistema dei media*, cit. p. 19.

250 Toschi si riferisce a una lettura «diversa» da quella possibile nel 1827, intrecciata con un più «ampio e radicale rifacimento linguistico» che evidenzia lo «sforzo di andare oltre i parametri propriamente linguistici, di fare vedere quello che le parole non possono o non vogliono dire». Per il critico, questo fu un fatto di grande rilevanza «non per le illustrazioni in sé», ma per l'iconotesto nella sua complessità. Manzoni, infatti, «non volle delegare la narrazione iconica a nessuno, perché si accorse sin dalla progettazione che, se usciva dalla tradizionale logica dei linguaggi giustapposti e cercava di farsi carico di una regia complessiva, avrebbe potuto offrire un contributo rilevante alla definizione di una nuova tipologia di racconto» L. Toschi, *Prodromi della multimedialità*. I promessi sposi *illustrati*, in «La rassegna della letteratura italiana», 1-2, 1995, pp. 131 e 137.

Inoltre, a partire da queste caratteristiche del testo manzoniano, è stato realmente ideato un testo elettronico quale strumento di analisi in grado di interpretare e far comprendere meglio il modo di lavorare di Manzoni: un testo in cui la «sceneggiatura manzoniana» costituisce il «primo livello dell'albero ipertestuale» una «sorta di 'indice' strutturato che permetta l'accesso a tutti gli altri documenti»²⁵¹. Ogni elemento presente nei 55 fogli autografi, quindi, è stato reso 'attivo' e, parallelamente, si sono creati i collegamenti con le pagine delle edizioni a stampa del '27 e del '40, nella «precisa convinzione [che] i nuovi strumenti espressivi per essere valorizzati hanno bisogno di una buona memoria storica»²⁵².

251 A. Anichini, *La parola figurata nel romanzo tra '800 e '900. Un'esperienza ipertestuale*, p. 171. Anichini ricorda che il testo è stato realizzato dal C.R.A.I.A.T. (Centro Ricerche e Applicazioni dell'Informatica all'Analisi dei Testi, Università di Firenze) presieduto da Luca Toschi e rimanda al lavoro dello studioso.

252 L. Toschi, *Prodromi della multimedialità*. I promessi sposi *illustrati*, cit., p. 131. Toschi è professore ordinario di Sociologia dei processi culturali e comunicativi all'Università di Firenze e dirige il Communication Strategies Lab nella stessa università; nel 2000, nell'ambito dell'Edizione Nazionale ed Europea delle opere di Manzoni ha guidato un gruppo di studiosi nella realizzazione dell'opera *Manzoni Multimedia*. Utilizzando un cdrom, un dvd e un sito Internet, oltre ad un volume d'accompagnamento, è possibile entrare nel laboratorio di uno scrittore multimediale *ante litteram* consentendo di capire non solo come sono stati scritti e stampati *I promessi sposi*, ma anche come andrebbero letti, perché così Manzoni voleva, tramite le illustrazioni. La ricerca (resa pubblica nel febbraio del 2001 a Milano, durante una mostra internazionale dedicata allo scrittore milanese) ha trovato il sostegno della Rai, dell'Istituto Luce e della Sonic Solution, importante multinazionale nel campo del software per dvd (cfr. *Nasce a Firenze il 'Manzoni multimediale'*. In *cantiere presso il Craiat*, Università degli studi di Firenze, Notiziario 2000, 9-10, <http://www.unifi.it/upload/sub/notiziario/2000/9_10_2000.pdf> 10/2009). Vorrei quindi citare le parole di Toschi: «La multimedialità non è il boia del paese vicino che si chiama a risolvere i problemi per non sporcarsi le mani, evitando così decisioni e conflittualità: la buona multimedialità ha bisogno di buona progettualità. Altrimenti si rischiano investimenti controproducenti. La sperimentazione, quindi, non va intesa soltanto come semplice applicazione della tecnica: la sperimentazione inizia nell'ideazione stessa della tecnica. I due mondi devono vicendevolmente aprirsi e lavorare insieme. In questo scenario un posto di qualche rilievo è occupato da quelle ricerche che si occupano di indagare le radici storiche della comunicazione multimediale, non per un generico bisogno di blasonare il nuovo, bensì per trovare nei meccanismi del passato, andando oltre la superficie dell'evidente povertà tecnologica, spunti per il presente e idee per il futuro multimediale. Si può scoprire così che il più 'scolastico' degli autori, Alessandro Manzoni, è stato un capitolo fondamentale del linguaggio multimediale. Una delle stranezze della nostra cultura, tanto pronta a condannare lo strapotere delle immagini quanto restia a promuoverne un'alfabetizzazione adeguata, consiste nell'obbligare generazioni di studenti a leggere *I promessi sposi* nell'edizione del 1840-42 avendola decapitata delle oltre 450 immagini che il suo autore aveva fortemente voluto, così come del suo impaginato: elementi fondamentali per la loro lettura, perché mai, come in quel romanzo, tutto si tiene: gabbia grafica, testo e immagini comprese. Manzoni, fu il primo scrittore moderno a intuire che le innovazioni tecniche, affermatesi nell'universo della stampa nei primi decenni dell'Ottocento relative alla riproduzione delle illustrazioni, permettendo di pubblicare parole e immagini, appunto, come mai prima era stato possibile, avrebbero comportato una rivoluzione nella scrittura, aprendo a forme d'espressione e di comunicazione inedite. Per questo decise di rivoluzionare la figura stessa dello scrittore e si fece editore, regista dei suoi disegnatori [...]. Se vogliamo imparare a legger[e] *I promessi sposi*, e capirli, la prospettiva va cambiata totalmente. Rappresentano un primato incontestabile, nessun altro grande scrittore prima del Manzoni aveva fatto qualche cosa di quel genere. Ma soprattutto a quel celebre romanzo è legata la nascita di un genere, di una forma di scrittura, oggi fondamentale, dal cinema alla televisione: la sceneggiatura. Presso le carte manzoniane milanesi è stata trovata, infatti, una raccolta di fogli assai strani, erroneamente e riduttivamente interpretati come istruzioni per gli illustratori, ma che ora si è capito rappresentare una sceneggiatura vera e propria. La sceneggiatura che venne usata per costruire in ogni singola pagina, per orchestrare fra loro le parole e le immagini, – con effetti che, sfogliando velocemente il volume, come si faceva una volta con i blocchetti disegnati, ricordano le moderne animazioni – per dare indicazioni di regia agli illustratori, per spiegare ai compositori dove far iniziare e terminare ogni singola pagina del volume. Questa tecnica ricorda gli *editor* per oggetti dei *moderni editor* multimediali, al punto che la struttura, la grafica utilizzata dal Manzoni è del tutto simile a quella di Director, di Macromedia, il più celebre e il più

E proprio il concetto di memoria diventa un'interessante chiave interpretativa, alla luce di una prospettiva cognitivista. La naturale attività mnestica, infatti, spiega fisiologicamente il processo di ri-creazione inversa del romanzo da parte di Manzoni, attraverso la rilettura 'rammemorante' del sostrato d'immagini concatenate narrativamente e nascoste, per così dire, dietro il racconto ufficiale. Il percorso creativo così stratificato parte da un primo livello 'virtuale' e va definendosi nel tempo (attraverso le bozze in colonna, le prove di torchio, fino alla definitiva stampa delle dispense). In tale percorso, un momento cruciale è rappresentato dalla stesura della sceneggiatura di cui non si conoscono le date esatte, ma che sicuramente è stata scritta in parallelo alla revisione del '40 (dando luogo, nei *Motivi*, a casi di contaminazione con il testo dell'edizione del 1827 e con una versione ibrida mai edita)²⁵³. La 'riesumazione' della parte visiva del romanzo (e la sua concretizzazione nelle vignette) è quindi contemporanea alla fine del lavoro di revisione dell'edizione definitiva. Questo, pertanto, potrebbe giustificare il movimento dell'occhio del Manzoni da un testo verbale a un precedente testo per immagini (e viceversa), un movimento 'attivato' dalle didascalie dei *Motivi*. I *Motivi* rappresentano quindi le indicazioni che impongono al lettore, quand'anche privo del testo dell'autografo, un tipo diverso di lettura, ibrida e ipermediale, come quella richiesta dal fumetto. Lo stesso Raimondi, in un suo famoso saggio, fa cenno all'occhio del Manzoni:

Il fatto è che lo sguardo con cui il narratore misura ed esplora lo spazio del suo universo romanzesco non si rapporta soltanto all'occhio della 'fronte', ma anche a quello della 'mente' che interpreta, che scruta i segni di una realtà faticosa e immobile²⁵⁴.

Anche le parole di Raimondi giustificano l'interesse della narratologia di stampo cognitivista per *I promessi sposi*.

Nell'affrontare un'analisi di questo tipo la prospettiva da assumere è senza dubbio quella genetica: un approccio che raccolga i rimandi e le tracce, talvolta esplicite, talvolta esistenti solo «nella mente di chi le aveva ideate», che portino allo studio delle immagini, sia nei loro legami diretti col testo che nelle relazioni interne atte a «potenziare il racconto»²⁵⁵. Chiedersi che cosa permetta tale potenziamento, e in che cosa consista, significa analizzare l'essenza del movimento dell'occhio manzoniano che, come la 'spola' di un telaio, attraversa la trama del testo verbale e l'ordito delle immagini che ne costituiscono l'avantesto cognitivo. Restando nei limiti della similitudine (creata, al solito, attraverso un'immagine) potremo ora chiarire la nostra tesi per cui la spola (l'occhio della mente dell'autore) compirebbe un movimento ecfastico che – contrariamente al normale funzionamento retorico – procede dal testo all'immagine mentale (che non coincide, come si potrebbe platonicamente pensare, alla sua Idea). Da essa, la spola tornerebbe nuovamente

usato oggi: con tanto di Score, Frame, Stage, Cast ecc., vedere per credere» (*I promessi sposi? Fin dall'inizio quasi un multimedia*, in *Ibid.*).

253 Anche secondo Momigliano: «Manzoni dovette impiegare parecchio tempo a stendere questo piano: quanto non saprei. Il manoscritto non offre che queste date: Foglio 24, 28 8bre; foglio 25 9bre; foglio 26 11 9bre (cancellato). Ma il fatto stesso che il Manzoni abbia scritto qualche data prova che non riteneva che questo potesse essere un lavoro breve» A. Momigliano, *Il Manzoni illustratore dei Promessi sposi*, cit., p. 9.

254 E. Raimondi, *Il romanzo senza idillio: saggio sui Promessi sposi*, Einaudi, Torino, 2000 (ed. orig. 1974) p. 56.

255 A. Anichini, *La parola figurata nel romanzo tra '800 e '900. Un'esperienza ipertestuale*, cit., pp. 171 e 174.

al testo per dar vita a un immagine-reale, allacciando dei 'nodi' fra i due fili (verbale e visivo) connotati metaforicamente: lo stesso procedimento ecfastico (di ritorno) nasce infatti da una lettura metaforica. Con questo, non s'intende dire che s'imponga una lettura metaforica di tutte le immagini del romanzo (talvolta è necessario, ma sarebbe banalmente riduttivo e non farebbe avanzare in alcun modo il discorso critico), ma che si attua una lettura metaforica su più livelli e in diverse direzioni. A livello testuale, infatti, la metafora caratterizza la scelta dell'inserimento di un'immagine in un determinato punto del testo: in questo caso, quindi, si attiva a livello del rapporto tra testo e immagine (vedremo poi come ciò dia origine a forti enjambements testuali). A livello intertestuale (coinvolgendo, quindi, anche il manoscritto dei *Motivi*), la metafora agisce nella 'traduzione' della didascalia in una determinata immagine e connota la forma stessa degli enunciati che costituiscono la didascalia (fondamentale, in questo senso, sarà l'analisi dei dettici o delle forme di deissi testuale e visiva). A livello, infine, cognitivo, la metafora agisce connotando la rilettura manzoniana, una lettura testuale e intertestuale: l'atto della scelta di un tipo d'immagine, in un determinato punto del testo e alla luce di una determinata didascalia/sceneggiatura, diventa metafora di uno sguardo mentale sul romanzo. È uno sguardo che coinvolge la fisicità dell'autore (in quanto corpo e mente) che ha visto in maniera multimediale (ibrida) quello che poi ha rielaborato in una struttura narrativa coerentemente leggibile, osservabile e conoscibile. La visione ibrida, sovrapposta, del proprio romanzo è coerente con un concetto chiave delle neuroscienze, spesso preso in prestito dalla narratologia cognitivista. Si tratta del concetto di *amalgama*, il quale si collega alla teoria degli spazi mentali. La teoria degli spazi mentali «permette di comprendere in termini di ragionamento spaziali i processi cognitivi sottostanti all'immaginazione». Il processo di *amalgama* tra spazi «permette di evitare il conflitto, di generare uno spazio mentale con un aumento di contenuto epistemico e di rielaborare gli spazi mentali input». Fauçonner e Turner differenziano cinque tipologie di spazi mentali: la realtà come la percepiamo; situazioni e realtà possibili; situazioni passate e future; situazioni ipotetiche; domini astratti²⁵⁶.

L'*amalgama* concettuale è un'operazione cognitiva come l'analogia, il processo ricorsivo, la categorizzazione concettuale e la strutturazione. Attivo nel momento stesso di elaborazione del pensiero, esso fornisce una serie di output che vanno a radicarsi nella struttura grammaticale e concettuale. L'*amalgama* inoltre svolge un lavoro di rielaborazione di prodotti già assimilati in precedenza come input. Nell'operazione di *amalgama*, una struttura di spazi mentali viene proiettata in un spazio mentale separato, 'amalgamato'. La proiezione è selettiva. Attraverso un'azione di completamento ed elaborazione si sviluppa una struttura nuova dotata di qualità emergenti rispetto agli input. Le inferenze, gli argomenti e le idee che si sviluppano nell'*amalgama* possono avere degli effetti sulla conoscenza/percezione-del-mondo inducendoci a modificare il nostro modo di vedere le situazioni corrispondenti [...]. Le nozioni chiave, i principi e gli strumenti dell'analisi superano tutte queste distinzioni ed operano di fatto anche in situazioni non linguistiche [...]. Inoltre, sebbene la strutturazione cognitiva sia riflessa e guidata dal linguaggio, essa non è prettamente linguistica [...]. La mappatura analogica, tradizionalmente studiata come connessa al ragionamento, si manifesta a tutti i livelli della costruzione grammaticale e del significato²⁵⁷.

256 M. Casonato, A. Carcione e Michele Procacci, *Scienza cognitiva dell'immaginazione*, introduzione a G. Fauçonner e Mark Turner, *Amalgami: introduzione ai network di integrazione concettuale*, cit., pp. 18-22.

257 G. Fauçonner e M. Turner, *Amalgami: introduzione ai network di integrazione concettuale*, cit.,

Allo stesso modo, la metafora di Manzoni si muove su più livelli (testuale, intertestuale, cognitivo) come sottolinea anche Raimondi

è già stato osservato da più di un critico che nella prassi e nella teoria linguistica del Manzoni la metafora perda la funzione decorativa che le assegnava il sensismo, secondo cui essa «doit toujours former une image qu'on puisse peindre», per assumere quella evocativa e gnoseologica, poiché «on ne peut pas faire de la poésie sans idées», di una illuminazione dentro il reale. Molto più tardi, ormai vecchio, lo scrittore dichiarerà che «il traslato, rivelando un'analogia tra due oggetti, fa intravedere una legge sotto la quale cadono, un ordine al quale appartengono l'uno e l'altro»²⁵⁸.

La nuova potenzialità dei *Promessi sposi* è quindi una potenzialità retorica, metaforica, che assume una funzione sia narrativa che, soprattutto, gnoseologica.

È possibile attribuire a Manzoni delle conoscenze derivabili dalle scienze cognitive? La risposta è sì. Lo scopo, qui, non è sovrapporre alla sua operazione creativa categorie a posteriori che, cronologicamente, non potevano appartenergli. Si cercherà piuttosto di individuare le intuizioni (con le relative conseguenze sul romanzo) che hanno in seguito trovato uno sviluppo scientifico e una sistemazione teorica in campi di studio diversi: le scienze cognitive, la narratologia, la psicologia, la linguistica, la critica e la teoria delle arti visive e della comunicazione. Tutte discipline che partecipano attivamente alla cultura visuale.

p. 27.
258

E. Raimondi, *Il romanzo senza idillio: saggio sui Promessi sposi*, cit., p. 62

2. I promessi sposi illustrati. Un romanzo retorico

Le conclusioni qui appena anticipate nascono dall'intuizione dei due processi sottostanti la costruzione iconica del romanzo (l'ecfrasi e la metafora). La natura retorica di tali processi ha determinato il tipo d'indagine che si è scelto di applicare al nostro oggetto: uno studio retorico che si è cercato di condurre il più scientificamente possibile.

La metodologia impiegata si basa sul presupposto della retoricità dell'illustrazione manzoniana, ovvero della possibilità di classificare le vignette secondo procedimenti retorici. Tale intuizione è confermata da alcuni studi, tra i quali il saggio di Stefano Barelli (1991), il noto studio di Raimondi (1990, nel quale lo studioso dedica un capitolo – *Losteria della retorica* – alla possibilità di questo tipo di analisi, riferendosi, nello specifico, alla figura dell'ellissi) e quello, precocissimo, di Momiigliano (1930)²⁵⁹. Per Barelli, considerando le illustrazioni di un'opera letteraria come elementi paratestuali (il riferimento teorico è Gerard Genette, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987), si deve dedurre che il ruolo dell'immagine nei confronti della scrittura è essenzialmente di tipo retorico (nel senso dell'*ornatus*). Tuttavia l'autonomia di cui è dotato il sistema delle illustrazioni nella Quarantana suggerisce di considerare le vignette anche come una realtà testuale a sé stante: non paratesto soltanto, ma testo iconico, portatore di una retorica autonoma. I procedimenti che consentono l'espressione retorica nell'illustrazione di un'opera letteraria, sempre a dire di Barelli, sarebbero quindi due. Il primo consiste nel sostituire alla connotazione la potenzialità enfatica del gesto: in questo caso l'abbinamento della parola e dell'immagine equivale a quello tra *elocutio* ed *actio*²⁶⁰. Il secondo riserva invece alla retorica un ambito specifico all'interno del sistema delle immagini: l'illustrazione diventa allora essa stessa una figura retorica o un suo costituente (ad esempio il comparante di una similitudine o di una metafora). Per Barelli, inoltre, nella Quarantana Manzoni sfrutta entrambe le possibilità, «privilegiando però nettamente la seconda»²⁶¹. In linea generale, l'affermazione di Barelli potrebbe essere vera, ma la scelta di studiare il romanzo manzoniano come un 'trattico' costituito dal testo, dalle illustrazioni e dalle didascalie del manoscritto invertirà molto spesso la situazione, riequilibrando il rapporto statistico tra i due procedimenti indicati da Barelli. La situazione, in realtà, è molto più complicata.

Riuscirò forse a spiegarci meglio illustrando il metodo di studio utilizzato. Innanzitutto, ai fini dell'attendibilità dell'analisi è stato necessario l'utilizzo della riproduzione anastatica dell'edizione 1840-42, a cura di Luca Badini Confalonieri (con l'adozione del testo critico di Chiari e Ghisalberti e l'impiego di un carattere tipografico appositamente elaborato conforme all'originale)²⁶². L'utilizzo di un

259 S. Barelli, *Un romanzo per immagini*, «Archivio storico ticinese», seconda serie, Bellinzona, n.110 dicembre 1991, pp. 193-228; E. Raimondi, *Losteria della retorica*, in Id., *La dissimulazione romanzesca: antropologia manzoniana*, Bologna, Il Mulino, nuova ed. 2004 (ed. orig. 1990) pp. 81-110; A. Momiigliano, *Il Manzoni illustratore dei Promessi sposi*, cit.

260 Sulla retorica del gesto in pittura cfr. M. Fumaroli, *Muta Eloquentia: la représentation de l'éloquence dans l'œuvre de Nicola Poussin*, «Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français», 1982, pp. 29-48 e R. Wittkower, *Il linguaggio dei gesti in El Greco in Allegoria e migrazione dei simboli*, Einaudi, Torino, 1987, pp. 282-299 (ed. orig. *Allegory and the Migration of Symbols*, Thames and Hudson, London, 1977).

261 S. Barelli, *Un romanzo per immagini*, cit., pp. 215-216.

262 A. Manzoni, *I promessi sposi: storia milanese del 17. secolo scoperta e rifatta da Alessandro Manzoni: edizione riveduta dall'autore; Storia della colonna infame: inedita: Milano (1840-1842)*, edizione critica e commentata a cura di L. Badini Confalonieri, ed. integrale nel formato e nell'impaginazione originale di

testo, se pur illustrato, ma non identico a quello originale per forma, dimensione e struttura del paratesto avrebbe infatti falsato l'interpretazione²⁶³. Partendo dal presupposto che il contenuto del manoscritto imprima una nuova direzione al romanzo e quindi anche alla sua lettura e interpretazione, avremmo dovuto escludere dall'analisi le vignette relative alla *Storia della Colonna infame*, in quanto – pur essendo esse opera degli stessi illustratori dei *Promessi sposi* – non sono supportate dalle didascalie dell'autografo. Ciononostante, si è ritenuto necessario inserirle per tre motivi. Innanzitutto perché si è fatto riferimento all'unità d'ideazione come a una delle caratteristiche del romanzo che permettono di accostarlo alla forma del *novel* a fumetti: la *Colonna infame*, è risaputo (e lo stesso narratore lo sottolinea anche all'interno della fiction), costituisce parte integrante dell'ultima edizione dell'opera; in secondo luogo, perché, in realtà, il manoscritto non indica le didascalie per l'appendice, ma ne segna l'esistenza (nel verso dell'ultimo foglio) e, soprattutto, perché le comunicazioni con gli artisti (le lettere di Manzoni a Gonin ne sono testimonianza) continuano secondo modalità simili alle istruzioni date per la prima parte del lavoro; infine, un ultimo motivo che giustifica l'estensione dell'analisi alla *Colonna infame* è che i procedimenti retorici, se pur con qualche differenza e con 'proporzioni' diverse, ripetono quelli in atto nei *Promessi sposi*²⁶⁴.

La triplice lettura di vignette, testo e manoscritto è stata facilitata dall'aver potuto utilizzare una copia digitalizzata dell'autografo che ne ha reso più agile la consultazione e più leggibile la scrittura (grazie, per esempio, alla possibilità di ingrandire le immagini). Per prendere confidenza e 'rievocare' il processo mentale compiuto da Manzoni, si è provato a riscrivere a fianco di ciascuna vignetta della copia illustrata in nostro possesso la relativa didascalia del manoscritto. Si è poi ricercato nel testo le parti corrispondenti: talvolta la corrispondenza tra didascalia e testo è esatta (in alcuni casi, poi, la didascalia riporta un dialogo, dando vita a quello che ho definito «effetto fumetto», manifestazione interna alla più generale ricerca di un «effetto realtà»); altre volte, invece, la didascalia fa riferimento all'edizione del 1827 o a una formulazione intermedia della scrittura manoscritta. In entrambi questi due casi, poi, la didascalia può corrispondere a un parte di testo che si trova nelle immediate vicinanze, o prima o dopo la vignetta (parlerò quindi

Guglielmini e Redaelli, Salerno, Roma, 2006. I riferimenti al testo dei *Promessi sposi* curato da Badini Confalonieri verranno indicati con la sigla *PS* seguita dal numero di pagina. L'opera comprende un secondo volume interamente dedicato al commento, *I promessi sposi. Storia della colonna infame. Commenti e apparati all'edizione definitiva del 1840-1842*, a cura di L. Badini Confalonieri, Salerno, Roma, 2006. I numerosi riferimenti al commento di Badini Confalonieri verranno indicati con la sigla *COM* seguita dal numero di pagina. I riferimenti al manoscritto dei *Motivi* verranno invece indicati con *M* seguita dal numero del foglio e del motivo.

263 Come nel caso dell'edizione dei «Meridiani» Mondadori, a cura di S. S. Nigro.

264 Nell'indicazione delle vignette, per semplificarne il reperimento qualora non siano riprodotte, si indicherà il numero di pagina dell'edizione del 1840 (come riprodotta nell'edizione anastatica curata da Badini Confalonieri). Per quanto riguarda invece il numero complessivo delle vignette, vorremo ricordare che nella quasi totalità dei critici e degli studiosi che si sono interessati alle illustrazioni, il numero varia in maniera consistente: questo perché alcuni hanno escluso le vignette della *Colonna Infame* (55 in totale); altri non hanno considerato le intestazioni; altri ancora hanno considerato come un'unica vignetta i casi in cui due vignette che facevano da pendant erano inserite nella stessa pagina (per esempio le due vignette a p. 59 o le tre p. 126). Noi abbiamo contato 439 vignette nei *Promessi sposi*, aggiungendo alle 403 segnate nel manoscritto le intestazioni di 35 capitoli – che normalmente, ripetendosi, non vengono segnate nel manoscritto se non in 2 casi, più 1 caso in cui si indica «Raccomandata all'inventiva di Gonin» (cap. 36); con l'aggiunta delle 55 vignette della *Storia della Colonna Infame*, il totale è di 494 vignette (Luca Badini Confalonieri ne conta 472).

di anticipazione o di posticipazione); quando, invece, non vi è corrispondenza, le didascalie portano a un diverso tipo di riflessione (questo caso si presenta specialmente davanti alla rappresentazione di vedute o paesaggi). L'interazione di testo, immagine e didascalia stimola una lettura del romanzo nella sua globalità, a partire dai cortocircuiti retorici che si creano volta volta nell'avvicinamento delle tre scritte. A questo proposito, in verità, si dovrebbe fare un'ulteriore distinzione, specificando i casi in cui una determinata lettura retorica nasce dall'interazione tra testo e immagine, tra didascalia e immagine o dall'attivazione di tutti e tre i termini in gioco (in questo caso la potenzialità figurata della lettura è accresciuta). Tuttavia, quantificando le incidenze di determinati procedimenti retorici per mezzo del grafico che illustreremo, mi sono accorta che questa ulteriore suddivisione rendeva paradossalmente illeggibili i risultati; pertanto – nella convinzione di non falsare in maniera rilevante i risultati – si è deciso di non quantificarla, considerandola alla stregua di una variante interna a ogni area dello schema.

A seguito di una prima analisi complessiva delle vignette, ho messo in evidenza i procedimenti retorici che si ripetevano. Per valutarne in maniera obiettiva l'incidenza nell'economia complessiva del romanzo, si è deciso di costruire un diagramma: sull'asse delle ascisse sono stati riportati tali procedimenti retorici e su quella delle ordinate le vignette (si è riportata la pagina della Quarantana e la didascalia del manoscritto, quando presente). A ogni vignetta è stata assegnata una corrispondenza a una o più aree (è bastato marcare la cella corrispondente con una X) ed è stato poi possibile conteggiare l'incidenza di ciascun procedimento retorico e visualizzarlo attraverso un grafico a torta. Si è scelto di utilizzare l'espressione «procedimenti retorici» – più vaga ma, paradossalmente più corretta se applicata alla lettura complessiva del romanzo – piuttosto che «figure retoriche», in quanto i risultati dell'analisi hanno fatto emergere sia figure retoriche codificate, sia determinate espressioni che comportano un funzionamento retorico di base, ma che non corrispondono a un singolo tropo. Così facendo, tuttavia, non s'intende vanificare la differenziazione segnalata da Barelli tra espressione della retorica delle illustrazioni come attuazione (*actio*) di un discorso figurato (*elocutio*) e tra espressione della retorica interna al sistema delle immagini. La situazione, in realtà, è molto più complessa. Innanzitutto, perché spesso le due modalità agiscono simultaneamente e possono investire una sola o più vignette; in secondo luogo, perché, sebbene i risultati della nostra lettura impediscano di ignorare la (corretta) suddivisione di Barelli, essi costringono a sovrapporsi a essa, a funzionalizzarla in virtù del carattere ibrido delle singole manifestazioni. Tale ibridismo, infatti, a causa della sua esistenza 'virtuale' (come conseguenza di un sostrato visivo mentale, esplicitato dalle indicazioni del manoscritto), non può resistere a suddivisioni eccessivamente pure. Infine, la complessità dei risultati è data anche dal fatto che ogni figura o procedimento retorico è connotato metaforicamente e dal movimento 'a ritroso' dell'ecfrasi.

Sarà quindi necessario fare un'importante precisazione per evitare il completo fraintendimento dei risultati dello schema. La metafora e l'ecfrasi di ritorno sono funzioni generali, metatestuali, se non metapoietiche: pertanto, connotando ogni elemento retorico, sarebbero presenti (X) in ogni cella dello schema assumendo un valore nullo nel conteggio dei dati del grafico. Di conseguenza, nello schema, i nomi di «metafora» e «ecfrasi» indicano i tropi nella loro versione pura, testuale (una versione assimilabile, se vogliamo, al secondo tipo di espressione metaforica

indicata nella divisione di Barelli). Per evitare confusione, d'ora in avanti, ci riferiremo alla metafora e all'ecfrasi in quanto funzioni generali con il carattere maiuscolo: METAFORA e ECFRASI. Dalla lettura del romanzo emergono quindi figure retoriche 'pure' che funzionano come tropi autonomi (la metafora, l'enjambement, l'anafora, il chiasmo, la climax, la sinestesia, lo zeugma, l'ossimoro, l'allegoria, la ridondanza) e procedimenti retorico-narrativi come il riassunto, la prolessi e l'analepsi, la descrizione (che qui appare in una particolare forma narrativa) e, il più importante ai fini del nostro lavoro, quello che definiamo l'effetto realtà²⁶⁵. L'effetto realtà, in questo contesto, si manifesta in tre diverse forme: la metanarrazione, la deissi e l'effetto fumetto. A sua volta, la metanarrazione comprende le incursioni della storia nella storia, ribadendo (metaforicamente) la scelta autoriale e finzionale del contesto storico vero (e verosimile); la focalizzazione, che contribuisce all'effetto realtà in quanto viene rappresentata 'fisicamente' attraverso l'immagine (che può diventare anche metafora del pensiero – dell'immagine mentale – dei personaggi); e, infine, ogni scelta narrativa smascherata o resa forzatamente trasparente attraverso l'immagine. Anche la deissi assume una forma duplice essendo indotta verbalmente, attraverso l'uso dei deittici, oppure visivamente: questo può avvenire all'interno della scena rappresentata nella vignetta (all'interno del discorso visivo, quindi) ed è il caso dei gesti dei personaggi (emblematico l'esempio dell'indice puntato); oppure attraverso l'inserimento della vignetta – considerata alla stregua di involucro esterno – in un determinato punto del testo: lo si riscontra, ad esempio, in alcuni ritratti che 'appaiono' quasi materializzando il pensiero del personaggio o del narratore (sorta di deittici mentali). Metanarratività e deissi, sebbene con scopi e in contesti critici molto lontani dal mio, sono già state oggetto di studio nella letteratura manzoniana. Il concetto di «effetto fumetto» (sulla falsariga dell'effetto realtà), invece, è qui utilizzato per la prima volta. Ma da cosa nasce e per quale motivo si classifica nell'effetto realtà? L'effetto fumetto nasce dalla compresenza più pura di testo e immagine: dall'analisi, emerge che l'effetto fumetto si manifesta quando la vignetta rappresenta un dialogo (o anche un pensiero del personaggio) la cui componente 'a parole' appare nel testo (di solito anticipatamente rispetto all'immagine, ma non in modo tale da creare una regola) oppure, e qui è il caso più interessante, nella didascalia manzoniana (a volte, invece, in entrambi i contesti). In entrambi i casi, tuttavia, si è indotti a riflettere su quale tipo di lettura si conformi a questa costruzione narrativa e la risposta più naturale è quella del fumetto: la didascalia o il testo si materializzano virtualmente come dei *balloons* – le nuvolette – che si lasciano leggere contemporaneamente all'osservazione dell'immagine. Si crea quindi una lettura non parallela, ma unica e, per questo, doppiamente reale. La forza di quest'operazione sta nella consapevolezza di Manzoni: calcolando la posizione esatta dell'immagine e prevedendo il modo in cui essa interagirà con le parole, egli induce un certo tipo di lettura che è connotata fisicamente – come la lettura del fumetto – dallo spostarsi dell'occhio dall'immagine alle parole e viceversa. Anche questa scelta potrebbe essere interpretata come metafora di una rilettura più popolare del suo romanzo, una lettura comicamente orientata: non a caso i fumetti vengono definiti anche *comics*.

265 Il concetto di effetto di realtà è espresso per la prima volta da Roland Barthes nel saggio *Le message photographique*, «Communications», 1961 poi pubblicata in *Lobvie et l'obtus: Essais critiques 3* (Seuil, Paris, 1982), tradotto in italiano con il titolo *Lovvio e l'ottuso. Saggi critici 3*, cit. pp. 5-21.

Procedimenti retorici

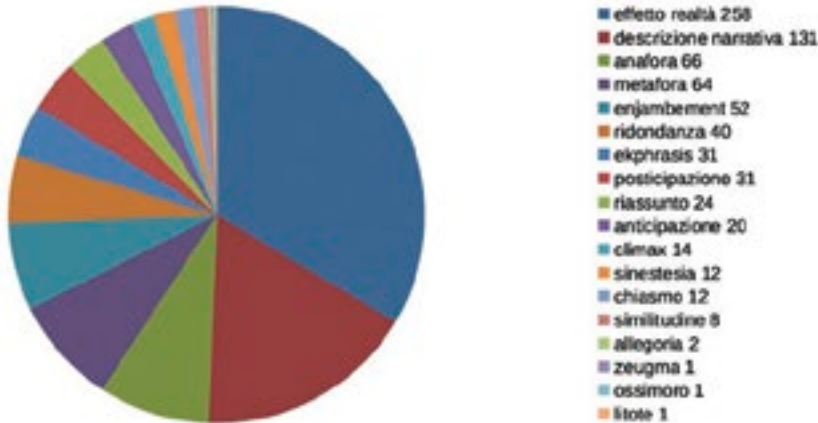


Fig. 2 Grafico dei procedimenti retorico-visivi nei *Promessi sposi*

Se andiamo allora a visualizzare i dati ottenuti nel grafico²⁶⁶, vedremo che – com'era prevedibile – l'aspetto più rilevante è proprio l'effetto realtà, seguito dalla descrizione narrativa, dalla metafora (nella sua versione testuale), dall'anafora (l'alta incidenza di questo tropo ha anche un'ulteriore causa che spiegheremo), dall'enjambement (estremamente importante sia a livello della struttura complessiva dell'opera sia nella sua interpretazione METAFORICA), dalla ridondanza e dall'ecfrasi. A questi primi sette elementi andrebbero ricondotte le regolarità di lettura che si vengono a creare nel romanzo: verranno quindi analizzati in maniera estensiva ed esemplificati. La seconda fascia d'incidenza (la posticipazione ha lo stesso valore dell'ecfrasi in quanto riguarda un numero elevato di immagini, ma in maniera meno significativa), si presenterà, paradossalmente, meno rilevante rispetto alla terza (sinestesia, climax, chiasmo, similitudine) che si presenta in zone ad alto tasso significante. L'ultima fascia, infine (allegoria, zeugma, litote, ossimoro) non riveste un ruolo determinante nell'economia complessiva del romanzo e, per questo, non verrà trattata analiticamente).

Vi è poi un secondo grafico realizzato all'interno dei dati relativi all'effetto realtà che verrà analizzato nella sezione a esso dedicata.

²⁶⁶ Sulla destra riportiamo la didascalia dei procedimenti retorici, in ordine decrescente di rilevanza numerica. Un'avvertenza: è inutile, e fuorviante, sommare le occorrenze perché una stessa vignetta corrisponde a più procedimenti retorici.

effetto realtà

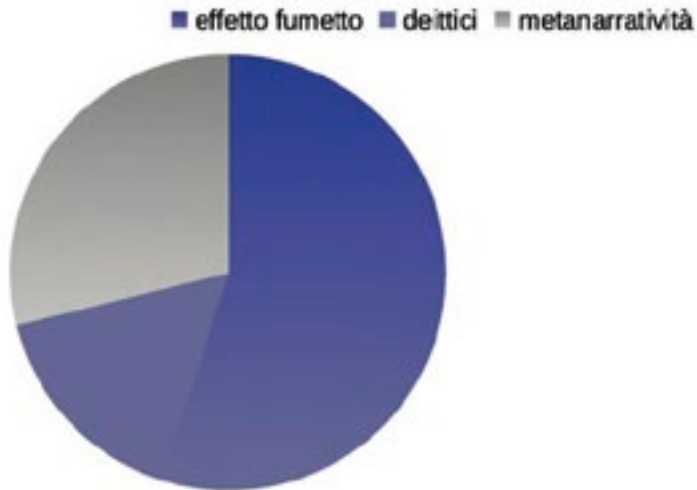


Fig. 3 Grafico dei procedimenti retorico-visivi nei *Promessi sposi*: l'effetto realtà

2.1. Effetto realtà

Parlando dell'effetto realtà, comincerei proprio dall'analisi dell'effetto fumetto e delle sue manifestazioni che, spesso, tendono a coinvolgere anche altri procedimenti retorici.

Il motore dell'effetto fumetto, nella sua versione più pura, è caratterizzato dalla didascalia (cioè dal testo dei Motivi) ripresa dal testo del romanzo che, nell'impaginazione, si trova in prossimità della vignetta (subito sopra o subito sotto), 'mimando' dal punto di vista cognitivo la lettura del balloon del fumetto: l'occhio del lettore, infatti, tende a visualizzare le battute del dialogo all'interno dell'immagine facendole entrare in risonanza con essa. Vediamo subito un esempio²⁶⁷.

²⁶⁷ Sotto la riproduzione delle immagini che seguiranno riportiamo in corsivo la trascrizione esatta della prima parte del *Motivo* corrispondente.

« Cosa c'è? cosa c'è? » ripeté Agnese, afferrandola per un braccio.
« Diavolo d'una donna! » esclamò Perpetua, respingendola, per



mettersi in libertà; e prese la rincorsa. Quando, più lontano, più
acuto, più istantaneo, si sente l'urlo di Menico.

Fig. 4. *Che è? Ripeté Agnese afferrandola per un braccio, Diavolo d'una donna esclamò Perpetua (PS, p. 152)*

Che è? Ripeté Agnese afferrandola per un braccio, Diavolo d'una donna esclamò Perpetua (M, foglio 10, 151.152)

Il testo del *Motivo* (lo indicheremo per comodità con tM) si attiva grazie alla collocazione dell'immagine in quel determinato punto del testo del romanzo (tR), facendo in modo che le due battute del dialogo siano l'unica componente verbale della pagina sovrastante la vignetta. Altro esempio è quello di pagina 46:

L'archeologia del graphic novel

«Un febbreone,» rispose Perpetua dalla finestra; e la trista parola, riportata all'altre, troncò le congetture che già cominciavano a brulicare ne' loro cervelli, e ad annunziarsi tronche e misteriose ne' loro discorsi.



Fig. 5 *Finale del C. 2. «Un febbreone»* (PS, p. 46)

Finale del C. 2. «Un febbreone» (M, foglio 3, 46)

La frase del tM è una sorta di didascalia che si unisce strettamente all'immagine e al tR, il quale nasce proprio dalla battuta di Perpetua («e la trista parola, riportata all'altre, troncò le congetture che già cominciavano a brulicare ne' loro cervelli, e ad annunziarsi tronche e misteriose ne' loro discorsi»).

Un altro caso (dove però la didascalia si colloca, nel tR, sotto l'immagine) è rappresentato dalla vignetta di pagina 167.



« Oh! fra Cristoforo! » disse, riconoscendo il carattere. Il tono della voce e i movimenti del volto indicavano manifestamente che

Fig. 6. *Oh! fra Cristoforo! diss'egli* (PS, p. 167)

oh! fra Cristoforo! diss'egli (M, foglio 11, 167.168)

In questa illustrazione però, ci sono almeno altri due elementi da non sottovalutare e che verranno analizzati, rispettivamente, parlando del motivo dell'uscio' e della temporalità dell'immagine (nell'ambito della cosiddetta descrizione narrativa). Non appena il padre guardiano arriva sulla soglia («questo venne subito e ricevette la lettera, sulla soglia») l'immagine si materializza nella pagina e così – in maniera naturale – anche le parole del frate sembrano pronunciate (a mo' di cartiglio) nel momento stesso in cui egli legge la lettera²⁶⁸. L'azione del personaggio, tramite la rappresentazione per immagine, viene temporalizzata, o meglio assorbe la temporalità – la durata – della lettura: l'azione viene quindi seguita (letta e osservata) in tempo 'reale' dal lettore che ripete mimeticamente le due azioni di lettura delle lettera e di enunciazione delle parole del padre guardiano. Gli esempi potrebbero essere tantissimi: a riprova del fatto che la 'fumettizzazione' del romanzo avviene per tutta la sua durata, porterei un esempio tratto dalla fine, dal capitolo XXVI, proprio subito dopo lo scioglimento del voto di Lucia. Si tratta della vignetta di pagina 708.



Fig. 7 *Qui dentro è il resto di quel pane* (PS, p. 708)

qui dentro è il resto di quel pane (M, foglio 45, 710)

Nella vignetta la 'nuvoletta' della didascalia viene rafforzato dal gesto di padre Cristoforo e dal 'qui' che richiama prepotentemente una referenza reale (si parlerà a breve della deissi come manifestazione dell'effetto realtà); la comicità (nel senso letterale di *comics*) viene accentuata dal ricordo, dalla citazione visiva (o meglio, tradotta in immagini) di un altro romanzo (il *Tristram Shandy*) apertamente connotato in maniera comica²⁶⁹. Potrebbe essere un primo indizio di un lavoro di rilettura comica del proprio romanzo attraverso un filtro visivo. Un altro esempio potrebbe essere il finale del romanzo. *I promessi sposi*, infatti, finiscono con l'immagine di Renzo che parla con Lucia (PS, p. 746; la battuta di Renzo, nel tR si trova, leggermente anticipata, alla pagina precedente) smorzando la drammatici-

268 Vedremo poi nelle conclusioni come l'aggettivo "naturale" non sia usato casualmente ma abbia un riscontro teorico, nella narratologia cognitivista, nel concetto di *naturalization*.

269 Luca Badini Confalonieri ricorda, citando Salvatore Nigro, che la vignetta s'ispira «all'illustrazione che correda il capitolo *La Tabatière* della traduzione francese del *Sentimental Journey* (Lawrence Sterne, *Voyage sentimental*, J. F. Bastien, Paris, 1803; nell'ed. delle *Ceuvres complètes* in 6 volumi conservata nella biblioteca manzoniana di via del Morone): una coppia, una tabacchiera, un frate. Manzoni ha riscritto il brano del *Fermo e Lucia*. Ha inscatolato il pane. La 'scatola' del cappuccino ha quindi messo in dialogo la tabacchiera del frate e di Sterne. E questo dialogo ha fatto tradurre in vignetta» COM, p. 131. Si cita il saggio di S. Nigro, *La tabacchiera di don Lisander*, Einaudi, Torino, 2002 (ed. orig. 1976), p. 11.

L'archeologia del graphic novel

tà degli eventi precedenti attraverso un lieto fine volutamente scontato e dunque problematico.

La quale, se non v'è dispiaciuta affatto, vogliatene bene a chi l'ha scritta, e anche un pochetto a chi l'ha rismontata. Ma se ha vero bisogno risentiti ad assaiarsi, eredetè che non c'è fatto apposta.



Fig. 8 *Finale - Quando non voleste dire* (PS, p. 746)

Finale - Quando non voleste dire (M, foglio 47, 747.748)

Si è parlato di temporalizzazione delle immagini: ebbene, frequenti sono i casi in cui viene rappresentato un dialogo e vengono 'visualizzate' virtualmente le battute dei personaggi, seguendo, a mio avviso, quella che sarà la consuetudine fumettistica di disegnare le nuvolette ad altezze diverse, a seconda dell'ordine di enunciazione (dalla più alta alla più bassa). Così nel caso dell'immagine di pagina 85:



Fig. 9 *Le hanno detto... .. Non v'abbandonerò* (PS, p. 85)

Le hanno detto..... Non v'abbandonerò (M, foglio 6, 85.86)

La didascalia riprende due battute – di Renzo e di padre Cristoforo – che si

trovano, rispettivamente, subito prima della vignetta e nell'ultimo rigo della pagina, quasi a chiusura logica della scena vista e letta. Un altro caso si ha a pagina 94:

« Oh questa è grossa! » disse il conte Attilio. « Mi perdoni, padre, ma è grossa. Si vede che lei non conosce il mondo. »
« Lui? » disse don Rodrigo: « me lo volete far ridere: lo conosco, cugino mio, quanto voi: non è vero, padre? Dica, dica se non ha fatta la sua carovana? »



Fig. 10 *Si vede che lei non conosce il mondo* (PS, p. 94)

Si vede che lei non conosce il mondo (M, foglio 6, 93.94)

In questo caso si raffigurano, da sinistra a destra, i successivi interventi dei due cugini (accompagnati dai loro gesti), creando dunque, al di là dell'istantanea, una durata temporale.

Esemplare invece il caso in cui è la sola didascalia a farsi carico della resa temporale delle parole rappresentate e di altre due espressioni retoriche (che vedremo in seguito in dettaglio): l'enjambement e il chiasmo. Siamo a pagina 272:

mai visto non il quercel col nome all'ignorante. E quel che è peggio (e questa la passo dirlo di sicuro) è che le grida ci sono, stampate, per gualpari: e non già grida senza costrutto, fatto benissimo, che noi non potremmo trovare niente di meglio: si son condotti le briciole di dicit, proprio come succedeva, e a dicitubera, il non bene gualpari. E dice: tu che si dice, vili e plebei, e che se lo. Da, inteso a dire ai diciton, senza e diciton, che si diciton far gualpari, secondo che canta la grida: si diciton retta: non il papa si diciton: che da far gualpari il cervello a qualunque gualparismo. Il vede dunque dicitonamente che il re, e quelli che emanano, servitori che i diciton fanno gualpari, ma non se ne fa nulla, perché d'è non figo.



Dunque bisogna romperla; Dunque anche diciton di Ferra, etc

Fig. 11. *Le grida ci sono = Dunque bisogna romperla* (PS, p. 272)

le grida ci sono = Dunque bisogna romperla (M, foglio 17, 271.272)

Fondamentale il segno «=» dei *Motivi*, ribadito dall'inserimento dell'immagi-

ne fra i due termini del discorso di Renzo («perché c'è una lega/ Dunque bisogna romperla») che provoca un forte enjambement. In realtà, i due termini che si oppongono e che funzionano da poli logici dell'enjambement sono «le grida ci sono» e «Dunque bisogna romperla», come si esplicita nel motivo: in effetti Manzoni imputa la formazione della lega alle grida, che ci sono ma che sono mal interpretate dai «dottori, scribi e farisei, che vi faccian far giustizia»; sono quindi le grida che vanno metaforicamente 'rotte'. La didascalia, quindi, proponendo i due termini dell'opposizione, imprime un valore chiasmico alla scena che, a sua volta, si fa metafora dello stato d'animo e della posizione tra 'due fuochi' di Renzo.

Lenjambement, l'incastro strategico delle vignette, quindi, gioca un ruolo importante se abbinato all'effetto fumetto: ne abbiamo una riprova a pagina 173.

levò ogni coraggio a rispondere. « Signora.... madre.... reverenda.... » habetis, e non dava segno d'aver altro a dire. Qui Agnese,



come quella che, dopo di lei, era certamente la meglio informata, si credè autorizzata a venirle in aiuto. « Illustrissima signora, »

Fig. 12 Signora... madre... veneranda (PS, p. 173)

Signora... madre... veneranda (M, foglio 11, 173.174)

Le titubanti parole di Lucia vengono interrotte da Agnese e, proprio prima dell'immagine, abbiamo una forte indicazione testuale («Qui Agnese,») che trasforma l'illustrazione nel segno indicante il passaggio di battuta e trasforma il procedimento retorico che la guida nella metafora di un'attenta regia narrativa.

L'effetto fumetto entra in gioco anche per rappresentare i pensieri dei personaggi (che nei fumetti sono spesso rappresentati all'interno di una nuvoletta dai contorni diversi). Vediamo l'esempio di pagina 457:

«arrabbiato, rappresentava il bambino nel seno, e faceva al seno. In
lei sparisce, in una ditta d'incalcevole nella scena che di questa scena,
le parole scivola, le parole si scivola; si face nella scena un tanto
dell'azione; la memoria del voto, appreso fino allora e sottile da
tutte le parole, si si scivola d'improvviso, e si compaiono
entro e dentro, allora sono le parole che non scivola, appaio
scivola, fanno scivolare di scivola, si non scivola; e in quell'azione non
sono state una proporzio da una rita d'incalcevole, di rappresentazione
e di dicitura, la rappresentazione che precede in quel momento, scivola
stato dipendente dopo un'incalcevole. E que parole che non
scivola una parola, le parole che si formano nella sua mente lo
sono: ... oh povera me, cos'ho fatto! ...»



Fig. 13 *Le sue dita s'intralciarono nella corona... lo sguardo vi corse... oh povera me! cosa ho mai fatto!* (Lucia seduta) (PS, p. 457)

Le sue dita s'intralciarono nella corona... lo sguardo vi corse... oh povera me! cosa ho mai fatto! (Lucia seduta) (M, foglio 11, 457.458)

L'attenzione alla sceneggiatura e la sottolineatura di alcuni elementi del tR, che sintetizzano la fisicità di Lucia, permettono il materializzarsi delle parole prima dell'immagine: «Dopo un ribollimento di que' pensieri che non vengono con le parole, le prime che si formarono nella sua mente furono: - oh povera me, cos'ho fatto!». I pensieri dei personaggi, però, possono essere anche di tutt'altro tipo:

«Vale per su di loro animo: è un aglio. Don Abbondio,
arrampicandosi alla sella, sorretto dall'aiutante, su, su, su, è a cavallo.»



Fig. 14 *Aggrappandosi alla sella, sorretto dall'aiutante, su, su, su* (PS, p. 441)

aggrappandosi alla sella, sorretto dall'aiutante, su, su, su (M, foglio 28, 441)

I pensieri di Don Abbondio provocano nel lettore un'evidente lettura comica, specialmente se si riferisce la nuvoletta «su, su, su, è a cavallo» all'aiutante (piuttosto che allo stesso don Abbondio) che sembrerebbe quindi 'spingere' il curato in

sella anche con la forza del pensiero.

L'ultima metamorfosi dell'effetto fumetto si ha nella Storia della Colonna infame, dove il valore testimoniale dell'appendice (vera) del romanzo (verosimile) ha le sue conseguenze anche sulla forma visiva delle parole dei personaggi, assumendo una forma diversa da quella che le caratterizzava nel romanzo. Nella *Colonna infame*, infatti, l'effetto realtà risulta retrodatato, spostato temporalmente nel passato degli avvenimenti di cui i personaggi sono i (più o meno) attendibili testimoni e che emergono nel testo attraverso le deposizioni ottenute con gli interrogatorie la tortura. Non parlerei più quindi di effetto fumetto, ma di 'effetto testimonianza'. Tale effetto annulla la potenziale virtualità dei dialoghi dei *Promessi sposi* – che potevano essere visualizzati, a mo' di cartigli, dal lettore – e li 'ancora' in un corsivo senza tempo all'interno del testo. Le vignette scelte da Manzoni (si veda ad esempio la rappresentazione della 'muraglia del giardino di casa del Crivelli' a pagina 758 o 'la bottega e l'abitazione del Mora' a pagina 760) rappresentano sempre il punto di vista del testimone e l'evidenza del corsivo funziona così da muta citazione di ciò che i testimoni hanno visto: l'operazione si fa quindi metafora della necessità di Manzoni di andare in profondità, di 'vedere lo sguardo' degli osservatori di allora per identificare la verità, o la follia, di quella «bugia» per la quale si cercò «un altro zero, per ingrossare un conto in cui non avevano potuto fare entrare nessun numero» (*PS*, p. 785)²⁷⁰.

L'analisi delle vignette dei *Promessi sposi* ha permesso di identificare due modalità in cui la deissi può manifestarsi: due procedimenti, cioè, che si fanno retorici in maniera più o meno ibrida a seconda che siano più o meno connotati, a livello metapoietico, dalla METAFORA.

Il primo caso comprende alcune illustrazioni rappresentanti ritratti. Apriamo qui una breve parentesi da considerarsi valida per tutte le altre riflessioni riguardanti questa tipologia illustrativa. *I promessi sposi*, prima ancora della pubblicazione della seconda edizione, avevano offerto ai giovani artisti romantici lo spunto per rinnovare i temi della pittura di genere, rimasta in gran parte ancorata all'ormai esangue tradizione fiamminga. Nell'edizione illustrata, invece, solo poche vignette descrivono gli ambienti, elementi tipici della pittura di genere. Non che manchino i contesti sociali e geografici, anzi: il Manzoni curò scrupolosamente questi aspetti, pretendendo tra l'altro che il Gonin si trasferisse da Torino a Milano per rendere al meglio edifici e strade (Lettera del Gonin del 20 aprile 1842: «sono in gran parte disegni da farsi qui, a cagion de' fondi, i quali non dico che vogliono essere presi a un puntino del vero, che in parte non è più quello; ma non devono nemmeno essere tanto lontani quanto può andar l'ideale»²⁷¹). La materia propriamente descrittiva concerne i personaggi: la loro rappresentazione nel racconto per immagini, però, è iterativa, consentendo così all'illustratore una descrizione più distesa di quella a disposizione dello scrittore. Per Barelli esiste infatti «una categoria d'illustrazioni istituzionalmente descrittiva che comprende *in nuce* tutta la sfera semantica relativa al protagonista effigiato: quella dei ritratti, caratte-

270 Si vedano le immagini degli interrogatori (*PS*, pp. 764 e 785). Non a caso nel testo dei *Promessi sposi*, il corsivo viene utilizzato per citare il testo della grida contro i bravi in corrispondenza della vignetta di p. 13 (pp. 13-14, *pubblica un bando*), in cui è rappresentato il personaggio contro il quale il proclama è stato pubblicato: il «bravo con intorno una reticella» cadente «sull'omero sinistro» che, in primo piano, spalleggia un potente che si allontana. Sull'esecuzione dell'illustrazione si vedano le tre lettere indirizzate a Gonin tra il gennaio-marzo 1840 (A. Manzoni, *Tutte le lettere*, cit., t. II pp. 122-4, 125-128, 136-137).

271 A. Manzoni, *Tutte le lettere*, cit., t. II, n. 636, p. 214.

rizzati dal cliché della raffigurazione a mezzo busto e dallo statuto di introduzione del personaggio, che in genere coincide con la sua prima apparizione sulla scena narrativa»²⁷². Resta però da chiarire perché si parli dei ritratti nel contesto della deissi e non, piuttosto, a proposito dell'ecfrasi o, meglio ancora, della cosiddetta descrizione 'narrativa' (anche perché alcuni ritratti sintetizzano, in potenza, le azioni dei personaggi e il loro sviluppo nella storia). Una possibile risposta è che i ritratti costituiscono una categoria ad alta attenzione segnica e che quindi è possibile analizzarli sotto prospettive diverse a seconda di quale elemento, nel contesto in cui l'immagine è inserita, risulta maggiormente caratterizzante: l'ibridismo della tipologia, quindi, permette di analizzare i ritratti sotto differenti rubriche. Alla luce di una lettura METAFORICA del processo di composizione del romanzo illustrato, la presenza dei ritratti in alcuni momenti specifici assume un valore deittico: essi concretizzano in quel preciso luogo narrativo un livello iconico sottostante (o mentale); manifestano, cioè, l'immagine mentale che si viene a creare nella mente del narratore o in quella dei protagonisti. Prendiamo ad esempio il ritratto di Don Rodrigo:

fargli del male, purché abbia giulio. Signor curato, l'illustrissimo signor don Rodrigo nostro padrone la riverisce caramente. »



Fig. 15 Ritratto di D. Rodrigo (PS, p. 19)

Ritratto di D. Rodrigo (M, foglio 2, 19.20)

Il ritratto si materializza nei pensieri (oscuri) di don Abbondio a seguito della menzione del nome di don Rodrigo nella didascalia e nel tR nel rigo precedente all'illustrazione («l'illustrissimo signor don Rodrigo nostro padrone la riverisce

²⁷² Cfr. S. Barelli, *Un romanzo per immagini*, cit., p. 206. Barelli ricorda inoltre il principio per cui «l'immagine consegue una maggior concentrazione rispetto all'articolazione verbale, e le forme di codificazione a cui è legata non sono paragonabili, per complessità, all'apparato grammaticale-sintattico proprio della parola scritta. Nella rappresentazione visiva la gamma di varianti è assai più ampia di quella consentita a chi parla o scrive» (nota 24, *Ibid.*, sta citando da G. Dalli Regoli, *La miniatura in Storia dell'arte italiana: Parte 3, Situazioni momenti indagini. Volume 2, Grafica e immagine. 1, Scrittura, miniatura, disegno*, a cura di F. Zeri, Einaudi, Torino, 1980, pp. 120-130).

caramente»); il nome assume quindi una funzione deittica che si trasferisce, in maniera ridondante e referenziale, nell'immagine seguente. Dietro questo meccanismo, vi è quindi un autore che, rileggendo se stesso, diventa illustratore ed esplicita il suo processo di regia creativa rendendo 'vero' quello che è nascosto al di là del testo verbale. Anche in questo caso il procedimento di esplicitazione passa attraverso l'ECFRASI e il movimento METAFORICO dell'immagine mentale²⁷³. Come accadrà anche più avanti (mi riferisco alla 'comparsa' di Lucia nei pensieri di Renzo nella vignetta di p. 43) le illustrazioni danno corpo non solo a realtà e personaggi direttamente in scena, ma anche a suggestive evocazioni, sempre attentamente disposte in relazione all'impaginato. Il ritratto di Renzo, invece, appare contemporaneamente all'entrata in scena del personaggio: l'immagine, ancora una volta, diventa l'esplicitazione dell'elemento deittico costituito dalla sola riga di stampato che, come un'ideale didascalia, evoca al centro il suo nome («Lorenzo o, come dicevan tutti, Renzo non si fece molto aspettare»).

Lorenzo o, come dicevan tutti, Renzo non si fece molto aspettare.



Fig. 16 Renzo (PS, p. 33)

Renzo (M, foglio 3, 33.34)

Per quanto riguarda il ritratto di padre Cristoforo il discorso risulta invece un poco diverso. In questo caso il ritratto segue la descrizione e precede la storia del personaggio (per Barelli questo lo porrebbe in simmetria con il ritratto di Gertrude di p. 171²⁷⁴). È tuttavia necessario tenere conto di due elementi che

273 A proposito del ritratto mentale si veda M. P. Ellero, *Narciso e i Sileni: il ritratto mentale nella lirica da Lorenzo a Tasso*, «Italianistica», 38, 2, maggio-agosto, 2009, pp. 271-284. Si tratta del primo di due volumi monografici dal titolo *La 'Cultura visuale'*, a cura di A. Casadei e M. Ciccutto.

274 Cristoforo e Gertrude (e i loro ritratti) costituiscono una coppia oppositiva essendo l'uno l'aiutante dei protagonisti e l'altro l'aiutante dell'antagonista. Il rapporto tra immagine e scrittura è nei due casi identico: alla descrizione dei dati fisionomici segue la raffigurazione, la quale precede le storie di Ludovico e Gertrude (Cfr. S. Barelli, *Un romanzo per immagini*, cit., p. 210). Parlando del ritratto di Gertrude è il caso di segnalare la scorretta trascrizione del motivo da parte del Parenti che legge «Festa della signora» invece che 'testa' della signora (M. Parenti, *Manzoni editore*, cit., p. 132).

appartengono al tR e che caratterizzano diversamente la scelta dell'inserimento dell'immagine.



Il padre Cristoforo non era sempre stato così, né sempre era stato Cristoforo: il suo nome di battesimo era Lodovico. Era figliuolo d'un

Fig. 17 *Fra Cristoforo* (PS, p. 67)

Fra Cristoforo (M, foglio 5, 67.68)

Innanzitutto, un primo indizio di un valore retorico aggiuntivo dell'illustrazione è da ricercarsi nella frase che segue immediatamente il ritratto a tre quarti («Il padre Cristoforo non era sempre stato così, né sempre era stato Cristoforo») che diventa un duplice segnale narrativo. La frase, infatti, indica che la descrizione del 'vero' padre Cristoforo deve ancora arrivare e seguirà l'immagine. Se infatti il personaggio si costruisce per contrasto, a partire dalla storia che si sta per narrare (e che lo caratterizza per mezzo della conversione), significa che fino a quel momento lo si è descritto (come in un'ampia litote) dicendo quello che non è più. D'altra parte però, l'aggettivo 'vero' vale per entrambe le storie, mettendo in luce un aspetto di continuità tra Lodovico e Cristoforo, cioè l'impetuosità del suo carattere (che viene da lui espressa prima nella giovanile arroganza e, poi, in difesa dei deboli). Ma in cosa consiste e dove opera il procedimento della deissi? La soluzione al problema andrebbe nuovamente ricercata nel tR: a ben vedere, infatti, l'immagine funziona da risposta alla domanda della pagina precedente «E chi era questo padre Cristoforo?», che richiede la presenza di un referente visivo²⁷⁵. C'è un altro caso in cui l'immagine riveste il ruolo di risposta logica a una domanda (la quale si presenta quindi – metaforicamente – come un deittico): si tratta dell'illustrazione rappresentante il figlio del benefattore 'delle noci', colto nell'atto di burlarsi della benevolenza del padre con i suoi commensali.

275 Altri ritratti analizzabili attraverso il procedimento delle deissi sono quelli relativi alle indicazioni 520 521 522 *Testa di D. Ferrante*, 523-524 522 *Girolamo Cardano*, 525-526 524 *Machiavelli – Gio. Botero*. Ricordiamo che la numerazione sbarrata corrisponde a quella del manoscritto che, nella bella copia dei fogli successivi al 40, cambia; il numero non barrato è quindi il riferimento, da me indicato, alle pagine dell'edizione del 1840 di cui si sta trattando.



Fig. 18 *Gozzovigliando, raccontava la storia del noce* (PS, p. 61)

gozzovigliando, raccontava la storia del noce (M, foglio 4, 61.62)

L'immagine nasce dal racconto di fra Galdino a Lucia e Agnese e risponde, visivamente, alla domanda retorica del frate «Sapete ora cosa avvenne?»: l'effetto realtà a livello del testo, interno alla fiction, è fortissimo e il fatto che la vignetta segua la parola «rideva» mette in scena un parallelo perfetto fra il verbo e l'azione rappresentata nell'illustrazione.

La seconda forma nella quale la deissi si può presentare è quella grammaticalmente più pura che trova riscontro nell'utilizzo di aggettivi dimostrativi nel tM, nel tR o in entrambi. Porterò alcuni esempi.



Fig. 19 *Quel dottore alto, asciutto, etc.* (PS, p. 50)

Quel dottore alto, asciutto, etc. (M, foglio 4, 49.50)

Il «quel» del motivo trova un riscontro nella frase di Agnese («Basta, cercate di quel dottore alto, asciutto, pelato, col naso rosso, e un voglia di lampone sulla guancia») e se ne avverte l'eco nella lettera di Manzoni a Gonin in cui si parla di «quella toga del dottore, quel tenergli dietro del giovinotto, e le carte sul tavolone, e la seggiola colla vacchetta accartocciata»²⁷⁶. Il «quel», il deittico, possiede un'evidente forza creatrice e corrisponde alla volontà di visualizzazione di Manzoni e, tramite lui, del suo personaggio (la vignetta di Azzecagarbugli nasce quasi come la materializzazione del pensiero, esasperato, di Agnese). Ci sono altre conferme del valore di perentorietà, di volontà di concretizzazione del proprio pensiero in

²⁷⁶ Lettera del 2 febbraio 1840 in A. Manzoni, *Tutte le lettere*, cit., t. II, n. 544, p. 125.

un oggetto materiale (giustificando quindi l'espressione 'effetto realtà') indicato dal deittico: non a caso si ha spesso a che fare con questo procedimento negli episodi d'impulsività di Renzo. Riportiamo l'esempio di quando, parlando delle brame di don Rodrigo su Lucia, indica la promessa sposa e dice:

fecela supplicare di Lucia; poi, tutt'a un tratto, la guardò torvo, diode addietro, tese il braccio e l'indice verso di essa, e gridò: « questa! sì questa egli vuole. Ha da morire! »
« E in che male v'ho fatto, perché mi facciate morire! » disse Lucia, buttandogli ginocchioni davanti.



Fig. 20 Questa egli vuole. Ha da morire (PS, p. 121)

*questa egli vuole. Ha da morire (M, foglio 8, 121.122)*²⁷⁷

Oppure, quando esclama

viso più torvo e più cagnesco che avesse fatto a' suoi giorni; e, col braccio teso, brandendo in aria la lama lucente, gridò: « chi ha cuore, venga avanti, consiglia! che l'ungerò io davvero con questa. »



Fig. 21 Chi ha cuore, venga avanti (PS, p. 667)

Chi ha cuore, venga avanti (M, foglio 8, 669.670)

e aggiunge «che l'ungerò io davvero con questo», brandendo in aria il coltello con gesto di sfida. Con un attento senso della regia teatrale, i personaggi sono introdotti, e (ri)visualizzati, sulla scena attraverso le parole dei *Motivi*. La frase

²⁷⁷ Parenti trascrive scorrettamente «Sta da morire». L'aspetto gestuale del tR «tese il braccio e l'indice verso di essa, e gridò: "questa! sì questa egli vuole. Ha da morire!"» permette di includere anche questa immagine nella riflessione sulla sinergia del deittico verbale e gestuale (l'indice), sia nel contesto di analisi dell'effetto realtà che in quello delle componenti anaforiche del romanzo..



Fig. 22 Ecco, disse la pecora smarrita (PS, p. 192)

Ecco, disse la pecora smarrita (M, foglio 12, 91.92)

ad esempio, cita le parole del padre di Gertrude che, nel romanzo, si trovano nella pagina precedente.

Un altro interessante aspetto della deissi è il fatto che sia accompagnata dall'azione del 'vedere', sia sul piano metanarrativo, a cui si è appena accennato, che su quello finzionale: i personaggi vedono e usano i deittici per rafforzare la visualizzazione degli oggetti del mondo della fiction (e l'autore, attraverso i *Motivi*, rilegge e rimette in scena i suoi personaggi proprio durante l'atto di osservazione). Così, quando don Rodrigo, in attesa del Griso e degli altri bravi, si affaccia alla finestra del castello (la finestra rappresenta un medium ricorrente nel romanzo), viene rappresentato mentre «apre un poco, fa capolino» e conta «tre, cinque, otto: ci son tutti; c'è anche il Griso» (PS, p. 216). Se, infatti, anche gli aggettivi numerali possono essere considerati alla stregua di deittici, è soprattutto evidenziare che i personaggi appaiono nella vignetta (quasi a gruppi di tre, poi di cinque e poi di otto) simultaneamente all'avvistamento e alle parole di don Rodrigo. Un procedimento simile, ma condotto fino all'ennesima potenza, si attua a pagina 275, davanti all'osteria della Luna piena.



Fig. 23 *Ma qui vedo un'insegna d'osteria* (PS, p. 275)

Ma qui vedo un'insegna d'osteria (M, foglio 18, 275.276)

Gli elementi in gioco, restando all'interno dell'immagine, sono: Renzo che vede l'insegna; la indica con un gesto; nell'insegna compaiono delle scritte («Alla luna piena» e, più in basso, «Buon vino») e l'immagine antropomorfa della luna. All'esterno dell'illustrazione, nel tM e nel tR, Renzo utilizza tre termini estremamente significanti: «qui», il deittico che nella fiction indica il luogo in cui si sono fermati (la strada rappresentata), ma che a livello metanarrativo significa 'a questo punto della storia' (e ci sarebbe quindi da chiedersi se chi vede è Renzo o piuttosto l'autore); «vedo», il verbo che in un'analisi visiva del romanzo riveste un ruolo plurimo: quello della deissi, della focalizzazione, della metanarrazione; «insegna», parola che di per sé instaura un rapporto fra testo e immagini (come nelle imprese e negli emblemi) e che induce, nel lettore novecentesco, un parallelo fra Renzo e il Marco Polo delle *Città invisibili*, il viaggiatore che percorre Tamara, la città in cui le insegne sono segni che indicano qualche altra cosa e che a volte ingannano, che rendono la realtà invisibile agli occhi di chi la interpreta. Vorrei infine proporre una breve panoramica dei casi in cui la fisicità della vignetta si fa deissi, la quale si rafforza proprio per il fatto di essere rappresentata iconicamente: l'indice della mano dei personaggi diventa quindi metafora del deittico verbale e del bisogno referenziale della scrittura di Manzoni.

L'archeologia del graphic novel

perchè, se non aveva i bravi, aveva i birri. Col dottor Azzecca-garbugli, che non aveva se non chiacchiere e cabale, e con altri cortigianelli suoi pari, non s'usava tanti riguardi: eran mostrati a dito,



Fig. 24 Col dottor Azzecca-garbugli etc. (il dott.e mostrato a dito) (PS, p. 477.)

Col dottor Azzecca-garbugli etc. (il dott.e mostrato a dito) (M, foglio 30, 477.478)



Fig. 25 Entrambi col braccio teso e con l'indice appuntato verso la buca (N. B. Nel Cap. antecedente, Perpetua dice: vo a sotterrarli nell'orto, a piè del fico) (PS, p. 580)

entrambi col braccio teso e con l'indice appuntato verso la buca (N. B. Nel Cap. antecedente, Perpetua dice: vo a sotterrarli nell'orto, a piè del fico) (M, foglio 37, 581.582)



Fig. 26 *Tu vedi! disse il frate* (Boulanger) (PS, p. 687)

Tu vedi! disse il frate (Boulanger) (M, foglio 43, 687.688)²⁷⁸

Anche gli aspetti metanarrativi possono essere considerati esempi del cosiddetto effetto realtà. Le due vignette che aprono e chiudono l'Introduzione, il prologo metanarrativo, rappresentano due 'autoritratti': Manzoni che legge e decifra il manoscritto dell'anonimo secentesco e mentre è seduto in poltrona, davanti al fuoco, nella biblioteca di casa, con in mano un volume su cui campeggia la parola «FINE».



Fig. 27 *Iniziale dell'introduzione e Finale dell'introduzione* (PS, pp. 5 e 8)

Iniziale dell'introduzione e Finale dell'introduzione (M, foglio 1, 5.6 e 7.8)

278 Così Badini Confalonieri commenta la vignetta: «L'illustrazione, del pittore e incisore Louis Boulanger (1806-1867), è la più 'antica' delle presenti nel romanzo, essendo già pronta nell'autunno del 1837, quando Gonin non era ancora stato contattato. Il 27 novembre di quel anno Manzoni scrive all'autore una lettera di ringraziamento per 'l'hommage' ricevuto, in cui dice tra l'altro: "Ce sera un ornement bien précieux pour l'ouvrage, et un titre de vanité pour l'auteur, qui ne pourra s'empêcher de laisser entendre que c'est à votre bonté et même à un peu d'indulgente sympathie qu'il le doit en partie, et que le public le devra" [A. Manzoni, *Tutte le lettere*, cit., t. II, n. 496, p. 85]. La mano destra di don Rodrigo "fuor dalla cappa" preme "vicino al cuore", sul luogo dove il male si era manifestato [pagina 627, rigo 7] e dove già lo indicava la rappresentazione allegorica della peste di pagina 583. L'illustrazione resta un unicum con caratteristiche a sé (dalla rappresentazione del protagonista con il codino a quella di fra Cristoforo, alle dimensioni, eccedenti il riquadro)» COM, p. 130.

«Questo secondo autoritratto» commenta Confalonieri «presenta i segni anche del lavoro svolto, di lettura e di scrittura, compreso il cestino dei fogli scartati. Il volume in mano all'autore, prossimo magari a finire nel fuoco, potrebbe essere quel "libro d'avanzo". Certo il "FINE" segna la conclusione dell'a parte', di questo prologo cartaceo e metanarrativo ("tutto il romanzo – scriveva Calvino – si situa dentro una biblioteca") per l'apertura realistica della narrazione, per il 'vero inizio' confermato come tale, oltre al resto, dalla ripetizione del titolo a p. 9» (COM, p. 66). Le prime due vignette non facenti parti del paratesto (in senso stretto), introducono la metafora del romanzo-mondo e attivano fin da subito il motore retorico del romanzo (la METAFORA appunto) come astrazione e comprensione profonda della realtà e del proprio processo creativo²⁷⁹. Un altro momento in cui l'autore mostra la sua presenza si ha quando, nel passaggio tra il capitolo XIII e il XIV, egli sceglie come anomala (e per questo significativa) intestazione il castello di Milano.



Fig. 28 Intestazione C. 14. Il castello di Milano (PS, p. 269)

Intestazione C. 14. Il castello di Milano (M, foglio 17, 267.268)

La scelta crea un effetto di realtà e di collegamento con il capitolo precedente: il Manzoni, infatti, alla fine del capitolo XIII, menziona l'autore secentesco che termina il racconto proprio sul castello di Milano («Che avvenisse poi di questo suo proponimento non lo dice il nostro autore, il quale, dopo avere accompagnato il pover'uomo in castello, non fa più menzione de' fatti suoi» PS, p. 288). Altre volte, invece, la presenza della 'regia' esterna si manifesta chiamando in causa il lettore e inducendolo in lui un certo tipo di lettura. È il caso della vignetta di pagina 438 rappresentante il cardinale Borromeo, l'Innominato e don Abbondio.

²⁷⁹ La METAFORA che guida lo sviluppo del romanzo per immagini è anche il procedimento che comanda il funzionamento del cervello mentre pensa per immagini. La presenza dell'autore ai margini del suo mondo finzionale, inoltre, è un procedimento metanarrativo che spesso si manifesterà, e in maniera più immediata, anche nei fumetti.

Eleonora Brandigi

L'arcivescovo andò avanti, spinse l'uscio, che fu subito spalancato di fuori da due servitori, che stavano uno di qua e uno di là; e la mirabile coppia apparve agli sguardi bramosi del clero raccolto nella stanza. Si videro que' due volti sui quali era dipinta una commovente diversità, ma egualmente profonda; una tenerezza riconoscente, un'umile gioia nell'aspetto venerabile di Federico; in quello dell'innocente, una consolazione temperata di conforto, ma nuovo pudore, una compassione, dalla quale però traspariva tuttavia il vigore di quella selvaggia e risentita natura. E si seppe poi, che a più d'uno de' riguardanti era allora venuto in mente quel detto d'Isaia: il lepre e l'agnello andranno ad un pascolo; il leone e il suo mangroveranno insieme lo stesso. Dietro veniva don Abbondio, a cui nessuno badò.



Fig. 29 *Si videro que' due volti etc. Dietro veniva don Abbondio* (PS, p. 438)

Si videro que' due volti etc. Dietro veniva don Abbondio (M, foglio 28, 437.438)

Qui si esplicita il meccanismo di visualizzazione dell'immagine: visto che il tR che accompagna l'illustrazione sottolinea che «dietro veniva don Abbondio, a cui nessuno badò», è naturale che l'immagine mentale non lo rappresenti se non come un'ombra oscura. Altre volte l'autore si rivolge al lettore in maniera più diretta come nel caso della vignetta di p. 70, dove chi visualizza la scena 'in tempo reale' è invitato a concentrarsi sull'immagine che precede il duello di Ludovico dal richiamo «(notate bene)» del tR.

sta all'altare e illo sprezza. Tutt'e due camminavano rasente al muro:



ma Ludovico (notate bene) lo strisciava col lato destro; e ciò, se-

Fig. 30 *Tutt'e due camminavano rasente il muro etc.* (PS, p. 70)

Tutt'e due camminavano rasente il muro etc. (M, foglio 6, 70)

Oppure come nel caso dell'illustrazione di pagina 508.



Fig. 31 *Finale del Cap 26/parte di figura con l'indice d'una mano sotto un occhio; quell'atto cioè con cui si burla familiarmente uno che, credendo d'averla indovinata, s'inganna* (PS, p. 508)

Finale del Cap 26/parte di figura con l'indice d'una mano sotto un occhio; quell'atto cioè con cui si burla familiarmente uno che, credendo d'averla indovinata, s'inganna (M, foglio 32, 509.510)

L'immagine si fa metafora della ricerca di complicità con il lettore e ribadisce l'invito del narratore affinché «non si creda però che don Gonzalo, un signore di quella sorte, l'avesse proprio davvero col povero filatore di montagna»²⁸⁰.

La componente metanarrativa entra in gioco anche quando la lettura simultanea del testo e dell'immagine disvela la focalizzazione del racconto. Esempari, a questo proposito, le tappe 'iconiche' del cammino e delle avventure di Renzo le quali simulano nel lettore la visione del personaggio all'interno della fiction: a questo proposito si ribadisce, da un parte, la natura METAFORICA della scelta autoriale di focalizzazione attraverso la vignetta e, dall'altra, la componente cognitiva che entra in gioco nella decifrazione di un testo costituzionalmente ibrido. Fra le illustrazioni che mettono in atto questo meccanismo (narrativo e cognitivo insieme) vorrei segnalare la vignetta conclusiva del capitolo XI dove Renzo, quasi di spalle rispetto al lettore, osserva il «brulichio» della folla.

280 «Che informato forse del poco rispetto usato, e delle cattive parole dette da colui al suo re moro incatenato per la gola, volesse fargliela pagare» (PS, p. 508). L'attenzione richiesta al lettore è motivata anche dal fatto che si fa accenno, creando un legame intertestuale, alla vignetta di pagina 279 rappresentante un'arme posta in cima alle grida di don Gonzalo dove «spiccava un re moro incatenato per la gola», arme di cui Renzo aveva dato la sua personale lettura: «Vuol dire, quella faccia: comanda chi può, e ubbidisce chi vuole» (PS, p. 280). Si sarebbe potuto analizzare la vignetta anche relativamente allo studio delle metafore presenti nel romanzo: si tratta infatti di un'immagine che trascende la lettera del testo, siglando un capitolo che si chiude sul motivo dell'inganno. Barelli si chiede: «ma il personaggio della vignetta di chi è figurante, e a chi è rivolta la sua burla? Né Bortolo né Renzo, né tantomeno don Gonzalo sembrano calarsi dietro questa figura o essere destinatari del suo scherzo bonario» e la risposta che si dà è che «si tratta in realtà di un travestimento del Manzoni stesso o, meglio, dell'istanza narrativa la quale (dopo aver tirato tutte le fila relative a Renzo spiegando quale sia effettivamente la situazione del giovane nei confronti della giustizia) si affaccia sulla scena narrativa per celare chi, leggendo delle traversie del promesso sposo, abbia tratto considerazioni non conformi alla realtà dei fatti. L'illustrazione costituisce così un appello del narratore ai suoi venticinque lettori» S. Barelli, *Un romanzo per immagini*, cit., pp. 218-219.

follo e più rumoroso. Il vortice attrasse lo spettatore. — Andiamo a vedere, — disse tra sé; tirò fuori il suo pezzo pane, e sbocconcellando, si mosse verso quella parte. Intanto che s'incamminava, noi racconteremo, più brevemente che sia possibile, le ragioni e il principio di quello sconvolgimento.



Fig. 32 *Finale del c. 11 e colle braccia incrociate sul petto, si fermò a guardare etc.* (PS, p. 236)

Finale del c. 11 e colle braccia incrociate sul petto, si fermò a guardare etc. (M, foglio 15, 236)

Il narratore confessa apertamente la relazione funzionale fra la parte illustrativa, il tM e il tR, notando che «il vortice attrasse lo spettatore» (PS, p. 336). Il procedimento si ripete nelle tre visioni (prospettiche per l'appunto) di Federico Moja (1802-1885), dove Renzo è rappresentato piccolo e in basso ma – METAFORICAMENTE – all'inizio delle linee di fuga della costruzione in prospettiva.

scalini che c'erano, e da poco in qua non ci son più. La voglia d'osservar gli avvenimenti non poté fare che il mastanzolo, quando gli si scopri davanti la gran mole, non si soffermasse a guardare in su,

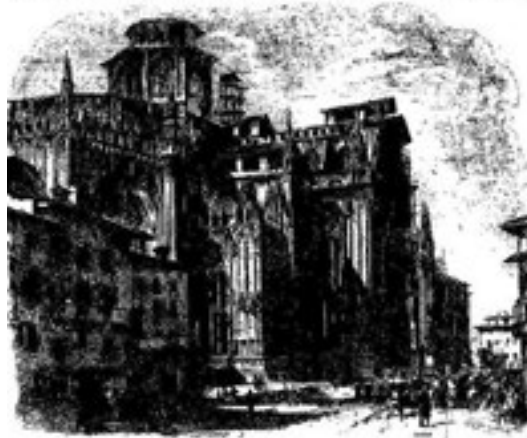


Fig. 33 *L'uomo del fascio lo rovesciò sulle brage etc.* (PS, p. 249)

L'uomo del fascio lo rovesciò sulle brage etc. (M, foglio 16, 249)



nella via de' *fustagnai*, e di li si sparpagliò nel Cordusio. Ognuno, al primo sboccarvi, guardava subito verso il forno ch'era stato indicato.

Fig. 34 *Fin.e del C. 12. La Loggia della piazza de' mercanti, con la statua di Filippo II° (PS, p. 252)*

*Fin.e del C. 12. La Loggia della piazza de' mercanti, con la statua di Filippo II° (M, foglio 16, 251.252)*²⁸¹

La volontà di mostrare il personaggio nell'atto del guardare si scontra, tuttavia, con l'«inconveniente» che Renzo non è sempre al massimo delle sua facoltà percettive: accade così che la focalizzazione può ironicamente funzionare anche in versione parodica.

281 La vignetta segue questa indicazione segnata da Manzoni nello spazio bianco lasciato appositamente, nelle bozze, per accogliere l'immagine: «La parte del duomo che prima della recente demolizione di case, si presentava a chi arrivasse dalla Corsia de' Servi. Gente sparsa, tutta incamminata verso la piazza, e alcuni con gli attrezzi nominati nel testo. Dinnanzi a Renzo che si è fermato a contemplare il duomo, quello che porta inspalla un fascio d'asse spezzate e di schegge» (nota alla lettera del 9 giugno 1840 a Federico Moja in A. Manzoni, *Tutte le lettere*, cit., t. II, p. 752, già pubblicata in M. Parenti, *Manzoni editore*, cit., p. 149). Nella lettera di accompagnamento, il Manzoni precisava al Moja: «Eccole i tre bossi col testo, e con le indicazioni che la desidera» (si trattava dei bossi e delle indicazioni anche per le pp. 250 e 252). E visto che le indicazioni venivano da uno che non s'intendeva «punto di disegno, è probabile che ce ne siano di sbagliate, o riguardo alla possibilità dell'esecuzione, o riguardo alla bellezza dell'effetto. Ma s'intende che tutto è rimesso a Lei» (lettera del 9 giugno 1840 a Federico Moja in A. Manzoni, *Tutte le lettere*, cit., t. II, n. 558, p. 143). Oltre a questi tre interventi firmati, sono attribuibili al Moja altre vedute, come quelle del vecchio palazzo di corte (PS, p. 373), del collegio Borromeo a Pavia (PS, p. 415), dell'esterno della Biblioteca Ambrosiana (PS, p. 418), del Lazzaretto (PS, pp. 540 e 672), delle colonne di San Lorenzo (PS, p. 756), della casa del Presidente della Sanità (PS, p. 763). Confalonieri ricorda che Manzoni aveva proposto al Moja: «La piazza de' mercanti, da un punto dove si veda l'arco che mette nella *contrada de' Fustagnai*, e il *Collegio de' dottori* scorciato, il meno possibile, e in modo che si distingua la statua di Filippo II. Folla da un capo all'altro: tra quelli che passan davanti alla statua, molti son voltati in su, a guardarla. Renzo alla coda» nota alla lettera del 9 giugno 1840 a Federico Moja in A. Manzoni, *Tutte le lettere*, cit., t. II, p. 753.

quel che voglio dire..... » e, per farsi intendere, andava picchiando, e come arriandando la fronte con la punta dell'indice; » e s'accorgeva



Fig. 35 *E arrapatogli la falda del farsetto etc.* (PS, p. 282)
e arrapatogli la falda del farsetto etc. (M, foglio 18, 283.284)

« Un altro gocciolino, un altro gocciolino, » gridava Renzo, riempendo in fretta il bicchiere di colui; e subito alzatosi, e acciappato per una falda del farsetto, tirava forte, per farlo seder di nuovo. « Un altro gocciolino: non mi fate quest' affronto. »



Fig. 36 *Ah oste, oste! Incominciò egli* (PS, p. 284)

Ah oste, oste! Incominciò egli (M, foglio 18, 285.286)

Renzo, infatti, è ripreso nel momento in cui «fissò gli occhi su quel bicchiere che aveva riempito; e vedendo passar davanti alla tavola il garzone, gli accennò di fermarsi» (PS, p. 284): si noti bene che lo sguardo di Renzo è fisso sul bicchiere, al massimo il suo campo visivo si estende comicamente alla tavola e l'oste è solo un'ombra che passa al limite dei suoi confini percettivi. Il narratore – nonostante la reticenza nel ricordare quella «sciagurata sera» – racconta il vano tentativo del suo eroe di attirare l'attenzione del distratto interlocutore: «“Ah oste, oste!” ricominciò, accompagnandolo con l'occhio intorno alla tavola, o sotto la cappa del cammino; talvolta fissandolo dove non era, e parlando sempre in mezzo al chiasso della brigata: “oste che tu sei!”». Renzo è ubriaco e anche la prospettiva perde la definitezza dei contorni. Mesto e attento è invece lo sguardo dei figli di Tonio, «tre o quattro ragazzetti, ritti accanto al babbo» che «stavano aspettando, con gli occhi fissi al paiolo che venisse il momento di desinare»: l'immagine si materializza, metaforicamente, dopo la visualizzazione del loro sguardo.

L'archeologia del graphic novel

piccola polenta bigia, di gran saraceno. La madre, un fratello, la moglie di Totto, craso a tavola; e tre o quattro ragazzetti, vinti accanto al ballo, stavano aspettando, con gli occhi fissi al paiolo,



Fig. 37 *Lo trovò in cucina, etc. La madre, il fratello, etc.* (PS, p. 113)

Lo trovò in cucina, etc. La madre, il fratello, etc. (M, foglio 8, 113.114)

L'inserimento dell'immagine implica una lettura patetica della povera cena che induce il lettore ad assumere il punto di vista dei poveri ragazzi davanti alla cucina (semberebbe quasi che il regista voglia 'distrarre' il lettore dalla narrazione principale per permettergli – e permettere a se stesso – di non abbandonare il contesto di ambientazione della vicenda). Un'altra possibilità di focalizzazione attraverso un aggancio – un referente – finzionale si realizza nel campo visivo (nel quadro) di un osservatore alla finestra.



Fig. 38 *Sbocco della valle in lontananza: macchietta di carrozze all'estremità.*(PS, p. 390)

Sbocco della valle in lontananza: macchietta di carrozze all'estremità (M, foglio 25, 389.390)

Il tM, infatti, costituisce la sceneggiatura dell'illustrazione. Quest'ultima però, divide 'fisicamente' i pensieri dell'Innominato («quella carrozza che veniva avanti passo passo, come un tradimento,» da «che so io? Come un gastigo» PS, p. 390) che si sviluppano in parallelo alla messa a fuoco progressiva della scena, la quale

– secondo il principio di *naturalization* – viene rappresentata fisiologicamente a metà del discorso. Il punto di vista verrà poi disoccultato nell'immagine successiva, rappresentante l'Innominato e la vecchia alla finestra.



Fig. 39 *Finale del Cap 20. Tu vedi laggiù quella carrozza ! – La vedo, rispose ella, protendendo il mento, etc. (Due figure a una finestra che occupi quasi tutta la vignetta, o se par meglio, le due figure sole, senza cenno di finestra).* (PS, p. 392)

Finale del Cap 20. Tu vedi laggiù quella carrozza ! – La vedo, rispose ella, protendendo il mento, etc. (Due figure a una finestra che occupi quasi tutta la vignetta, o se par meglio, le due figure sole, senza cenno di finestra) (M, foglio 25, 391.392)

La finestra diventa quindi metafora della narrazione costruita attraverso scelte autoriali di focalizzazione (esplicitate dalla sceneggiatura e dalla ripetizione del Leitmotiv della finestra), come una sorta di metaillustrazione. Talvolta, invece, è la finestra a diventare essa stessa l'oggetto dell'immagine, in una super-rappresentazione dell'atto di visione stessa. Questo accade per esempio nell'immagine di pagina 301.

c'è rimedio; e' risica d'essere una giornata peggio di ieri. — Ciò che lo fece pensar così, fu un rasoio straordinario che si sentì nella strada: e non poté tenersi di non aprire l'impannata, per dare un'



occhiata. Vide ch'era su crocchio di cittadini, i quali, all'infima-

Fig. 40 *(Il notaio alla finestra)* (PS, p. 301)

(Il notaio alla finestra) (M, foglio 19, 301)

In questo caso la didascalia rappresenta la sceneggiatura e il segnale di un'intrusione metanarrativa nella pagina; le parentesi funzionano quasi da separazione dell'immagine che s'incasta nel testo in maniera notevolmente evidente, tra l'articolo (per giunta apostrofato) «un'» e la parola «occhiatina»: un termine che, probabilmente in maniera non casuale, richiama il campo semantico del vedere, dello sbirciare e che, quindi, essendo ridondante rispetto all'azione compiuta dal notaio, diventa METAFORA della scelta di inserire l'immagine in quel contesto.

Un'altra importante lettura messa in atto dalla componente metanarrativa della regia manzoniana è l'intrusione della Storia la quale, attraverso l'utilizzo dell'elemento iconico, assume due forme tipiche: la prima, una testimonianza ufficiale e, la seconda, un testimonianza che, a prescindere dalla sua realtà storica, viene espressa con un marcato gusto (visivo) del fac-simile, ai limiti della contraffazione. Il primo caso può nascere dal testo dei *Motivi*:



Fig. 41 *Attraversò la città a cavallo, con un seguito etc* (il vecchio palazzo di corte è disegnato nella descrizione di Milano di Lattuada) (PS, p. 373)

Attraversò la città a cavallo, con un seguito etc (il vecchio palazzo di corte è disegnato nella descrizione di Milano di Lattuada) (M, foglio 24, 373.374)

Il motivo allude, in questo caso, alla *Descrizione di Milano ornata con molti disegni in rame delle fabbriche più cospicue, che si trovano in questa metropoli* di Serviliano Lattuada (1704-1764) (Milano, nella Regio-Ducal Corte, a spese di Giuseppe Cairoli, 1737-1738, 5 voll.), un precedente, quindi, a sua volta illustrato; talvolta, invece, la testimonianza dello storico viene citata espressamente nel tR attualizzandola in immagine:

getta d'errore, forse di rimprovero agli altri passeggeri. « Vidi io, e scrive il Ripamonti, » nella strada che gira lo muro, il coacervo d'una donna. . . . Le usciva di bocca dell'erba mezza roschiata, e le labbra facevano ancora quasi un atto di siorro rabbioso. . . . Aveva un fagottino in spalla, e attaccato con le fasce al petto un bambino, che piangendo chiedeva la poppa. . . . Ed erano sopraggiante persone compassionevoli, le quali, raccolto il sarchinetto di terra, lo portavano via, adempiendo così istante il primo uffizio materno. »



Fig. 42 *Vidi io, scrive il Ripamonti, nella strada etc.* (PS, p. 538)

Vidi io, scrive il Ripamonti, nella strada etc. (M, foglio 34, 539.540)

L'altra modalità, invece, comprende sia i ritratti o, nel caso della lettera di Ferrer, un intero testo.

Che, vivente il cardinal Carlo, maggior di lui di ventisei anni.



Fig. 43 *Testa di S. Carlo, e fac-simile della sua firma.* (PS, p. 416)

Testa di S. Carlo, e fac-simile della sua firma (M, foglio 16, 416)²⁸²

282 Il profilo e l'abito fanno pensare a una ripresa del 'prototipo' iconografico del *Ritratto di san Carlo Borromeo* di A. G. Figino, un quadro caro al Cardinal Federigo e accreditato come la raffigurazione più veritiera del santo. Giuseppe Sogni, autore del disegno, gli cambia per l'occasione il cappello (Cfr. COM, p. 104).

Era quest' uomo, come già s' è detto, il celebre Ambrogio Spino²⁸³



Fig. 44 Ambrogio Spinola (PS, p. 587)

Figura 44: PS, p. 587. Ambrogio Spinola.

Nella lettera a Gonin del 14 febbraio 1840, Manzoni tornò su questa illustrazione aggiungendo: «mi pare che sarebbe bene di metter sotto allo Spinola un *Vandyck dip.*...». L'iscrizione, «in una col "divertimento filologico" (Mazzocca), confermava la celebrità dello Spinola. Sennoché, a chi apra le pagine del *Cabinet*, risulta chiaro che proprio nel ritratto che si presenta come opera di un pittore del tempo, Gonin si è invece sensibilmente allontanato dal modello dando, al posto del personaggio snello e biondino dell'originale (uguali fattezze che nel quadro di Van Dyck lo Spinola ha nel famoso *Las Lanzas* di Velàzquez, al Museo del Prado), un personaggio ben più in carne, con capelli neri e ricciuti e barba nera. Anche il "Vandyck dip." che Gonin, ubbidiente a Manzoni, pone in calce alla stampa è una falsa ricostruzione dell' "Ant. van Dick pinxit" che Gonin aveva realmente sotto gli occhi nel volume del *Cabinet*»²⁸³. C'è quindi un forte gusto della mistificazione, ai limiti del kitsch, che in parte si può giustificare col fatto che Gonin, avendo a che fare con un modello importante, abbia preferito a questo punto evitare il confronto. Inoltre, il fatto che Manzoni abbia accettato il 'falso' è significativo dell'ironia con cui intende caricare l'operazione di rivisitazione per immagini della storia.

que el tiempo y necesidades presentes permitieren. E sotto, un girigogolo,

che voleva dire Ambrogio Spinola, chiaro come le sue promesse. Il gran

Fig. 45 Fac-simile delle ultime righe della lettera ivi citata, e della firma (PS, p. 604)

Fac-simile delle ultime righe della lettera ivi citata, e della firma (M, foglio 38, 606)

Anche nel caso della firma di Ambrogio Spinola, la contraffazione esibita ma-

283 COM, p. 121. Gonin, che aveva comunicato a Manzoni di aver trovato da riprodurre il ritratto dello Spinola (*Cabinet des plus beaux portraits de plusieurs princes et princesses, des hommes illustres, fameux peintres, Sculpteurs, Architectes, Amateurs de la Peinture & autres faits par les fameux Antoine Van Dyck, etc., lesquels l'Auteur mesme a fait graver à se propres despens par les meilleurs graveurs de son temps, à Anvers, chez Henry et Corneille Verdussen, s. d.*) riceve la risposta di Manzoni in una lettera del 22 gennaio 1842: «Ambrogio Spinola m'ha messo a dosso un buon umore che mi dura ancora. Viva les trouvailles, o per dirla nel linguaggio che parlava troppo spesso l'eroe suddetto, los hallazgos: in italiano, dimmelo tu» *Ibid.*

nifesta la volontà di allacciarsi alla storia e, con la firma all'interno della pagina, si esprime in maniera ridondante: con evidente effetto realtà, infatti, viene introdotta dalla frase «e sotto, un girigogolo» ed è seguita, come in una sorta di didascalia, dalla spiegazione del segno (non più verbale ma iconico) «che voleva dire Ambrogio Spinola, chiaro come le sue promesse». Ancora più significativo è il caso in cui si riproducono alcune righe autografe del trattatello di Federigo Borromeo sulla peste (introdotta oltretutto da un evidente espressione deittica, «Ecco le sue parole:»).

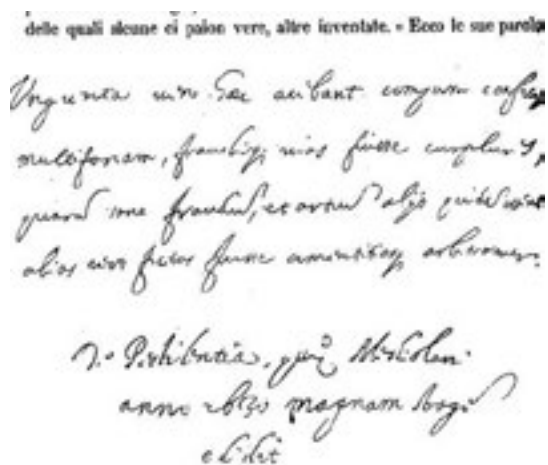


Fig. 46 Fac-simile (PS, p. 622)

fac-simile (M, foglio 41, 622)

Un altro esempio è il caso della firma che segue alcune citazioni della lettera del «gran cancelliere», «ricordando al lettore che il gran cancelliere era appunto Ferrer»²⁸⁴.

2.2. Descrizione-narrativa

L'atto di scrittura di un romanzo presuppone un'elevata presenza della componente narrativa, mentre la descrizione è stata spesso considerata solo come un 'intermezzo' del discorso, finalizzato a creare delle immagini nelle mente del lettore per aiutarlo a visualizzare la storia: da questa prospettiva, la procedura ecfrastrica sembrerebbe funzionare nella 'giusta' direzione. Nel caso dei *Promessi sposi* illu-

284 Sulla questione dei fac-simile si veda il paragrafo *Convergenze tra scrittura e immagini: elementi grafico-iconici* (pp. 224-226) del saggio di Barelli. Per il critico «immettendo dei segni alfabetici in un contesto pittorico si determina un effetto espressivo, tanto più importante quanto più le lettere si organizzano in messaggi verbali coerenti (cfr. M. Butor, *Les mots dans la peinture*, Genève 1969, p. 159)» e al «percorso obbligato imposto dalla successione delle lettere alfabetiche si sovrappone infatti la simultaneità di un grafia concepita per essere vista oltre che letta». A proposito della riproduzione dell'autografo di Federigo, Barelli precisa che «L'edizione del '27 riportava le considerazioni del Borromeo in nota, nella quarantana esse vengono integrate nel testo romanzesco tramite la riproduzione e fatte precedere dall'appiccagnolo "ecco le sue parole". Gli editori successivi adottano chi l'una, chi l'altra lezione (senza ovviamente mai procedere alla riproduzione del fac-simile)» *Ibid.*

strati, invece, il percorso autoriale rivisita per immagini un materiale verbale, che quindi dovrebbe descriverle, ma che in realtà instaura con esse (grazie al lavoro di regia) un rapporto diverso che non è quello tradizionalmente considerato ecfrastrico. Questa considerazione allontana ogni possibile dubbio che le immagini siano il corrispettivo delle parti descrittive. Nella mia ipotesi l'ECFRASI è precedente alla scrittura, al tR, e viene posta in azione dalla rilettura e dalla stesura del tM, ma è facile supporre che questo passaggio anteriore abbia provocato degli squilibri (o riequilibri), o perlomeno dei cambiamenti, nel rapporto tra descrizione e narrazione. Barelli, a questo proposito, ricorda che nell'edizione illustrata dei *Promessi sposi* le vignette a contenuto narrativo sono più numerose di quelle descrittive (Momi-gliano lo aveva già notato nel 1930). «Il programma manzoniano, infatti, si basa soprattutto sulla trasposizione iconica dell'azione, tanto che le immagini di natura apparentemente solo descrittiva, se confrontate col passo testuale al quale sono riferite risultano in realtà nella dinamica del racconto». Barelli evidenzia quindi una 'narrativizzazione' del testo nella sua versione per immagini. Sostanzialmente siamo d'accordo, sebbene si voglia proporre una diversa prospettiva che non interpreti tale processo come conseguenza dell'inserimento delle immagini, le quali, allora, contemplerebbero gli elementi descrittivi ma solo in forma 'riassunta'. Si vorrebbe ipotizzare invece che sì, le parti descrittive si colgono nella dinamica del racconto visivo e vengono esperite in maniera, per così dire, 'pulviscolare', durante il percorso visivo. Le descrizioni, quindi, assumono la loro completezza solo alla fine della lettura. Questa scelta di descrizione 'diffusa', o parcellizzata, tuttavia, era presente già nel testo del romanzo (è un punto ormai assodato dalla critica): la presenza delle immagini ha solamente esplicitato tale processo. Pertanto, affermando che le vignette sono prevalentemente 'narrative' si rischierebbe di darne un'interpretazione eccessivamente monolitica. Non s'intende, tuttavia, rivendicare la componente descrittiva delle vignette a scapito della loro narratività, ma giustificare il fatto che si utilizzi una categoria imparziale, la descrizione-narrativa, che tiene in considerazione entrambi gli aspetti²⁸⁵. Ciò non toglie, che Manzoni abbia incontrato delle difficoltà di tipo «istituzionale»: l'immagine, infatti, è intrinsecamente sincronica, quindi atta a descrivere ma non a narrare («raccontare per immagini significa esprimere un'entità mutevole entro un sistema comunicativo inadatto a rappresentare la diacronia»). La soluzione escogitata da Manzoni, a dire di Barelli, è di distribuire l'azione in più vignette, immettendo così una dimensione diacronica. Pur concordando con l'affermazione del critico, si vorrebbe tuttavia pensare che il "montaggio" filmico, quasi di carattere filmico, sia solo una delle soluzioni, sebbene la più evidente, trovata da Manzoni²⁸⁶. Dall'analisi, infatti, emergono altre due possibilità: da una parte, l'inserimento delle fasi dell'azione raccontata all'interno della stessa vignetta che dia luogo a contemporaneità virtuale (che però risulta 'naturale' dal punto di vista cognitivo); dall'altra, la diffusione di elementi

285 Si potrebbe allora pensare che sarebbe più corretto rovesciare i termini ('narrazione-descrittiva'). Sono tuttavia dell'opinione che, lavorando sulla versione 'per immagini' del romanzo – guidata da un procedimento creativo ECFRASTICO e quindi descrittivo (di un processo di visualizzazione mentale e poi di riscrittura verbale e per immagini) – è più conveniente mantenere una terminologia che appartenga a un campo semantico vicino alla visualità.

286 «Più precisamente, ogni processo narrativo è illustrato dai suoi tre momenti costitutivi (C. Bremond, *Logique du récit*, Seuil, Paris, 1975, pp. 131-136) comprendenti un'eventualità di sviluppo, un passaggio (o un non passaggio) all'atto e un compimento (o un non compimento): ognuna delle tre fasi è rappresentata con una o più vignette» S. Barelli, *Un romanzo per immagini*, cit., pp. 194-195.

puramente descrittivi che, messi in luce dalle immagini (facendo quindi appello a un medium che agisca in maniera diversa sulla comprensione), ricostruiscano il carattere di un personaggio.

Come esempio dell'operazione di parcellizzazione dell'azione in immagini diverse, si deve innanzitutto ricordare il 'trittico' che, al principio del romanzo, dà avvio all'azione e determina anche molte delle espressioni retoriche che verranno sviluppate in seguito (si prenda ad esempio la gestualità di don Abbondio o il dito davanti alla bocca del bravo – come monito al silenzio – che si ripeteranno anaforicamente nel corso del romanzo assumendo la forma simbolica della mano alzata):

dio fu il dover accorgersi, per certi stù, che l'aspettato era lui. Perché, al suo apparire, coloro s'eran guardati in viso, alzando la testa, con un movimento dal quale si scorgeva che tutt'e due a un tratto avevan detto: è lui; quello che stava a cavalcioni s'era alzato, tirando la sua gambà sulla strada; l'altro s'era staccato dal muro; e tutt' e



Fig. 47 *Al suo apparir, coloro etc.* (PS, p. 16)

al suo apparir, coloro etc. (M, foglio 1, 15.16)

curava alquanto: i bravi però s'avvicinavano, guardandolo fiso. Mise l'indice e il medio della mano sinistra nel collare, come per raccomandarlo; e, girando le due dita intorno al collo, volgeva intanto la faccia all'indietro, terrendo insieme la bocca, e guardando con la coda dell'occhio, fin dove poteva, se qualcheuno arrivasse; ma non vide



Fig. 48 *Si pose l'indice e il medio* (PS, p. 17)

Si pose l'indice e il medio (M, foglio 2, 17)



Fig. 49 *Ma, signori miei, etc.* (PS, p. 18)

Ma, signori miei, etc. (M, foglio 2, 18)

La prima immagine registra il momento in cui il bravo a sinistra, che «stava a cavalcioni sul muricciolo basso», si alza «tirando la sua gamba sulla strada». Le due sequenze successive fanno parte dell'animazione della scena che il lettore deve ricreare scorrendo verso la destra della vignetta e cambiando pagina. La contiguità con l'illustrazione di pagina 17 permette di «far vedere il curato contemporaneamente di spalle e di faccia (Nigro)» e la successione d'immagini articola, con attenta inserzione rispetto al testo, «inquadrature differenti e complementari» (COM, p. 68). In una prospettiva cognitiva, infatti, oltre a una descrizione narrativa, il passo permette di creare un effetto realtà che svela lo sguardo del narratore che 'si muove' nella scena: l'unione delle due immagini con le loro didascalie rivela un procedimento metanarrativo, o meglio, si fa METAFORA di esso²⁸⁷. Nell'immagine

287 Si veda per l'esecuzione di queste xilografie, le precise informazioni della lettera del Manzoni a Gonin del 14 febbraio 1840 (A. Manzoni, *Tutte le lettere*, cit., t. II, n. 546, pp. 130-131) e le prime indicazioni di Massimo D'Azeglio a Gonin in una lettera del 28 ottobre 1839 (M. d'Azeglio, *Epistolario: 1819-1840*, Centro Studi Piemontesi, Torino, vol. 1, 1987, pp. 435-36).

di pagina 18, il gesto del bravo è eloquente nei confronti della «prescrizione di omertà» che sarà data dopo due pagine: Manzoni richiede nuovamente una lettura 'fisica' per una corretta comprensione dei livelli funzionali. Il gesto verrà poi ripreso da don Abbondio nell'illustrazione che chiude il capitolo:

simili' lamentazioni, s'avviò per salire in camera. Giunto su la soglia si voltò indietro verso Perpetua, mise il dito sulla bocca, disse, con tono lento e solenne: « per amor del cielo! » e disparve.



Fig. 50 *Finale del Cap. I. Si mise l'indice sulle labbra etc.* (PS, p. 30)

Finale del Cap. I. Si mise l'indice sulle labbra etc. (M, foglio 2, 29.30)

La connotazione METAFORICA, in questo contesto, consiste nella possibilità della visione simultanea nella mente dell'autore (restituita quindi nelle vignette) di momenti narrativi diversi che sono 'descritti' (di conseguenza si parla di 'descrizione-narrativa') nell'immagine del testo. Un altro gruppo di vignette particolarmente interessante a questo proposito è quello che accompagna Renzo nel suo incontro con il dottor Azzecagarbugli. Nessun commentatore ha mai notato la presenza di un *Leitmotiv* comico: i capponi ritornano ogni due vignette, per tre volte, dando un ritmo complessivamente comico alle sette vignette dell'incontro tra Renzo e Azzecagarbugli²⁸⁸.

288 Le vignette in cui i capponi non compaiono sono quelle dei motivi 53. 54. E tenendo la grida sciorinata in aria, etc.; 57. Quel prepotente di D. Rodr.º - Eh via! interruppe etc.; 59. 60. entrò un laico

Ora stendeva il braccio per collera, ora l'alzava per disperazione, ora lo dibatteva in aria, come per minaccia, e, in tutti i modi, dava loro di fiere scosse, e faceva balzare quelle quattro teste spenzolate; le quali intanto s'ingegnavano a leccarsi l'una con l'altra, come accade troppo sovente tra compagni di sventura.



Fig. 51 Faceva balzare quelle quattro teste penzolate (PS, p. 51)

faceva balzare quelle quattro teste penzolate (M, foglio 4, 51.52)

pareva volesse dire: bisogna che tu l'abbia fatta bella. Renzo voleva far cerimonie; ma il dottore fu inespugnabile; e il giovine, più attonito e più stizzito che mai, dovette riprendersi le vittime rifiutate, e tornar al paese, a raccontar alle donne il bel costruito della sua spedizione.



Fig. 52 Prese le quattro bestie...Il dottore fu inespugnabile (PS, p. 58)

prese le quattro bestie... Il dottore fu inespugnabile (M, foglio 4, 58)

In questa, arrivò Renzo, ed entrando con un volto dispettoso insieme e mortificato, gettò i capponi sur una tavola; e fu questa l'ultima trista vicenda delle povere bestie, per quel giorno.



Fig. 53 *Finale del C. 3° gettò i capponi su una tavola* (PS, p. 63)

Finale del C. 3° gettò i capponi su una tavola (M, foglio 4, 63.64)

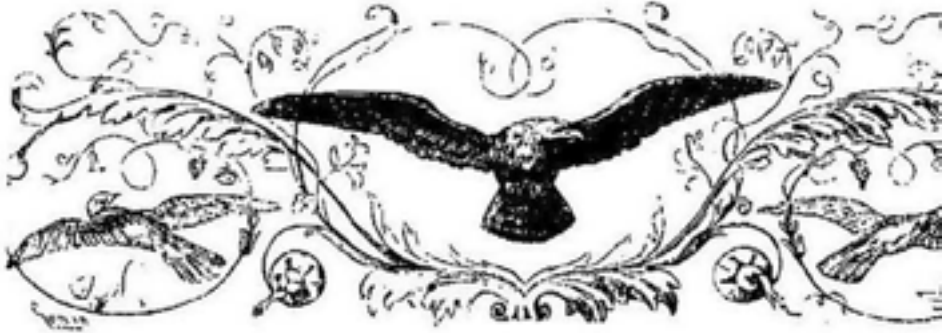
La figura dei capponi collega narrativamente le scene, ma descrive – metaforicamente – il motivo dell'ingiustizia (della falsa giustizia) dei potenti che 'strapazzano' i poveri e gli ignoranti, come Renzo con gli innocenti capponi che, gettati sulla tavola, chiosano in una climax espressionistica e comica la sequenza. Altre volte, la regia manzoniana gioca con l'ordine cronologico delle immagini e del testo. La vignetta di pagina 82 si trova in stretto legame con il testo «è arrivato, s'è affacciato all'uscio» (elemento che ritroveremo nell'analisi del livello anaforico del racconto):

Ma, intanto che noi siamo stati a raccontare i fatti del padre Cristoforo, è arrivato, s'è affacciato all'uscio; e le donne, lasciando il manico dell'aspo che facevan girare e stridere, si sono alzate, dicendo, a una voce: « oh padre Cristoforo! sia benedetto! »



Fig. 54 *Finale del C. 4°. Le donne, lasciando il manico dell'aspo* (PS, p. 82)

Finale del C. 4°. Le donne, lasciando il manico dell'aspo (M, foglio 6, 81.82)



CAPITOLO V.



Il qual padre Cristoforo s'arrestò ritto sulla soglia, e, appena data un'occhiata alle donne, si accorse di averle accorgersi che i suoi sentimenti non eran falsi. On quel tono d'interrogazione incontro a una trista rispondendo la barba con un mignolo della testa all'indietro: « ebbene? » Lucia rispose

Fig. 55 Il p. Crist. si fermò ritto sulla soglia (PS, p. 83)

Il p. Crist. si fermò ritto sulla soglia (M, foglio, 6, 83)

Il legame fra le due vignette istituisce un collegamento evidente tra la fine del capitolo IV e l'inizio del V: un collegamento che, però, determina uno sfasamento temporale rappresentando padre Cristoforo (sia nel testo che nell'illustrazione) in un momento precedente rispetto alla vignetta di pagina 83. L'immagine sembrerebbe addirittura scattata prima dell'attimo in cui, nel tR, «padre Cristoforo si fermò ritto sulla soglia», rappresentando il frate proprio prima di fermarsi e creando, quindi, uno sfasamento temporale ancora più evidente. La porta rappresenta pertanto un elemento che dinamizza la narrazione: e sembrerebbe farlo in maniera più incisiva qualora appaia nella vignetta e non solo nel tR. Si veda anche l'illustrazione di pagina 379.

s'affacciò all'uscio, e, riconosciuto un amico del suo padrone, lo salutò rispettosamente. Don Rodrigo, resogli con molto garbo il saluto,



Fig. 56 *Colui che pareva essere il capo, si fece alla porta* (PS, p. 379)

colui che pareva essere il capo, si fece alla porta (M, foglio 24, 379.380)

In quest'immagine l'importanza della porta ai fini della descrizione narrativa della scena è accentuata dal fatto che la pagina 379 si 'apre' con la frase «s'affacciò all'uscio», quasi simulando metaforicamente l'atto di affacciarsi e ribadendo verbalmente la presenza dell'immagine.

La ricerca della consequenzialità delle azioni, all'interno della stessa immagine, si manifesta in maniera più o meno marcata a seconda che si obblighi il lettore ad accettare la presenza di diversi momenti dell'azione nella stessa illustrazione oppure che ci si limiti a rappresentare azioni diverse, ma relative ad uno stesso momento cronologico, nella medesima vignetta. Come esempio della prima possibilità ricordiamo la vignetta di pagina 71:

lo passò con la spada. A quella vista, Lodovico, come fuor di sé, cacciò la sua nel ventre del feritore, il quale cadde moribondo, quasi a un punto



Fig. 57 Lodovico cacciò la spada nel ventre del provocatore (PS, p. 72)

Lodovico cacciò la spada nel ventre del provocatore (M, foglio 5, 71.72)

L'illustrazione arriva a ospitare fino a tre eventi consecutivi: l'uccisione dell'uomo, i suoi bravi che «si diedero alla fuga», e i bravi di Lodovico che «scantonarono dall'altra parte». Lo stesso procedimento si attua subito dopo:



Fig. 58 La sbirraglia fece smaltir la folla, etc. Un fratello del morto etc. (PS, p. 74)

La sbirraglia fece smaltir la folla, etc. Un fratello del morto etc (M, foglio 5, 73.74)

Nell'immagine di pagina 73 le due azioni si sovrappongono. Sarebbe da chiedersi se esista un legame fra la scelta di una contemporaneità virtuale e l'inserimento, all'interno della narrazione, delle vicende di Lodovico-Cristoforo. Probabilmente, la rilettura da parte del Manzoni delle azioni (quindi della parte narrativa) del passaggio lo ha indotto a descriverle (ECFRASTICAMENTE) sovrapponendole e accrescendo l'effetto della descrizione narrativa all'ennesima potenza. Così facendo, quindi, esplicita (METAFORICAMENTE) la necessità di imporre un'accelerazio-

ne alla narrazione e di materializzare, di conseguenza, la dinamicità degli eventi. L'immagine, ancora una volta, induce un nuovo tipo di lettura e quindi conferisce un nuovo senso e valore al testo stesso. La versione 'debole' della rappresentazione consequenziale delle azioni descritte si ha, per esempio, a pagina 256:



« Oibò! vergogna!» scappò fuori Renzo, inorridito a quelle parole, alla vista di tant' altri visi che davan segno d'approvarle, e incoraggiato dal vederne degli altri, sui quali, benchè muti, traspariva la

Fig. 59 Spiccava tra questi un vecchio (PS, p. 256)

Spiccava tra questi un vecchio (M, foglio 5, 255.256)

In questo caso, l'immagine rappresenta due momenti del testo: la descrizione del vecchio (che nel tR comincia alla pagina precedente, «un vecchio mal vissuto [...] due occhi affossati e infocati [...] le grinze [...] un sogghigno di compiacenza diabolica [...] canizie vituperosa») e le parole di Renzo (attraverso un immaginario *baloon*). Tramite l'anticipazione della descrizione Manzoni ottiene un duplice effetto: carica di suspense l'attenzione del lettore nei confronti dell'immagine della pagina seguente e induce a 'vedere' le parole di Renzo successivamente alla figura del vecchio, posta al centro dell'immagine. Ci sono poi altri casi in cui l'accumulo delle azioni si riflette nei *Motivi* (e compare nell'immagine):

L'archeologia del graphic novel

guarda in su: questo tempo non è rimesso bene. Pensate poi che
labbilità di discorsi. Chi raccontava con enfasi i casi particolari che
aveva visti; chi raccontava ciò che lui stesso aveva fatto; chi si ralle-
grava che la cosa fosse finita bene, e lodava Ferrer, e pronosticava
guai seri per il vicario; chi, sghignazzando, diceva: « non abbiate
paura, che non l'ammazzarono: il lupo non mangia la carne de



Fig. 60 Altro (da un crocchio) pronosticava guai seri pel vicario: altri sghignazzando assicurava che non gli sarebbe fatto male (PS, p. 270)

Altro (da un crocchio) pronosticava guai seri pel vicario: altri sghignazzando assicurava che non gli sarebbe fatto male

stessa compagnia, li conosceva tutti. Gli s'affollano intorno; uno prende
la briglia, un altro la staffa. « Ben arrivato, ben arrivato! »



Fig. 61 Gli si affollano intorno; uno prende la briglia, etc. fu inespugnabile (PS, p. 318)

Gli si affollavano intorno; uno prende la briglia, etc. fu inespugnabile

A questo punto, l'oste, ch'era stato anche lui a sentire, andò verso l'altra cima della tavola, per veder cosa faceva quel forestiero. Renzo colse l'occasione, chiamò l'oste con un cenno, gli chiese il conto, lo saldò senza tirare, quantunque l'acque fossero molto basse; e, senza far altri discorsi, andò diritto all'uscio, passò la soglia, e, a guida della Provvidenza, s'incamminò dalla parte opposta a quella per cui era venuto



Fig. 62 Finale del cap. 16. A una cima del desco, Renzo salda il conto: all'altra il mercante seduto, colla brigata intorno, a uno a uno che chiede: Io? Etc. (PS, p. 324)

Finale del cap. 16. A una cima del desco, Renzo salda il conto: all'altra il mercante seduto, colla brigata intorno, a uno a uno che chiede: Io? Etc. (M, foglio 21, 323.324)

Si è parlato della tendenza a diffondere gli elementi descrittivi dei personaggi nell'azione. Tali elementi però, sono riattivati iconicamente, quindi in maniera più incisiva a livello cognitivo, sebbene con mezzi meno differenziati di quelli messi in atto in una descrizione verbale. Vorrei portare ad esempio le due vignette rappresentanti don Abbondio in due momenti esterni al filo del racconto principale: questi due momenti, proprio perché inutili all'economia della narrazione, diventano significativi per la descrizione del personaggio, sebbene siano lontani dalla forma assoluta della descrizione statica²⁸⁹.

289 «La lingua scritta impone un percorso obbligatorio che il disegno non impone» diceva G. Pozzi in *Poesia per gioco. Prontuario di figure artificiose*, Il mulino, Bologna, 1984, p. 11.

L'archeologia del graphic novel

Non è però che non avesse anche lui il suo po' di fielle in corpo; e quel continuo esercitar la pazienza, quel dar così spesso ragione agli altri, que' tarti bocconi amari inghiottiti in silenzio, glielo avevano esacerbato a segno che, se non avesse, di tanto in tanto, potuto dargli un po' di sogno, la sua salute n'avrebbe certamente sofferto. Ma siccome v'eran poi finalmente al mondo, e vicino a lui, persone ch'egli conosceva ben bene per incapaci di far male, così poteva con quello sfogare qualche volta il mal umore lungamente represso, e cavarsi anche lui la voglia d'essere un po' fantastico, e di gridare a tofo. Era poi



Fig. 63 *Don Abb.° che disputa* (PS, p. 249)

Don Abb.° che disputa (M, foglio 2, 23.24)

far con lui, altro che di toccare il petto col mento, e la terra con la punta del suo cappello, quelle poche volte che l'aveva incontrato



Fig. 64 *Toccava il petto col mento etc.* (PS, p. 26)

Toccava il petto col mento etc. (M, foglio 2, 25.26)

In questo caso la rappresentazione di don Abbondio che si china sempre di più, oltre ad ottenere una climax implicitamente comico, diventa l'espressione metaforica di un carattere sempre disposto a piegarsi ai potenti e, in maniera direttamente proporzionale, alla cattiveria di quest'ultimi (la seconda vignetta mette in scena infatti don Rodrigo). Allo stesso modo la «carità inesausta» del cardinal Federigo che, «non meno che nel dare, spiccava in tutto il suo contegno», viene descritta simbolicamente rappresentandolo nell'atto di istruire dei ragazzi poveri,

limiti, cioè ne' loro limiti. Uno di costoro, una volta che, nella via d' un paese alpestre e salvatico, Federigo istruiva certi poveri figliuoli, e, tra l'interrogare e l'insegnare, gli andava amorevolmente accarezzando, l'avvertì che usasse più riguardo nel far tante carezze a que' ragazzi, perchè eran troppo sudici e stomacosi: come



Fig. 65 Federigo istruiva certi poveri figlioletti etc. (PS, p. 421)

Federigo istruiva certi poveri figlioletti etc. (M, foglio 27, 421.422)

per poi ribadirne l'autorità con un'immagine di profilo, come nella tradizione numismatica:

di più altri fenomeni simili. Ma sarebbero molte e prolisse: e poi se non v'andassero a genio? se vi facessero arriocciare il naso? Sicché sarà meglio che riprendiamo il filo della storia, e che, la vece di ciacolare più a lungo intorno a quest'uomo, andiamo a vederlo in azione, con la guida del nostro autore.



Fig. 66 Finale del Cap 22. Ritratto del Card.e. Federigo Borromeo (PS, p. 424)

Finale del Cap 22. Ritratto del Card.e. Federigo Borromeo (M, foglio 27, 423.424)²⁹⁰

2.3. Metafora

Daniele Barbieri, nel *Frontespizio narrante* (1991), un articolo non molto conosciuto in cui il sociologo e studioso di fumetto riflette sulla semantica del paratesto, mette in luce un aspetto emerso durante la nostra analisi dei frontespizi dei *Promessi sposi*. Barbieri invita infatti a rivolgere lo sguardo più da vicino al sottosistema dei frontespizi, ovvero a quelle pagine interne nelle quali compare il titolo dell'episodio e i nomi dei suoi creatori e per le quali sarebbe possibile «abbozzare una semantica».

Innanzitutto il frontespizio si contrappone alla copertina: mentre quest'ultima va intesa generalmente come una confezione esterna all'oggetto di consumo (la storia a fumetti contenuta nel *comic book*), il frontespizio rappresenta invece un momento interno al testo. Per usare una metafora architettonica possiamo pensare al frontespizio come all'ingresso di quel luogo edificato che è il testo nel suo complesso; una componente particolare, certo, ma pur sempre una componente. La copertina, in questa metafora, avrebbe piuttosto la funzione del depliant pubblicitario che invita a comperare o visitare il luogo, nel quale del luogo sono brevemente illustrate le caratteristiche più attraenti. La copertina può 'mentire' molto di più di quanto non lo possa il frontespizio: può mentire, per esempio, quanto alla qualità grafica del contenuto, e non è raro

290 «Il modello dell'illustrazione è da identificarsi nel *Ritratto di Federico Borromeo* (1630) di Camillo Procaccini (Milano, Quadreria dei Luoghi Pii), di cui Gonin riprende solo la parte superiore. Il tema dell'intero quadro, con Federigo davanti a un libro al suo tavolo di studio, è poi ripreso e variato nell'immagine che apre il capitolo seguente» COM, p. 105.

avere copertine affidate ad artisti noti. Il compito del frontespizio è invece piuttosto quello di fornire un indirizzo di lettura, un'impronta del registro stilistico o narrativo del testo. Mentre la copertina è decisa solitamente dall'editor, cioè dal rappresentante dell'istanza della casa editrice, il frontespizio viene creato dagli autori come ogni altra parte del testo²⁹¹.

La metafora architettonica attraverso la quale il critico definisce il frontespizio come l'ingresso di un luogo edificato, trova – incredibilmente – la sua materializzazione 'letterale' nel frontespizio manzoniano:



Fig. 67 [Primo frontespizio] *Frontespizio morto*. (PS, secondo frontespizio, s.p.)

[Primo frontespizio] *Frontespizio morto* (M, foglio 1, 1)²⁹²

Per l'ultimo commentatore dei *Promessi sposi* illustrati, il frontespizio rimanda soprattutto alla parte «paesana» della narrazione, e ne presenta irrisolto il pro-

291 D. Barbieri, *Il frontespizio narrante*, «Linea Grafica», 1, 1991.

292 Nell'edizione curata da Badini Confalonieri, il primo e il secondo frontespizio sono invertiti. Anche la Convenzione con gli editori e una lettera di D'Azeglio al Gonin parlavano di «frontespizio falso o morto». Per Arieti, Manzoni lo chiamava «muto» e non «morto» né «misto», ipotizzando quindi un errore di lettura nella trascrizione di Parenti (C. Arieti, nota alla lettera del 14 febbraio 1840 a Gonin in A. Manzoni, *Tutte le lettere*, cit., t. II, p. 748). La lettura attenta della calligrafia manzoniana nel manoscritto, tuttavia, sembrerebbe confermare l'ipotesi di «morto». Tale frontespizio, privo di caratteri mobili e totalmente xilografico, s'ispira liberamente a quello dei libri illustrati francesi che hanno costituito un modello dell'operazione manzoniana.

Alla realizzazione della pagina, disegnata da Francesco Gonin e intagliata da Bernard, collaborò con i suoi consigli Massimo D'Azeglio (M. D'Azeglio, *Epistolario: 1819-1840*, cit., p. 436). Si distinguono dall'alto: Renzo, dinamicamente in piedi, tra la minaccia di un bravo e la tentazione del vino; Lucia seduta «in posa malinconica» (Salvatore Nigro) tra due immagini di affetto materno, don Abbondio lettore «ambulante» e un potente; i mascheroni della commedia e della tragedia, e infine, a chiasmo intorno a don Rodrigo che domina, ritratto a figura intera, nella pompa della conchiglia (il modello di questo ritratto, certamente lombardo – come ha ben indicato da ultimo Nigro –, s'inserisce coerentemente con la ritrattistica europea di un Van Dyck), l'Azzecagarbugli e la monaca di Monza, Agnese e Fra Cristoforo. Cfr. *COM*, p. 63.

blema centrale e cioè il matrimonio dei due contadini impedito dal capriccio del signorotto. A mio avviso, invece, alla luce di una lettura parallela tra il tR, le immagini e il tM, sarebbe necessario soffermarsi sul valore metaforico (nel senso puro del tropo) assunto dall'architrave barocca intorno e sotto al quale vengono disposti i personaggi: un figurante di un romanzo che viene 'ricostruito' per immagini e che, in veste di figurato, viene rappresentato nella sua totalità fisica – visiva e verbale – dalle 746 pagine che seguono. Se infatti, generalmente, viene trasposto in immagini solo il figurante di una metafora (da cui l'autonomia dell'elemento retorico messa in rilievo dal Pozzi²⁹³), quando viene riprodotto anche il figurato, esso non è mai posto esplicitamente in relazione con il primo termine, ma spetta al lettore/osservatore stabilire il rapporto che, in questo caso, s'instaura con il testo a stampa nel suo complesso. L'architrave, come ingresso al romanzo e chiave di (nuova) lettura, potrebbe allora rappresentare il manoscritto manzoniano.



Fig. 68 [Secondo frontespizio] Vignetta del frontespizio (PS, primo frontespizio, s.p.)

[secondo frontespizio] Vignetta del frontespizio (M, foglio 1, 3)

La divisione del frontespizio in due tempi permette quindi all'autore di 'spostare' gli elementi tradizionalmente paratestuali nel secondo frontespizio dando luogo a una concezione romanzesca unitaria e allo stesso tempo fortemente strutturata. Il frontespizio è quindi una marca autoriale che fin da subito assume una funzione retorica e crea un'ipotesi di lettura²⁹⁴. Il secondo frontespizio, costruito

293 «Quando una pittura rappresenta d'una metafora il figurante e il figurato, la mente può collegare i due termini alla stessa stregua con cui congiunge due termini linguistici [...]. Quando invece non c'è il figurato, il senso simbolico diventa chiaro solo se gli oggetti sono fortemente codificati» G. Pozzi, *Rosa e gigli per Maria*, Casagrande, Bellinzona, 1987, pp. 25-26).

294 «Il secondo frontespizio, mentre presenta il romanzo con il sottotitolo di "Storia milanese del XVII / scoperta e rifatta" – esibendo quindi subito l'espedito del manoscritto ritrovato già nell'*Orlando Furioso* e del *Don Quijote* e, in tempi più vicini, del *Platone in Italia* di Cuoco (Milano, dai torchi di Agnello Nobile, 1804-1806), della *Notizia intorno a Didimo Chierico* di Foscolo unita alla sua tradizione del *Sen-*

ancora una volta a chiasmo, ci presenta l'immagine di Lucia che prega ed è protetta da un angelo contro le forze diaboliche. La contrapposizione tassesca e barocca tra «operazioni diaboliche» e «imprese virtuose e bontà angeliche» ci riporta al secolo XVII della «storia scoperta e rifatta»; ritornerà infatti subito dopo, nella pagina dell'anonimo secentista che apre l'introduzione.

Altre immagini del romanzo riproporranno una rappresentazione figurativa della lotta tra il bene e il male, a cominciare dall'intestazione del capitolo III, poi più volte ripetuta (capp. X, XV, XIX, XXVII, XXXII, XXXV) che raffigura una colomba nelle spire di un serpente. Le ali aperte dell'angelo custode, dal canto loro, ritorneranno trasformate nell'allegoria della protezione celeste fornita dall'intestazione dell'aquila (capp. V, IX, XVI, XXII, XXVI). Apriamo e chiudiamo una parentesi sulle intestazioni dei capitoli: esse necessitano innanzitutto di una lettura metaforica, ma, ripetendosi in maniera irregolare e tuttavia costante, autorizzano una lettura complessivamente anaforica²⁹⁵.

Il gusto per la tradizione dell'emblematica e degli stendardi si accompagna spesso all'uso metaforico dell'immagine. Così, la moneta di pagina 138, rappresentante sant'Ambrogio a cavallo, in abito vescovile, che trionfa brandendo un ramo di ulivo, esprime in forma emblematica un messaggio che doveva aver colpito Manzoni e che in questo contesto, assume una connotazione metaforica della forza che è necessario ricevere dal cielo.

Così dicendo, richiuse la finestra. A questo punto, Agnese si staccò dal processo, e, detto sottovoce a Lucia: « coraggio; è un momento; è come farsi cavare un dente, » si ritira ai due fratelli, davanti all'uscio: e si mise a chiacchiere con Tizio, in maniera che Perpetua, venendo ad aprire, dovesse credere che si fosse abbottata lì a caso, e che Tizio l'avesse trattata un momento.



Fig. 69 [«De caelo fortitudo»] (PS, p. 138)

[«De caelo fortitudo»]²⁹⁶

L'aspetto più rilevante, però, dal punto di vista retorico è il fatto che l'illustrazione non era prevista nei *Motivi* e che solo in seguito, dopo una rilettura del proprio testo, Manzoni decise di collocarla proprio in quel luogo. Così facendo, da una parte l'ha caricata di un senso – metaforico – che altrove non avrebbe

timental journey di Sterne (co' caratteri di Didoy, Pisa, 1813) e della dedicatoria dell'*Ivanohe* di Scott (del 1817; la traduzione italiana del Barbieri esce a Milano, da Ferrario nel 1822) – in forma, allo stesso tempo, dell'aggiunta, rispetto alla prima edizione, dell'inedita Storia della Colonna infame, chiamata a far corpo insieme al romanzo». Con due figure che allungano le mani e due che ripiegano il braccio, la vignetta «rappresenta l'inquietudine infernale delle passioni e il loro tragico risvolto, nelle due figure in basso che subiscono rispettivamente la violenza propria e quella altrui, e nello sguardo terreno delle due figure in alto, con il riso libidinoso del satiro e la furia scarmigliata del violento. Dal cielo invece attinge la forza e la calma Lucia» *COM*, p. 63-64.

295 Su questo aspetto, sebbene importante per la nostra analisi, rimandiamo all'attento studio di Barelli e a quello di Anichini.

296 Non esiste in realtà il Motivo di questa vignetta (la citazione del motto inciso sulla moneta è mia). La vignetta sarà inserita in un secondo momento a riprova che il lavoro di rilettura e di sceneggiatura di Manzoni fu un vero e proprio *work in progress*.

avuto; dall'altra, l'ha ancorata fortemente al testo precedente attraverso la materializzazione delle monete a cui accennano i due malandrini all'osteria («Sarebbe un bell'onore, senza contar la mancia [...] se, tornando al palazzo, potessimo raccontare d'avergli spianato le costole in fretta in fretta» PS, p. 135) e al denaro che un galantuomo paga secondo la saggia sentenza dell'oste («L'uomo si conosce all'azioni. Quelli che bevono il vino senza criticarlo, che pagano il conto senza tirare» PS, p. 134). Un altro esempio del gioco tra parole e immagini è l'utilizzo della «D» come contenitore dello standardo della città di Milano:

CAPITOLO XXXII.



Fig. 70 Iniziale del C. 32 Un D che serve di cornice all'arma di Milano: croce rossa in campo bianco. N.B. Il rosso si indica con linee verticali (PS, p. 603)

Iniziale del C. 32 Un D che serve di cornice all'arma di Milano: croce rossa in campo bianco. N.B. Il rosso si indica con linee verticali (M, foglio 38, 603.604)

La lettera perde il suo valore alfabetico durante l'osservazione dell'immagine e lo riacquista nella lettura; la cornice 'naturale' della lettera, inoltre, diventa, metaforicamente, la cornice storico geografica del capitolo, cioè Milano.

2.4. Anafora

Parlando di procedimenti anaforici nel romanzo si tende, inevitabilmente, a esemplificare attraverso casi ibridi, che potrebbero essere oggetto di numerose riflessioni retoriche o che, da prospettive differenti, potrebbero meglio figurare come esempi di una diversa espressione retorica. Sono già stati messi in luce alcuni Leitmotiv che potrebbero far pensare a una scelta anaforica. Ciò che permette però di escludere che siano semplicemente elementi ripetuti, motivi significativi che per il loro valore metaforico e simbolico riemergono frequentemente nella vicenda, è la strutturazione complessiva del romanzo per immagini. Tale organizzazione, infatti, li colloca consapevolmente in determinate zone testuali caricando l'operazione stessa di ripetizione di un significato METAFORICO, a conferma dell'organicità ontologica e strutturale che l'autore vede nel suo romanzo e che pone in maggiore evidenza per mezzo delle immagini. La connotazione organica del romanzo non è casuale e va intesa innanzitutto nel senso 'biologico' del termine, proprio perché la

rilettura ECFRASTICA ha le sue basi nelle strutture cognitive: la sua esplicitazione in immagini risponderà a esigenze, oserei dire, fisiologiche. Lungi da me cercare di spiegare le ragioni psicofisiologiche che spinsero Manzoni a creare una rete di motivi anaforici: la mia riflessione intende soltanto evidenziare alcune presenze costanti e che possono assumere anche ulteriori valori retorici. Si potrebbe forse azzardare l'ipotesi che, tali motivi, proprio perché carichi di valenze metaforiche, descrittivo narrative ecc., siano stati messi naturalmente in evidenza inserendoli, come note accentate, in un'armonia d'insieme (testuale, iconica e verbale).

Il primo elemento anaforico è sicuramente quello della mano, che fenomenicamente si riscontra anche nella forma del dito: con funzione deittica, l'indice puntato diventa monito, prescrizione di omertà o di giustizia che prima o poi verrà. Quest'ultima, infatti, è da sempre stata l'interpretazione del gesto di padre Cristoforo, eloquente traduzione motoria del «verrà un giorno»: la mano alzata trova un riscontro anaforico sia nel corso del romanzo che nelle strette vicinanze del luogo testuale, trovandosi anzi proprio al centro di un gruppo di tre immagini che, all'inizio e alla fine, ne smorzano e ne differenziano i toni:



Fig. 71 *Metteva davanti al suo accigliato ascoltatore il teschietto* (PS, p. 102)



Fig. 72 *Afferrò rapidamente per aria quella mano* (PS, p. 105)



Fig. 73 *Mise la mano sul capo del servo* (PS, p. 17)

Nell'immagine in cui la mano del frate punta l'indice verso l'alto, bloccata da quella di Rodrigo, le due mani si trovano nel centro esatto della scena. Banalmente, vi si potrebbe leggere un chiasmo metaforico della lotta tra il bene il male. Vi si potrebbe rintracciare, tuttavia, anche un'anomala climax che trova la sua acme emotiva al centro di un trittico di immagini nelle quali si rappresenta, in diverse varianti, lo stesso gesto. Nella prima, infatti, il frate muove appena la mano con il crocifisso in avanti, in un cauto, se pur fermo tentativo di convinzione («quel frate [...] con quella stupenda espressione davanti al cavaliere, che, in questo, non gli

cede punto»²⁹⁷). Un tentativo che poi esploderà nel gesto in cui si riassume tutta la storia di Lodovico e l'ardore del suo cuore che la conversione aveva indirizzato verso la «giustizia così facile, e così dovuta a de' poverelli» (PS, p. 103). Nell'ultima immagine invece, il gesto, quasi a placare la tensione (iconica e simbolica) dell'illustrazione precedente, diventa una mano che si poggia paternamente sulla testa del servitore che «gli stava curvo dinanzi, nell'attitudine d'un figliolo» (PS, p. 107). L'elemento centrale di questo trittico emotivo trova poi un esplicito richiamo a pagina 628:

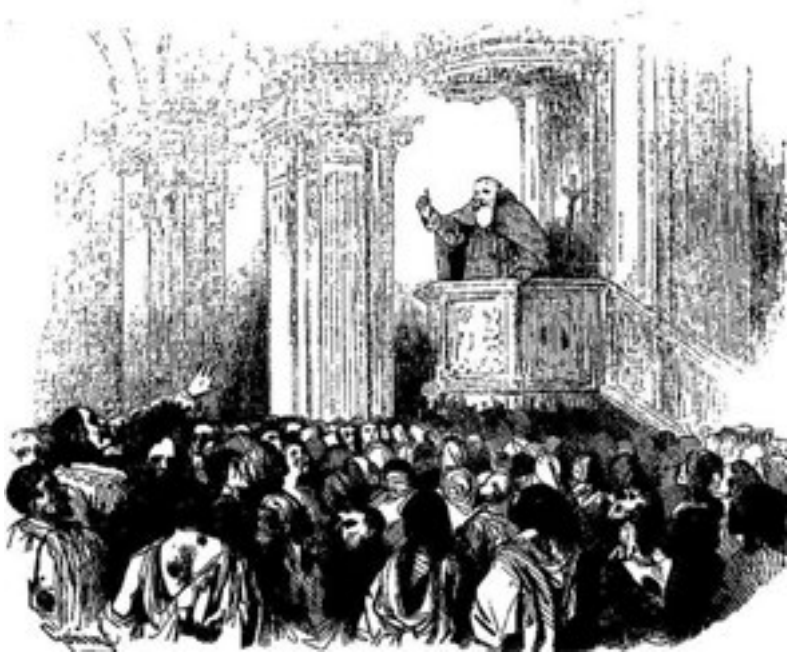


Fig. 74 *Levando insieme la mano* (PS, p. 628)

levando insieme la mano (M, foglio 40, 627.628)

Don Rodrigo, ormai contagiato dal morbo mortale, proietta nel sogno il ricordo dell'incontro con il cappuccino (con evidente effetto realtà) e l'autore sfrutta il ripetersi del gesto per valorizzare – retrospettivamente – tutte le ‘mani’ del romanzo, attribuendo loro un senso ultimo. Il significato finale viene ricercato attraverso una climax gestuale che farà esclamare all'autore stesso: «questa è stupenda. Stia poi attento lo stampatore a mettere i pilastri a piombo. Il resto vada dove vuole»²⁹⁸. Le istantanee di pagina 112 e 116, invece, alleggeriscono il clima creatosi attorno alla forte gestualità dei personaggi:

297 Lettera del 2 febbraio 1840 a Gonin in A. Manzoni, *Tutte le lettere*, cit., t. II, n. 544, p. 125.

298 Annotazione di Manzoni sulle prove di stampa. Manzoni aveva precedentemente prescritto di «rifare le figure e l'attitudine dell'una e dell'altra, quali saranno al n. 59». E il n. 58 (non 59) dell'elenco delle illustrazioni è quello che indica la scena di pagina 105, rispetto alla quale la posizione delle figure e l'attitudine è qui invertita (don Rodrigo a sinistra quando era a destra; braccio destro levato di fra Cristoforo quando era il sinistro, ecc.): il fatto che il rapporto delle due illustrazioni sia esplicitato nel manoscritto è estremamente significativo volendolo interpretare come la sceneggiatura del romanzo.

« L'ho trovato io il verso, l'ho trovato, » disse Renzo, battendo il pugno sulla tavola, e facendo balzellare le stoviglie apparecchiate



per il desinare. E seguitò esponendo il suo pensiero, che Agnese ap-

Fig. 75 *L'ho trovato io il verso, disse Renzo, battendo il pugno sulla tavola* (PS, p. 112)

L'ho trovato io il verso, disse Renzo, battendo il pugno sulla tavola (M, foglio 7, 111.112)

L'immediatezza della battuta «L'ho trovato io il verso, l'ho trovato» mima il rimbalzo delle «stoviglie apparecchiate» e mantiene la sua vivacità nell'immagine di poco successiva:

« Ma!... » disse Renzo, mettendo di nuovo il dito alla bocca.
« Poh!... » rispose Tonio, piegando il capo sulla spalla destra, e alzando la mano sinistra, con un viso che diceva: mi fai torto.



Fig. 76 *Ma! Disse Renzo... Poh! Rispose Tonio* (PS, p. 115)

Ma! Disse Renzo... Poh! Rispose Tonio (M, foglio 8, 115.116)

Nell'illustrazione, il linguaggio del corpo dei due protagonisti diventa quasi la tenera parodia di gesti più autorevoli e pericolosi dei loro («Ma! ...» disse Renzo, mettendo di nuovo il dito alla bocca. «Poh!...» rispose Tonio, piegando il capo sulla spalla destra, e alzando la mano sinistra, con un viso che diceva: mi fai torto»).

Un altro importante elemento è l'uscio, che si vorrebbe qui analizzare in funzione anaforico-narrativa, ma che è già stato studiato nel lavoro di Daniela Pica-

mus (2001), la quale ha cercato di capire (attraverso esempi tratti anche dal testo verbale oltre che dal testo iconico) se l'uscio potesse indicare un particolare modo manzoniano di leggere la realtà²⁹⁹. Soglie metaforiche, quindi, per chi entra in una situazione oscura, soglie che segnano un allontanamento o un momento di passaggio finzionale, narrativo.



« Ah! voi vorreste farmi parlare; e io non posso parlare, perché... »

Fig. 77 Ah! voi vorreste farmi parlare, etc. (PS, p. 38)

Ah! voi vorreste farmi parlare, etc. (M, foglio 3, 37.38)

«All'uscio si possono collegare significati 'dinamici': divide, separa un dentro da un fuori, si apre, si chiude. Per la sua mobilità sembra rispondere a quel bisogno irrefrenabile, ripetutamente dimostrato da Manzoni, di dare movimento» ai gesti e alle parole. Spesso, infatti, l'uscio è il luogo della commedia, delle chiacchiere, dove Manzoni apprezza l'immediatezza parlante della resa iconica («L'è inutil: quando soo niente, poss di nient. Così diceva la tua Perpetua», commenta Manzoni in una lettera del 3 marzo 1840 a Gonin³⁰⁰). L'uscio è anche il luogo delle rivelazioni che, con forte effetto realtà, avvengono parallelamente al girare della pagina e all'apertura dell'uscio all'interno dell'immagine («è proprio del vostro paese quello che se l'è battuta, per» e poi, alla pagina successiva insieme con la vignetta, «non essere impiccato; un filatore di seta, che si chiama Tramaglino: lo conoscete?»).

299 Dagli esempi da lei riportati «appare evidente come Manzoni abbia voluto, nella rappresentazione degli usci, modularne i toni e i significati. E proprio un uso così variegato, dal letterale al simbolico, dimostra la volontà di Manzoni di farne un elemento cardine della narrazione». Si ricorda poi che uscio è usato 127 volte, 121 porta, 22 soglia, per un totale di 270 occorrenze. D. Picamus, *Il motivo dell'uscio. Per una rilettura dell'edizione illustrata del 1840*, «Annali Manzoniani», IV-V, 2001, p. 254.

300 Lettera del 3 marzo 1840 a Gonin in A. Manzoni, *Tutte le lettere*, cit., t. II, n. 548, p. 133. La testimonianza della lettera fornisce il sostrato dialettale lombardo alla frase effettivamente messa in bocca a Perpetua (che riprende dall'altro canto, variata, una frase del suo padrone: «Quando dico niente, o è niente, o è cosa che non posso dire»).

n essere impiccato; un filatore di seta, che si chiama Tramaglino: conoscete? »

A Lucia, ch'era a sedere, orlando non so che cosa, cadde il lavoro di mano; impallidi, si cambiò tutta, di maniera che la fattressa ne sarebbe avvista certamente, se le fosse stata più vicina. Ma era ta sulla soglia con Agnese; la quale, conturbata anche lei, però non sto, potè star forte; e, per risponder qualcosa, disse che, in un piccolo paese, tutti si conoscono, e che lo conosceva; ma che non sapeva nsare come mai gli fosse potuta seguire una cosa simile; perchè a un giovine posato. Domandò poi se era scappato di certo, e dove.



Fig. 78 *Ma che fu quando la fattora venne a dir loro etc.* (PS, p. 348)

ma che fu quando la fattora venne a dir loro etc. (M, foglio 22, 347.348)

L'uscio, METAFORICAMENTE permette la visualizzazione naturale delle immagini e scandisce, quindi, la comparsa delle tappe narrative del romanzo per immagini. Così la vignetta in cui fra Galdino entra da Agnese e Lucia succede idealmente alla frase «Lucia corse ad aprire»:



Fig. 79 Entrò un laico cercatore cappuccino (PS, p. 59)

entrò un laico cercatore cappuccino (M, foglio 4, 59.60)

Grazie all'effetto realtà e allo stretto rapporto fra testo e immagine, l'illustrazione non è altro che la conseguenza cognitiva dell'apertura della porta. In maniera simile, le porte accompagnano gli spostamenti dei personaggi che, nel caso di Lucia, si limitano al movimento di uscita da un luogo (la sicurezza della sua casa) e di entrata in un altro luogo pericolosamente chiuso.



Fig. 80 Antica porta con torre, all'entrata di Monza (PS, 169)

Antica porta con torre, all'entrata di Monza (M, foglio 11, 169.170)

Per quanto riguarda Renzo, invece, la porta diventa metafora del suo peregrinare e lo rende un 'motore' dei passaggi visivi del romanzo per immagini. Si veda ad esempio:

prendendo per sua stella polare il duomo; e dopo un brevissimo cammino, venne a sbucar sotto le mura di Milano, tra porta Orientale e porta Nuova, e molto vicino a questa.



Fig. 81 Finale del Cap. 33 (PS, p. 648)

Finale del Cap. 33. (M foglio 41, 647.648)

CAPITOLO XXXIV.



In quanto alla maniera di penetrare in città, Renzo aveva sentito, così all'ingrosso, che c'eran ordini severissimi di non lasciar entrar nessuno, senza bulletta di sanità; ma che la voce ci s'entrava benissimo, chi appena seppe un po' aiutarci e cogliere il momento. Era infatti così; e

Fig. 82 Iniziale del Cap 34 (PS, p. 649)

Iniziale del Cap. 34. (M, foglio 41, 649.650)

CAPITOLO XXXVII.



Appena infatti ebbe Renzo passata la soglia del lazzeretto, e preso a dritta, per ritrovar la viaccia di dov'era abbeccato la mattina sotto le mura, principiò come una grandine di gocciolosi radi e impetuosi, che, battendo e rialtando sulla strada bianca e arida, sollevavano un misto polverio; in un momento, diventarono fiti; e prima che arrivasse alla viaccia, la veniva già a seccare. Renzo.

Fig. 83 La porta del Lazzeretto (PS, p. 711)

La porta del Lazzeretto (M, foglio 45, 711.712)

Insieme con la porta del Lazzeretto si chiude, metaforicamente, anche il clima di dolore del racconto. Similmente, Daniela Picamus ha notato che alla fine della vicenda «le immagini si limitano a sostenere visivamente il racconto nei momenti più significativi (il matrimonio, il pranzo a casa del marchese)» e che «con lo scioglimento della tensione narrativa, si allenta anche la loro incisività. Si attenua quel significato aggiuntivo con cui le immagini avevano enfatizzato il testo»: la sua è una riflessione che riguarda le immagini in generale, ma è a maggior ragione valida per i motivi di dinamismo narrativo (e visivo) come quello della porta. Attraverso il motivo dell'uscio si coglie inoltre «il senso, quasi manicheo, che Manzoni ha di intendere e interpretare la realtà»: così il portone del palazzo divide padre

Cristoforo dall'arroganza di don Rodrigo:

porta chiusa, la sarebbe andata male. Così dicendo, diede due picchi



col martello. A quel suono risposer subito di dentro gli urli e le strida di mastini e di cagnolini; e, pochi momenti dopo, giunse lorbottan-

Fig. 84 Così dicendo, diede due picchi col martello (PS, p. 88)

Così dicendo, diede due picchi col martello (M, foglio 6, 87.88)

La separatezza dei due mondi è accentuata anche dalla disposizione della vignetta che spezza il testo e l'indicazione della didascalia, proprio dopo i «due picchi» che avrebbero provocato l'apertura della porta³⁰¹. Nella rappresentazione del male dietro l'uscio «divenuto con le unzioni il simbolo di un delirio collettivo emerge la [...] disincantata sfiducia nei confronti dell'uomo – e quindi della storia – quando manca il sostegno di fede e ragione»³⁰².

301 Nella lettera a Gonin del 3 marzo 1840 (*Ivi*, p. 134) Manzoni dirà: «Sappi dunque ch'io bramerei ardentemente di porre nel manifesto la vignetta del bravo che picchia alla porta di D. Rodr[igo]; perché mi sembra aver qualità ad hoc da non trovarsi così facilmente riunite in un'altra [...]. I personaggi diversi, tra i quali il frate, e in positura di ti vedo e non ti vedo etc. etc. ma (e qui ci vuol la faccia del ciabattino che parla ad Apelle) la figura del bravo seduto mi pare un po' forzata, e che il braccio, sia forse troppo lungo [...]. Se ci fosse davvero qualcosa da ritoccare in quella figurina, tu avrai la santa pazienza di levare un po' di lapis, mettere un po' di bianco, e render perfetta una cosa già bellissima (*Ibid.*). Le correzioni richieste verranno effettuate, ma per il manifesto saranno scelte le vignette correlate, e che innescano la peripezia narrativa, del ritratto di don Rodrigo e di Lucia che «affretta il passo».

302 D. Picamus, *Il motivo dell'uscio'. Per una rilettura dell'edizione illustrata del 1840*, cit., pp. 260 e 263.

2.5. Enjambement

Numerosissimi sono gli esempi di enjambements che spesso si sommano agli altri significati retorici assunti dalle vignette. Vorrei partire dal presupposto che, parlando di enjambement, si adotta una categoria critica e retorica normalmente applicata alla poesia: pertanto, il fatto di riscontrare lo stesso tipo di effetto retorico nell'orchestrazione del rapporto tra testo e inserimento delle immagini significa attribuire un senso musicale, ritmico, alla nuova lettura imposta dagli inserimenti iconici nella trama verbale. Detto questo, vorrei limitarmi a due tipologie di casi. Nella prima, l'enjambement diventa metafora di un gesto, di un movimento rappresentato nella vignetta e, quindi, esercita le sue funzioni retoriche solo all'interno della fiction sebbene, talvolta, incida sull'atto di lettura.

in fretta dalle cigue. « Giù quella gerla, » si grida intanto. Molte



mani l'afferrano a un tempo: è in terra; si butta per aria il cano

Fig. 85 Giù quelle gerla...La pigliano a molte mani (PS, p. 242)

Giù quelle gerla..... La pigliano a molte mani (M, foglio 16, 241.242)

Così l'inserimento tra «molte» e «mani» dell'immagine sembrerebbe porre l'accento sui gesti concitati delle persone aumentando virtualmente il numero delle mani in movimento. Similmente, la vignetta di pagina 263 posta tra «si mise con li altri a far far largo; e non era certo de' meno» e «attivi» accentua l'energia posta da Renzo nel far spostare la gente

sto, si mise con gli altri a far far largo; e non era certo de' meno



attivi. Il largo si fece; «venite pure avanti,» diceva più d'uno al

Fig. 86 Diè dentro cogli altri a far far largo (PS, p. 263)

diè dentro cogli altri a far far largo (M, foglio 17, 263.264)

Lo stesso meccanismo si ripete nel caso di pagina 330:

essere una città, Bergamo sicuramente. Scese un po' sul pendio, e, separando e diramando, con le mani e con le braccia, il prunaio,



Fig. 87 Scese un po' sul pendio e, separando e diramando, con le mani e con le braccia, il prunaio, guardò giù se qualche barchetta (PS, p. 330)

Scese un po' sul pendio e, separando e diramando, con le mani e con le braccia, il prunaio, guardò giù se qualche barchetta (M, foglio 21, 329.330)

L'inserimento della vignetta dopo la parola «prunaio» 'mima' la fisicità del tentativo di Renzo di 'separare e diramare' nel bosco, come se i rami e gli alberi fossero diventati parole e punteggiatura. L'effetto comico è invece assicurato dalla

vignetta di pagina 433 dove l'incastro tra «venne fuori l'uomo, don Abbondio in persona con un passo» e «forzato» esprime a parole il passo pesante, l'incertezza e la codardia di don Abbondio.

**« Me? » disse ancora quella voce, significando chiaramente in que
monosillabo: come ci posso entrar io? Ma questa volta, insieme col
la voce, venne fuori l'uomo, don Abbondio in persona, con un pass**



forzato, e con un viso tra l'attonito e il disgustato. Il cappellano gli fece

Fig. 88 *Me?...ma, questa volta, insieme colla voce venne fuori l'uomo etc. Il cappellano gli fece un cenno, etc. (PS, p. 434)*

Me?... ma, questa volta, insieme colla voce venne fuori l'uomo etc. Il cappellano gli fece un cenno, etc. (M, foglio 28, 433.434)

Tali aspetti sono rappresentati visivamente dall'immagine (quasi a metafora di un intero carattere), ma sono accentuati retoricamente attraverso la sceneggiatura del romanzo. Altre volte, invece, la 'fisicità' della scelta dell'enjambement diventa più strettamente linguistica, pur mantenendo il suo effetto sul tipo di cognizione del lettore. Come nella scelta di inserire l'immagine di pagina 619, dove si rappresenta l'entrata in una caverna, tra le parole «e» e «in esse», mimando il movimento di entrata attraverso la preposizione «in» e inducendo il lettore a penetrare nella caverna insieme con i personaggi della fiction:

non aveva saputo dir di no. Dopo diversi rigiri, erano smontati alla porta d'un tal palazzo, dove entrato anche lui, con la compagnia, aveva trovate amenità e orrori, deserti e giardini, caverne e sale; e



in esse, fantasime sedute a consiglio. Finalmente, gli erano state fatte

Fig. 89 *Fantasime sedute a consiglio... gli erano state mostrate grandi casse di denaro, etc.* (PS, p. 619)

fantasime sedute a consiglio... gli erano state mostrate grandi casse di denaro, etc. (M, foglio 39, 621.622)

È invece il «ciò» che segue l'immagine di pagina 344, preceduta da «gli amici di Renzo vengono citati a deporre», che in quanto oggetto dell'azione della deposizione, sembra assumere fisicamente la pesantezza della confessione, tanto da 'cadere' in basso nella pagina, subito dopo l'inserimento della vignetta.

precisa. Intanto i parenti e gli amici di Renzo vengono citati a deporre



ciò che possono sapere della sua proba qualità: aver come Tronaglioni è una disgrazia, una vergogna, un delitto: il paese è sottosopra. ■

Fig. 90 *I parenti, gli amici, vengon citati, etc.* (Il podestà con uno scrittore, esamina un contadino) (PS, p. 344)

i parenti, gli amici, vengon citati, etc. (Il podestà con uno scrittore, esamina un contadino) (M, foglio 22, 344)

Nella seconda tipologia di enjambement, esso viene inserito nella sceneggiatura qualora si voglia accentuare un'antitesi, il conflitto interiore di un carattere, ponendo i due poli oppositivi ai margini della rappresentazione visiva. In questo modo, il ritratto dell'Innominato si trova tra «avrebbe» e «voluto fare altrettanto» (si sta riferendo a Lucia che si era addormentata d'un «sonno perfetto e continuo»):



Fig. 91 Ritratto dell'Innominato (PS, p. 405)

Ritratto dell'Innominato (M, foglio 26, 405.406)

Separare l'ausiliare dal participio rende elegantemente l'idea dei contrasti avvertiti dalla volontà dell'Innominato, un turbamento schizofrenico che lo portava ad alzare e abbassare «il cane della pistola», un elemento su cui l'enjambement carica ogni tensione subito prima dell'immagine.



Fig. 92 Andava alzando e riabbassando con una forza convulsiva del pollice il cane della pistola (PS, p. 408)

andava alzando e riabbassando con una forza convulsiva del pollice il cane della pistola (M, foglio 26, 407.408)

Similmente, la madre di Cecilia, nonostante la decisione di lasciare la piccola ai monatti, ferma un attimo «le braccia» che stavano per consegnare la figlia al

monatto, come espressione di un inutile ultimo desiderio di tenerla ancora stretta a sé.



Fig. 93 *Un turpe monatto andò per levarle etc.* (PS, p. 660)

Un turpe monatto andò per levarle etc. (M, foglio 42, 661.662)

2.6. Ridondanza

Non vorrei dilungarmi troppo nell'esemplificazione di questo procedimento retorico in quanto la sua rilevanza dal punto di vista statistico, nel grafico, è dovuta in gran parte alla specularità che si crea fra testo e immagine qualora essa sia una trasposizione di un contenuto verbale. Inoltre, la ridondanza accompagna spesso altre espressioni retoriche più rilevanti, e meno banali, ai fini di una lettura iconica. Ci sono casi, però, in cui la ridondanza assume un valore più originale, ovvero quando si presenta nei luoghi in cui si crea una dissonanza tra tR e tM relativamente a una stessa rappresentazione figurativa. Dall'analisi di tali esempi, si potrebbe ipotizzare una costante stilistica, cioè la presenza di un accento comico-espressionistico derivante dalla lettura del tM, di contro a una resa verbale con minore forza iconica. Ad esempio, la parola «muso» della vignetta di pagina 222 si confronta con un ben più pacato «viso» del tR.

diventate un uomo come gli altri, crepava di voglia di santissime. E quantunque Tonio, che pensava seriamente all' inquisizioni e ai processi possibili e al costo di rendere, gli concordasse, co' pugni sul viso,



Fig. 94 *Quantunque Tonio gli facesse, coi pugni sul muso, etc.* (PS, p. 222)

quantunque Tonio gli facesse, coi pugni sul muso, etc. (M, foglio 14, 222)

La stessa dissonanza si crea nella sequenza d'immagini delle pagine 289-290 dove «puntò le mani» diventa «stese le mani» nel testo.



Fig. 95 *Puntò le mani etc. sorretto dall'oste etc.* (PS, p. 290)

puntò le mani etc. sorretto dall'oste etc. (M, foglio 19, 289)
E dove «la guancia»

diventato un tomo come gli altri, crepava di voglia di vantarsene. E quantunque Tonio, che pensava seriamente all'inquisizioni e ai processi possibili e al conto da rendere, gli comandasse, co' pugni sul viso,



Fig. 96 *Stese la mano verso la guancia dell'oste* (PS, p. 29)

stese la mano verso la guancia dell'oste (M, foglio 19, 290)

torna ad essere genericamente un «viso» e il «volto» del tM corrisponde te-
stualmente a un più banale «alzandogli il lume sul viso».

sull'animo nostro, si fermò sia momento a contemplare l'ospite così moliso per lui, alzandogli il lume sul viso, e facendovi, con la mano stessa, ribatter sopra la luce; in quell'atto a un di presso che vien dipinta Psiche, quando sta a spiare furtivamente le forme del consorte



Fig. 97 *Levandogli la lucerna sul volto* (PS, p. 292)

levandogli la lucerna sul volto (M, foglio 19, 291.292)

C'è quindi, evidentemente, un'accentuazione espressionistica nei *Motivi*: si potrebbe, con una certa facilità, pensare che una rilettura per immagini possa indurre a una rappresentazione verbale più marcatamente comica, e sarebbe corretto metterlo in luce. Trovo però più interessante capire perché nel tR si perda la necessità visiva e, soprattutto, se ci sia effettivamente una perdita di questa qualità. Si potrebbe ipotizzare, piuttosto, che i *Motivi* inducano una rilettura comica dei *Promessi sposi* e che questo aspetto, nell'illustrazione del romanzo, appaia 'dislocato' nelle immagini: non viene perso, ma riassorbito dall'elemento iconico che già nella sua ridondanza accentua le qualità visive del tR. Tale dislocazione potrebbe essere un'ulteriore riprova della necessità di parlare del romanzo dei *Promessi sposi* alla stregua di un *graphic novel*, di una trama unica di parole e immagini.

2.7. Ecfrasi

In quanto tipo di testo, si possono dare due definizioni di descrizione. La prima a livello delle strategie organizzative che ne assicurano la coesione, la seconda a livello della strategia propria del lavoro di comprensione del destinatario. La coesione è determinata a livello sintattico-semanticamente dalle forme di realizzazione della struttura 'X è attribuito a Y'; a livello semantico-pragmatico dalle strategie secondo le quali le unità minime si compongono nell'unità complessa e che sono di due tipi: le tecniche di ordine linguistico quali l'argomentazione, il metadiscorso, la focalizzazione, l'uso dell'anafora; le tecniche di ordine cognitivo, proprie del testo descrittivo, che possono essere marcate linguisticamente (in maniere esplicita o implicita) oppure no, quali il punto di vista, un percorso (effettivo o fittizio di un oggetto o di una figura). La seconda definizione considera la descrizione come un insieme di strategie e d'istruzioni che occorrono al destinatario per costruire nella simultaneità una rappresentazione visiva o concettuale dell'oggetto fittivo proposto, a seconda che appartenga o meno al proprio mondo³⁰³.

Nella prima tipologia di vignette nelle quali si riscontra un procedimento ecfrastico, tra cui le prime due immagini del romanzo, la coerenza è ricercata specialmente a livello semantico-pragmatico attraverso tecniche sia di ordine linguistico, tramite la focalizzazione indotta dal tR di un immaginario osservatore («al primo vederlo», «non lo discerna tosto»), sia di ordine cognitivo in quanto si simula un percorso passando da una prospettiva più bassa a una più alta e ampia («da qui la vista spazia per prospetti più o meno estesi», «vi fa spettacolo da ogni parte» «vi si rappresentava»)³⁰⁴.

prendendo per sua stella polare il duomo; e dopo un brevissimo cammino, venne a sbucar sotto le mura di Milano, tra porta Orientale e porta Nuova, e molto vicino a questa.



Fig. 98 *Intestazione del Cap. I° Inziale del Cap. I° (PS, p. 9)*

Intestazione del Cap. I° Inziale del Cap. I° (M, foglio 1, 9)

2004, pp. 218-219.

304 Su tale simulazione del percorso ebbero sicuramente una qualche influenza anche le prospettive mobili e la precisione topografica di 'guide' come il *Viaggio da Milano ai tre laghi (...) e ne' monti che li circondano* di Carlo Amoretti (1794; a Brusuglio è la seconda edizione, Galeazzi, Milano, 1801). La seconda immagine presenta al lettore il profilo del monte di San Martino avviluppato dalle nuvole che lo nascondevano e, ai suoi piedi, il borgo di Lecco. L'inserzione a questo punto dell'illustrazione, opera del vedutista Luigi Riccardi (autore anche dell'intestazione di p. 9), stacca e isola in qualche modo l'*hors-d'oeuvre* della descrizione iniziale dall'inizio vero e proprio della narrazione.



Fig. 99 Veduta di Lecco (PS, p. 11)

Veduta di Lecco (M, foglio 1, 11.12)

Lo sguardo di Lucia ai suoi monti è invece il filtro del lungo intermezzo indicato dal motivo della vignetta di pagina 164:

Di tal genere, se non tali appunto, erano i pensieri di Lucia, e poco diversi i pensieri degli altri due pellegrini, mentre la barca gli andava avvicinando alla riva destra dell'Adda.



Fig. 100 Finale del C. 8. l'onda segata dalla barca fino a: pianse segretamente (PS, p. 164)

Finale del C. 8. l'onda segata dalla barca fino a: pianse segretamente (M, foglio 11, 163.164)

La notevole posticipazione dell'immagine rispetto al suo corrispettivo testuale attua un rallentamento narrativo e descrittivo che permette di goderlo emotiva-

mente, attraverso l'occhio della protagonista. Più differenziata dal resto del testo è invece la particolareggiata descrizione del lazzeretto di Milano in cui Manzoni dà prova di saper gestire anche la realizzazione pratica delle immagini, visualizzandone la prospettiva oppure dando precise indicazioni (da notare anche l'uso di tecnicismi) nelle indicazioni dei *Motivi* (nonostante una cortese titubanza nei confronti delle scelte dell'artista).

Il lazzeretto di Milano (se, per caso, questa storia capitasse nelle mani di qualcheduno che non lo conoscesse, né di vista né per descrizione) è un recinto quadrilatero e quasi quadrato, fuori della città, a sinistra della porta detta orientale, distante dalle mura lo spazio della fossa, d'una strada di circonvallazione, e d'una gora che gira il recinto medesimo. I due lati maggiori son lunghi a un di presso cinquecento passi; gli altri due, forse quindici meno; tutti, dalla parte esterna, son divisi in piccole stanze d'un piano solo; di dentro gira intorno a tre di essi un portico continuo a volta, sostenuto da piccole e magre colonne.

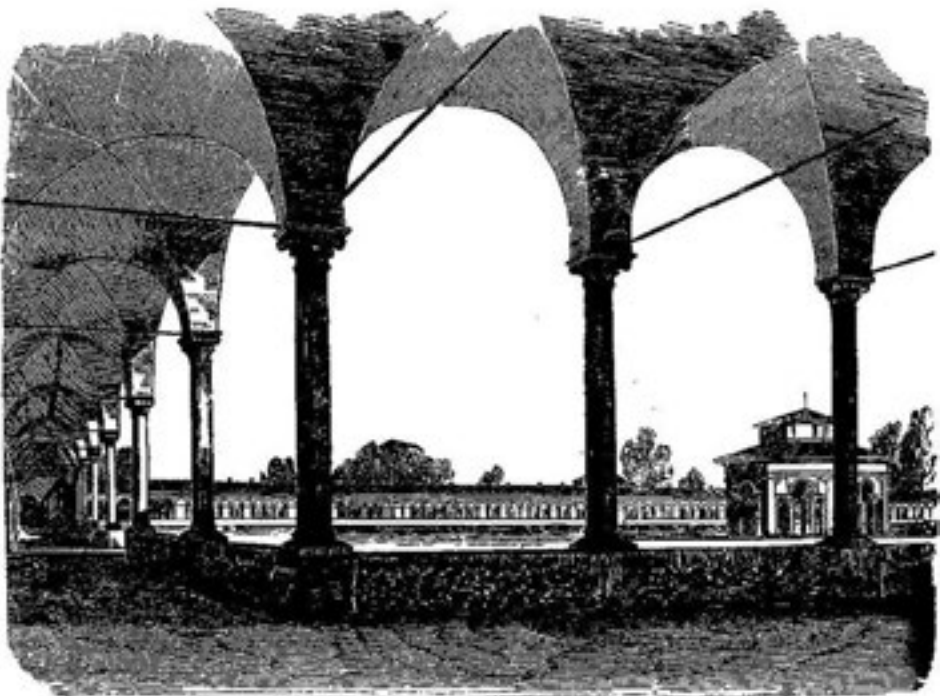


Fig. 101 *Il lazzeretto di Milano (dal prato e per quella parte che tornerà meglio all'artista (PS, p. 540)*

il lazzeretto di Milano (dal prato e per quella parte che tornerà meglio all'artista (M, foglio 34, 541.542)

Abbiamo altri esempi di vignette di questo tipo:

L'archeologia del graphic novel

dal cappellano che cavalcava una mula. La gente che andava con don
Abbondio, s'affrettò alla rinfusa, a raggiunger quell'altro: e lui, dopo
aver detto, tre e quattro volte: = adagio; in fila; cosa fate? = si voltò



indispettito; e seguitando a borbottare: = è una babilonia, è una babil-

Fig. 102 *Si volse indispettito, e borbottando tuttavia, etc. (Fuga di case contadinesche, ornate come nella descrizione, con cima, arco trionfale. Al di fuori la turba col cardinale in mezzo, al di dentro del villaggio, D. Abb. Solo che torna indispettito.)* (PS, p. 479)

si volse indispettito, e borbottando tuttavia, etc. (Fuga di case contadinesche, ornate come nella descrizione, con cima, arco trionfale. Al di fuori la turba col cardinale in mezzo, al di dentro del villaggio, D. Abb. Solo che torna indispettito.) (M, foglio 30, 479.480)



Fig. 103 *Un ricco baldacchino, etc. Dietro veniva l'arcivescovo Fed.° Seguiva l'altra parte del clero (se anche questo si può accennare)* (PS, p. 609)

un ricco baldacchino, etc. Dietro veniva l'arcivescovo Fed.° Seguiva l'altra parte del clero (se anche questo si può accennare). (M, foglio 39, 611.612)

culto, quali, in segno di penitenza, abbrunati, o scalzi e incappati, con la buffa sul viso; tutti con torcetti. Finalmente una coda d'altro popolo misto.



Tutta la strada era parata a festa; i ricchi avevan cavate fuori le suppellettili più preziose; le facciate delle case povere erano state ornate da de' vicini benestanti, o a pubbliche spese; dove in luogo di parati, dove sopra i parati, e' eran de' rami fronzuti; da ogni parte pendevano quadri, iscrizioni, imprese; su' davanzali delle finestre stavano in mostra vasi, anticaglie, rarità diverse; per tutto lumi. A molte di quelle finestre, infermi sequestrati guardavan la processione, e l'accompagnavano con le loro preci. L'altre strade, mute, deserte; se non che alcuni, pur dalle finestre, tendevan l'orecchio al ronzio vagabondo; altri, e tra questi si videro fin delle monache, eran saliti sui tetti, se di li potessero veder da lontano quella cassa, il corteccio, qualche cosa.

Fig. 104 poi i nobili, quali etc. Finalmente etc. (Si distinguono alcune figure a piè nudo; perché questa vignetta va posta più sotto, dove dice: che polveri tali si fossero attaccate agli strascichi delle vesti, e meglio ai piedi che in gran numero erano quel di andati scalzi - E se si può senza inconveniente, le figure siano di dimensioni pari a quelle della vignetta antecedente (PS, p. 610)

poi i nobili, quali etc. Finalmente etc. (Si distinguono alcune figure a piè nudo; perché questa vignetta va posta più sotto, dove dice: che polveri tali si fossero attaccate agli strascichi delle vesti, e meglio ai piedi che in gran numero erano quel di andati scalzi - E se si può senza inconveniente, le figure siano di dimensioni pari a quelle della vignetta antecedente (M, foglio 39, 613.614)

Come si evince da tali esempi, le didascalie potrebbero servire da surrogato dell'ecfrasi nella sua versione estensiva. Un altro esempio in cui l'elemento linguistico-pragmatico della descrizione diventa fondamentale è la famosa scena della vigna di Renzo, dove, non a caso, vi è una sorta di 'addensamento' retorico. Innanzitutto abbiamo un effetto realtà ottenuto attraverso la focalizzazione di Renzo che, «affacci[andosi] all'apertura» permette la simultaneità della rappresentazione iconica (e riconferma la presenza del motivo della porta); fortissimo anche l'enjambement che divide, attraverso l'inserimento dell'immagine, l'azione di affacciarsi da «diede un'occhiata in giro» e mette in evidenza il fatto che l'ecfrasi consegue 'naturalmente' ed è resa possibile dall'affacciarsi di Renzo.

se qualesosa si vedeva, era tutta roba venuta in sua assenza. S'afacciò all'apertura (del cancello non c'eran più neppure i gangheri);



diede un'occhiata in giro: povera vigna! Per due inverni di seguito, la gente del paese era andata a far legna «nel luogo di quel poverino,» come dicevano. Viti, gelsi, frutti d'ogni sorte, tutto era stato strappato alla peggio, o tagliato al piede. Si vedevano però ancora i vestigi dell'antica coltura: giovani tralci, in righe spezzate, ma che pure segnavano la traccia de' filari desolati; qua e là, rimessitici o getti di gelsi, di fichi, di peschi, di ciliegi, di susini; ma anche questo si vedeva sparso, soffogato, in mezzo a una nuova, varia e fitta generazione, nata e cresciuta senza l'aiuto della man dell'uomo. Era una marnaiella d'ortiche, di felci, di logli, di

Fig. 105 *Si fece all'apertura.... Povera vigna!* (PS, p. 642)

Si fece all'apertura.... Povera vigna! (M, foglio 42, 641.642)

Le frasi può anche assumere le forme tradizionali ed essere (consapevolmente) utilizzata nei luoghi tipici della retorica antica. Così si ha la rappresentazione del 'quadro nel quadro', sebbene poi il narratore non si dilunghi nella descrizione della stampa del Cardinale posseduta dal sarto.

Alzati poi da tavola, le fece osservare una stampa rappresentante il cardinale, che teneva attaccata a un battente d'uscio, in venerazione del personaggio, e anche per poter dire a chiunque capitasse, che non era somigliante; giacché lui aveva potuto maninar da vicino e con comodo il cardinale in persona, in quella medesima stanza.



Fig. 106 *Levati poi da tavola, le fece osservare un'immagine* (PS, p. 561)

Levati poi da tavola, le fece osservare un'immagine (M, foglio 36, 563.564)

Allo stesso modo, le armi di pagina 566 (disposte come si trattasse di una natura morta barocca) sono descritte brevemente: «quella sua famosa carabina, moschetti, spade, spadoni, pistole, coltellacci, pugnali per terra, o appoggiati al muro».

In un canto di quella stanza a tetto, c'erano in disparte l'armi che lui solo aveva portate; quella sua famosa carabina, moschetti, spade, spadoni, pistole, coltellacci, pugnali, per terra, o appoggiati al muro



Fig. 107 *In un canto etc. v'erano...Le armi ch'egli solo aveva portate etc.* (PS, p. 566)

in un canto etc. v'erano.... Le armi ch'egli solo aveva portate etc. (M, foglio 36, 567.568)

L'arme' del governatore don Gonzalo, al quale si è già in parte accennato, fa invece riferimento a un'altra tradizione della relazione testo-immagine, cioè la stemmatica.

! vuol dire quella fascia d'araso, con la spada al collo - (In cima alle
gole: si mettera allora l'arme del governatore, e la quella di don Gonzalo
Fernandez che Gerbano, applicava una re nuova tornante per la gola.)



Fig. 108 *L'arme del governatore D. Gonzalo etc.* (Nel Gridario all Bibliot.a Ambros.a) (cercar di conservare la rozzezza della stampa originale) (PS, 279)

l'arme del governatore D. Gonzalo etc. (Nel Gridario all Bibliot.a Ambros.a) (cercar di conservare la rozzezza della stampa originale) (M, foglio 18, 279.280)

Grazie al tR della pagina successiva, allo stemma viene aggiunto un motto: «comanda chi può e ubbidisce chi vuole». Nella galleria degli antenati di don Rodrigo, invece, si avverte una sorta di parodia delle forme tradizionali dell'ecfrasi (in particolare della galleria di ritratti di Filostrato). Manzoni, infatti, decide di rappresentare i quadri, con tanto di cornice, attraverso lo sguardo di don Rodrigo («quando si trovava col viso a una parete, e voltava, si vedeva in faccia un suo antenato guerriero» p. 126, «ecco in faccia un altro antenato») mentre «misurava innanzi e indietro, a passi lunghi quella sala, dalla parete della quale pendevano ritratti di famiglia, di varie generazioni»

nel fianco, e la sinistra sul petto della spada. Don Rodrigo lo guardava;
e quando gli era arrivato sotto, e voltava, ecco la faccia un altro antenato,
magistrato, terrore de' litiganti e degli avvocati, a sedere sur
una gran seggiola coperta di velluto rosso, ravvolta in un'ampia toga
nera; tutto nero, fuorchè un collare bianco, con due larghe fascie,
e una labra di alabastro arcuata (era il distintivo de' senatori),
e non lo portava che l'inverno, ragion per cui non si trovò mai
un ritratto di senatore vestito d'estate; mollemente, con le ciglia ag-
grottate; inerva in mano un suppelletto, e pareva che dicesse: «vittoria».



Ed era una matrona, terrore delle sue numerose; di lì un abate, ter-
rore de' suoi monaci; tutta gente in somma che aveva fatto terrore.



Fig. 109 *Un suo antenato guerriero etc.) un altro antenato senatore etc. Una matrona = un abate* (mezze figure, in due quadri separati) (PS, p. 126)

un suo antenato guerriero etc.) un altro antenato senatore etc. (M, foglio 8, 126) vedendo «di qua una matrona» e «di là un abate» (rappresentazione visiva del segno =):

una matrona = un abate (mezze figure, in due quadri separati (M, foglio 8, 127.128)

2.8. Anticipazione, posticipazione e riassunto

Per quanto riguarda la seconda fascia di procedimenti retorici, vorrei innanzitutto sottolineare che la loro elevata incidenza statistica è motivabile con il fatto che accompagnano frequentemente altri procedimenti retorici e che possono 'assomigliare' ad altri tipi di espressioni (ad esempio il riassunto potrebbe ricalcare alcuni effetti della descrizione narrativa in cui si rappresentano azioni simultanee). Ne tratterò quindi in maniera meno puntuale, soffermandomi su alcuni principi generali del loro funzionamento.

La posticipazione e l'anticipazione della vignetta rispetto al testo sono due procedimenti che operano dal punto di vista temporale-pragmatico: rallentano o accelerano, rispettivamente, il ritmo del racconto. Queste variazioni temporali non creano delle ellissi equiparabili a disomogeneità narrativo-sintattiche, ma operano sulla lettura: in altre parole, rallentano o accelerano l'andamento della scena nella mente del lettore attraverso la disposizione del testo iconico rispetto al testo verbale. Casi di posticipazione si hanno, per esempio, in corrispondenza delle digressioni, quando cioè si racconta una storia. Così accade nella rievocazione della giovinezza di Gertrude:



Fig. 110 *Testa della Signora* (PS, p. 171)

Testa della Signora (M, foglio 11, 171.172)³⁰⁵

305 Parenti legge male come «Festa della signora».

portato da una santa d'alti natali, la chiamò Gertrude. Bambole vestite da monaca furono i primi balocchi che le si diedero in mano; poi santini



che rappresentavan monache; e que' regali eran sempre accompagnati

Fig. 111 *Bambole vestite da monaca furono i primi balocchi* (PS, p. 176)

Bambole vestite da monaca furono i primi balocchi (M, foglio 11, 175.176)

tere il velo in capo senza il suo consenso, che anche lei poteva maritarsi, abitare un palazzo, godersi il mondo, e meglio di tutte loro;



Fig. 112 *Rispondeva ella che, al fin' dei conti, etc.* (PS, p. 179)

rispondeva ella che, al fin' dei conti, etc. (M, foglio 12, 179.180)

bastava l'animo di spietefargli sul viso un bravo
chè i pareri grauziti, in questo mondo, son molli
feco pagar questo a Gertrude, con tante bello su
La lettera fu concertata tra quattro o cinque :



Fig. 113 *La lettera fu concertata fra tre o quattro confidenti* (PS, p. 182)

La lettera fu concertata fra tre o quattro confidenti (M, foglio 12, 181.182)

Tutte le quattro immagini sono infatti posticipate rispetto al loro corrispettivo verbale, facendo assumere al racconto un andamento più lento, probabilmente per lasciare al lettore lo spazio alla necessaria riflessione. L'anticipazione si ha generalmente in abbinamento a due tipologie d'immagini. Innanzitutto, si tratta delle immagini che, come abbiamo visto nell'effetto realtà, materializzano il pensiero dei personaggi e quindi anticipano l'oggetto del racconto visualizzandolo nelle loro menti (così per esempio nel ritratto di don Rodrigo di p. 20 o nel ritratto di Lucia p. 44). Esiste inoltre la tipologia d'immagini che, in abbinamento al testo, accelerano il ritmo di comprensione del lettore facendo quindi propria, metaforicamente, la vivacità che il narratore desidera imprimere alle scene rappresentate. Tale dinamicità caratterizza, per esempio, alcune scene dell'attacco ai forni di Milano, dove la complessità del racconto iconografico – come nell'immagine in cui una madre minaccia il figlio affinché si sbrighi e non faccia cadere le pagnotte – ricerca un ritmo di lettura sostenuto:



Fig. 114 *Ih! Buon per te, che ho le mani impedito* (PS, p. 233)

Ih! Buon per te, che ho le mani impedito (M, foglio 15, 233.234)

La velocità impressa al testo dall'anticipazione della vignetta in cui don Abbondio è preoccupato della calata dei Lanzichenecchi diventa invece metafora del

carattere ansioso del parroco (e il rivolgersi, con le sue domande, al lettore accentua la comicità dell'operazione).



Fig. 115 Iniziale del Cap. 29 (Q) Come fare? Esclamava. Dove andare? (PS, p. 551)

Iniziale del Cap. 29 (Q) Come fare? Esclamava. Dove andare? (M, foglio 53, 533.534)

Un altro esempio, che si potrebbe collocare tra le due tipologie di vignette, è quello di pagina 47, dove si rappresenta una scena che è già accaduta nella realtà (nel vissuto di Lucia) ma che non è ancora 'presente' nella fiction (ed è questo il livello di verità a cui fare riferimento in un romanzo e nell'analisi di esso), risultando quindi anticipata rispetto al racconto che ella ne fa:



Fig. 116 Iniziale: Lucia che affretta il passo, etc. (PS, p. 47)

Iniziale: Lucia che affretta il passo, etc. (M, foglio 3, 47.48)

D'altra parte l'anticipazione risulta funzionale all'esplosione emotiva di Lucia che finora aveva taciuto e che, messa sotto pressione dalla madre, cede in un «Ora vi dirò tutto», creando una certa suspense fra i suoi ascoltatori³⁰⁶.

Per quanto riguarda invece il riassunto, un primo caso rappresentativo è quello della descrizione del personaggio. Si è già notato che le sfac-

306 «La prima stesura del disegno (che rappresenta Lucia vista da davanti, mentre guarda all'indietro don Rodrigo che cerca di trattenerla "con chiacchiere non punto belle" e avanza la gamba destra verso il lettore per allontanarsi) suscitò le riserve del Manzoni e dei suoi consiglieri, così espresse in una lettera dello scrittore a Gonin, il 27 gennaio 1840: "Un solo di questi disegni non fece l'impressione degli altri, ed è quello dell'iniziale che ha la figura sola di Lucia in atto di fuggire: e tu devi esserti accorto che anche noi che l'abbiamo veduta in tua presenza, a quella sola siamo rimasti un po' freddi" [A. Manzoni, *Tutte le lettere*, cit., t. II, n. 543, p. 124]. Il pieno consenso al disegno successivamente elaborato, e che compare nella quarantana, è attestato anche dall'onore, unico, che gli tocca, di figurare nella prima pagina del "Manifesto dell'edizione" (l'annuncio editoriale dell'edizione illustrata a dispense) COM, p. 71.

cettature dei vari caratteri sono normalmente rese attraverso la loro diffusione nella narrazione e, parallelamente, all'interno di più vignette. Fa eccezione il ritratto di Lucia che appare evocata dai pensieri di Renzo (fatto di notevole rilievo se si ricercasse le tracce di un interesse di Manzoni verso il funzionamento della mente). L'immagine, infatti, è inserita all'interno della frase
«Appena questa parola si /

esfine a mettersi in salvo. — E Lucia? — Appena questa parola si



fu gettata a traverso di quelle bieche fantasie, i migliori pensieri a cui era avvezza la mente di Renzo, v'entrarono in folla. Si rammentò degli

Fig. 117 Lucia (PS, p. 43)

/ fu gettata attraverso di quelle bieche fantasie, i migliori pensieri a cui era avvezza la mente di Renzo, v'entrarono in folla» (PS, p. 43).

Il ritratto, infatti, di dimensioni più grandi rispetto agli altri e raffigurante Lucia con gli occhi bassi e le mani incrociate sul grembo, può funzionare da riassunto delle caratteristiche della giovane in quanto Lucia è un personaggio 'costante', che non conosce trasformazioni dall'inizio alla fine del romanzo e che, quindi, è uno dei pochi che si prestino a questo tipo di riassunto iconico-metaforico: la posa di Lucia vorrebbe infatti significare il suo alto rilievo spirituale (una sorta di *senhal* 'iconico' del personaggio, a dire di Barelli³⁰⁷). L'altra tipologia di vignetta-riassunto è quella in cui si presentano più azioni contemporaneamente, ma non con lo scopo di restituire la simultaneità dal punto di vista temporale-narrativo,

307 In una lettera a Gonin Manzoni esprime al disegnatore il suo apprezzamento per i ritratti dei due protagonisti: «quel caro magon di Lucia, con quella cara stizza di Renzo, sempre degni l'uno dell'altro» (lettera del 2 febbraio 1840 in A. Manzoni, *Tutte le lettere*, cit., t. II, n. 544, p. 125.) Si ricorderà quindi anche il saggio di A. Baldini, *Quel caro magon di Lucia: microscopie manzoniane*, Ricciardi, Milano-Napoli, 1956.

ma piuttosto con l'obiettivo di dipingere una scenetta di genere. Così, l'immagine dell'assalto alla casa di don Abbondio trova un suo corrispettivo verbale nella veloce sceneggiatura del tR:

Le sue labbra non erano ancora tornate al posto, che don Abbondio, lasciando eader la carta, avevagià afferrata e alzata, con la mancina, la lucerna, ghermito con la diritta, il tappeto del tavolino, e tiratolo



a sé, con furia, buttando in terra libro, carta, calamaio e polverino: e, balzando fra la seggiola e il tavolino, s'era avvicinato a Lucia. La po-

Fig. 118 *Nell'altra stanza tutto era confusione* (PS, p. 145)

nell'altra stanza tutto era confusione (M, foglio 10, 145.46)

2.9. Sinestesia, climax, chiasmo e similitudine

La terza categoria di procedimenti retorici contemplata nel nostro grafico, invece, mette in evidenza dei meccanismi narrativo-pragmatici più sottili e, proprio per questo, più significativi delle possibilità espressive di una lettura iconico-verbale. Alcuni esempi di climax sono già stati visti in relazione alle prime tre vignette riguardanti don Abbondio (PS, pp. 23-28), a proposito dei capponi di Renzo (PS, pp. 51-64) e dell'incontro tra fra Cristoforo e don Rodrigo (PS, pp. 102-107). Riguardo invece all'uso della figura chiasmica, vorrei proporre tre esempi in cui il tR, il tM e l'immagine giocano un ruolo diverso. Se si guardasse alle figure retoriche in gioco nel primo esempio, relativo al racconto del passato di padre Cristoforo, si noterebbe un accumulo di significazione, cioè d'intenti retorici:

leva poi approvare. Doveva tenersi intorno un buon numero di bravacci, e così, per la sua sicurezza, come per averne un aiuto più vigoroso, doveva scegliere i più arrischiati, cioè i più ribaldi; e viver co' birboni,



per amor della giustizia. Tanto che, più d'una volta, si uoveva-

Fig. 119 *vivere co' birboni, per l'amore della giustizia* (PS p. 69)

vivere co' birboni, per l'amore della giustizia (M, foglio 5, 69)

Innanzitutto c'è una struttura a chiasmo che, oltre a essere rappresentata dalla simmetria interna all'immagine, è rilevabile sia nella didascalia del manoscritto, sia nel tR diviso strategicamente per mezzo dell'immagine («Doveva tenersi intorno un buon numero di bravacci; e, così, per la sua sicurezza, come per averne un aiuto più vigoroso, doveva scegliere i più arrischiati, cioè i più ribaldi; e viver co' birboni [immagine] per amor della giustizia»). La disposizione (e il forte enjambement) accentua poi il senso metaforico di quello che si sta dicendo: un principio paradossale (ma purtroppo vero) che sarà poi una delle tematiche di fondo del romanzo. La struttura chiasmica assumerà quindi un duplice valore metaforico: innanzitutto si fa metafora di uno dei temi portanti, la giustizia che lotta contro l'ingiustizia; strutturalmente, invece, il chiasmo diventa metafora della 'doppia' immagine mentale che guida Manzoni nella costruzione di questa pagina e del personaggio di Lodovico-Cristoforo e che, nel testo, si visualizza in quel «intorno»: l'avverbio, infatti, dà una precisa indicazione per il 'fotomontaggio' creato da Gonin³⁰⁸.

L'analisi degli aspetti sinestetici del testo iconico-verbale è a mio avviso uno dei percorsi più interessanti da seguire (insieme con l'effetto realtà). Innanzitutto perché la sinestesia, immettendo un nuovo livello di lettura che coinvolge un altro senso (l'udito), comporta una diversa e maggiore attenzione ai punti testualmente 'ibridi' in cui si attua. La sinestesia espressa dalle immagini, inoltre, si presenta come una complicazione della 'normale' sinestesia in quanto stimola la percezione uditiva, ma, in realtà, ne attiva la variante 'mentale': induce il lettore-osservatore a diventare anche ascoltatore, a immaginare (l'impegno di una terminologia visiva

308 «In un biglietto senza data a Gonin, Manzoni chiede "Non ti pare che la vignetta *viver co' birboni*, e qualche altra della dispensa, riescano un po' palliducce?" [indicazione s.d. (estate 1840?) a Gonin di Alessandro Manzoni in *Tutte le lettere*, cit., t. II, n. 572, p. 150]. Gonin la modificò, tanto che nella lettera dell'8 febbraio 1840, Manzoni poteva comunicargli che Bernard, l'incisore che stava lavorando in quel momento al frontespizio, aveva voluto aggiudicarsela: «Ne fu veramente entusiasmato, e proruppe in una bestemmia (per un francese) d'ammirazione». Il 1° marzo Bernard l'aveva incisa, ma dovette fare diverse prove di stampa prima di arrivare a un esito soddisfacente [Lettera del 3 marzo 1840 a Gonin in Alessandro Manzoni, *Tutte le lettere*, cit., t. II, n. 548, p. 133]» COM, p. 74.

A riprova del carattere metaforico del chiasmo per la vicenda di Lodovico-Cristoforo, vorrei segnalare che la figura chiasmica si riscontra in altre vignette della storia del frate: 77. *Il palazzo brulicava di Signori, etc.; 78. Quando vide l'offeso etc... gli si mise ginocchioni etc.; 79. 80. ebbe a combattere nell'anticamera etc.*

è inevitabile) di ascoltare la scena. L'attualizzazione di un livello acustico virtuale, a ben guardare, adempie la stessa funzione che le onomatopee rivestono nei fumetti – si fa riferimento ai ben noti segnali acustici dei *comics* (es. «zzz zzz», per simulare il sonno; «sigh» per il pianto; «tumpf» la caduta; «bang» il colpo di pistola ecc.³⁰⁹). Nei *Promessi sposi* la lettura sinestetica presenta tipologie diverse, nelle quali concorrono in maniera differente il tM, il tR e la vignetta. Come nel secondo esempio, dove la sinestesia nasce direttamente dalla didascalia (ripetuta poi nel tR):

porta chiusa, la sarebbe andata male. » Così dicendo, diede due picchi



col martello. A quel suono risposero subito di dentro gli urli e le strida di mastini e di cagnolini; e, pochi momenti dopo, giunse borbotan-

Fig. 120 *Così dicendo, diede due picchi col martello* (PS, p. 88)

Così dicendo, diede due picchi col martello (M, foglio 6, 87.88)

Qui, l'enjambement permette l'inserimento della vignetta dopo 'due picchi' e provoca la visualizzazione di essi nella scena, una sorta di 'toc toc' che viene quindi udito mentalmente dal lettore. Lo stesso discorso, nel terzo esempio, vale per il 'ruminio' di don Abbondio.

309 Utilizzo il corsivo per mettere in evidenza il diverso tipo di percezione, cognitivo-uditiva, che presuppone una lettura a voce alta anche se 'mentale'.

Don Abbondio stava, come abbiamo detto, sur una vecchia seggiola avvolta in una vecchia zimarra, con in capo una vecchia papalina: be gli faceva cornice intorno alla faccia, al lume scuro d'una piccola lucerna. Due folte ciocche di capelli, che gli scappavano fuori della papalina, due folte sopracciglia, due folti baffi, un folto pizzetto e sparsi su quella faccia bruna e rugosa, potevano assomigliarsi a cespugli coperti di neve, sporgenti da un dirupo, a chiaro di luna.



Fig. 121 *D. Ab. Stava (ruminando con un libro dinanzi) sur una vecchia seggiola* (PS, p. 142)

D. Ab. Stava (ruminando con un libro dinanzi) sur una vecchia seggiola (M, foglio 9, 142)

Il 'verso' del parroco, però, si arricchisce dal punto di vista della sceneggiatura richiamando il verbo all'inizio del capitolo («Carneade! Chi era costui? – ruminava tra sé don Abbondio seduto sul suo seggiolone» PS, p. 139). L'inizio del capitolo, inoltre, è anche il luogo di creazione di un'altra sinestesia che mette in relazione la buffa figurina di Carneade, disegnata all'interno della «C» del motivo, con l'iniziale del nome del filosofo, e con la «C» dei cani dell'intestazione³¹⁰.



carneade! Chi era costui? — ruminava tra sé don Abbondio seduto sul suo seggiolone, in una stanza del piano superiore, con un libricciolo aperto davanti, quando Perpetua entrò a portargli l'imbasciata. — Carneade! questo nome mi par bene d'averlo letto o sentito; doveva essere un uomo di studio, un letteratone del tempo antico: è un nome di quelli; ma chi diavolo era costui? — Tanto il pover' uomo era lontano da prevedere che burrasca gli si addensasse sul capo!

Fig. 122 *Iniziale del C. 8 (C)* (PS, p. 139)

Iniziale del C. 8 (C). (M, foglio 9, 139)

In questo caso, una lettera alfabetica assume valore iconico e si crea un divertente gioco di allitterazioni (cane; Carneade! Chi era costui?) che mette in evidente

³¹⁰ Il cane con le orecchie mozze venne riprodotto, dietro indicazione dello stesso Manzoni, dalle *Fables* di La Fontaine illustrate da Grandville (Lettera del 27 gennaio 1840 in A. Manzoni, *Tutte le lettere*, cit., t. II, n. 543, p. 123).

relazione la domanda di don Abbondio con l'immagine. Tale relazione suggerisce che l'illustrazione nasce nella mente di Manzoni proprio nel momento esatto in cui don Abbondio pronuncia quelle parole. In altri casi, invece, l'effetto sinesteticoproviene esclusivamente dalla lettura del tR in relazione all'illustrazione: per esempio, nella vignetta in cui si rappresenta Menico braccato dai bravi, l'urlo del ragazzo è preparato dal tR («si sente a un punto acchiappar per le braccia, e due voci sommesse, a destra e a sinistra, che dicono, in tono minaccioso: “zitto! O sei morto.” Lui invece caccia un urlo:»).

pensa; e spinge l'uscio con paura: quello s'apre. Menico mette il piede dentro, in gran sospetto, e si sente a un punto acchiappar per le braccia, e due voci sommesse, a destra e a sinistra, che dicono, in tono minaccioso: « zitto! o sei morto. » Lui in vece caccia un urlo :



uno di que' malandrini gli mette una manò alla bocca; l'altro tira

Fig. 123 *Si sente ad un punto brancare* (PS, p. 149)

si sente ad un punto brancare (M, foglio 10, 149)

Lo stesso effetto si ricrea nell'immagine della cattura di Lucia, dove il passo precedente introduce acusticamente la scena: «Lucia girò la testa, e cacciò un urlo» (PS, p. 386):

lro compagno (era il Nibbio), afferrandola d'improvviso per la vita, zò da terra. Lucia girò la testa indietro atterrita, e cacciò un urlo;



Fig. 124 Lucia girò la testa indietro atterrita etc. (PS, p. 386)

Lucia girò la testa indietro atterrita etc. (M, foglio 25, 385.386)

La lettura uditiva del testo non coglie solamente le parole dei personaggi, ma anche il loro pianto: come nell'immagine dell'incontro tra Federigo e l'Innominato, dove l'inserimento della vignetta tra «si coprì il viso con le mani, e diede in un diretto pianto, che fu come l'ultima e più chiara risposta» e «“Dio grande e buono!” esclamò Federigo», permette la realizzazione contemporanea del pianto dell'Innominato e dell'esclamazione del cardinale.

sguardo, ogni moto ne spirava il senso. La faccia del suo ascoltatore, di stravolta e convulsa, si fece da principio attonita e intenta; poi si compose a una commozione più profonda e meno angosciata; i suoi occhi, che dall'infanzia più non conoscevan le lacrime, si gonfiarono; quando le parole furon cessate, si copri il viso con le mani, e diede in un diretto pianto, che fu come l'ultima e più chiara risposta.



« Dio grande e buono! » - esclamò Federigo, alzando gli occhi e le mani al cielo: « che ho mai fatto io, servo inutile, pastore sonnolento, perchè Voi mi chiamaste a questo convito di grazia, perchè mi

Fig. 125 *Si coperse colle mani il volto (o la fronte se all'artista torna meglio: e in questo caso si muterà il testo) Dio grande e buono! scalmò Federigo levando gli occhi etc. (PS, p. 431)*

si coperse colle mani il volto (o la fronte se all'artista torna meglio: e in questo caso si muterà il testo) Dio grande e buono! scalmò Federigo levando gli occhi etc. (M, foglio 27, 431.432)

Le potenzialità sinestetiche del romanzo possono arrivare a riprodurre anche i momenti di silenzio: come nell'immagine della fuga notturna dalla casa di don Abbondio:

itti zitti, nelle tenebre, a passo misurato, usciron dalla casell
eser la strada fuori del paese. La più corta sarebbe stata d'att
arlo: ch  s'andava dritto alla casa di don Abbondio; ma seelse
la, per non esser visti. Per viottole, tra gli orti e i cam



Fig. 126 *Finale del C. / Zitti zitti nelle tenebre, etc.* (PS, p. 137)

Finale del C. / Zitti zitti nelle tenebre, etc. (M, foglio 9, 137.138)

Lo stesso avviene nella preghiera di padre Cristoforo, seguito da Renzo, Lucia e Agnese («e tutti fecer lo stesso»), prima della partenza dei due giovani promessi.

Così dicendo s'inginocchiò nel mezzo della chiesa; e tutti fecer lo



stesso Dopo ch' ebbero pregato, alcuni momenti, in silenzio, il po
Fig. 127 *S'inginocchiò nel mezzo della chiesa* (PS, p. 161)

s'ingincchiò nel mezzo della chiesa (M, foglio 11, 161.162)

Qui, il fascio di luce che attraversa la chiesa crea visivamente lo spazio del raccoglimento e del silenzio.

Dal punto di vista iconico la similitudine detiene un valore inferiore rispetto alla notevole importanza che per la critica essa ha rivestito, globalmente, nel romanzo. Probabilmente, la ragione va ricercata nel fatto che la figura della similitudine è già di per sé costituita di due parti, rappresentate una nell'immagine e nel testo (il figurante) e l'altra solo nel testo (il figurato); tale regolarità, ne rende la presenza iconica più scontata. Spesso le similitudini riguardano il mondo animale o vegetale:



Fig. 128 Iniziale del C. 10. Un fiore appena sbucciato (PS, p. 189)

Iniziale del C. 10. Un fiore appena sbucciato (M, foglio 12, 189)

Il fiore del capitolo X è paragonato all'animo dei giovani «disposto in maniera che ogni poco d'istanza basta a ottenere ogni cosa che abbia un'apparenza di bene e di sacrificio» (PS, p. 199). Un altro caso si ha a pagina 361:



Fig. 129 Iniziale del Cap 19. un bel lapazio. *Rumex acutus*. Mil.e slavazz (PS, p. 361)

Iniziale del Cap 19. un bel lapazio. Rumex acutus. Mil.e slavazz (M, foglio 23, 361.362)³¹¹

Altri famosi esempi si ritrovano a pagina 227, dove l'immagine riprende il secondo termine della similitudine che vede il Griso camminare «come il lupo, che

311 L'iniziale con decorazione vegetale era comunemente in uso nel romanzo illustrato francese (si veda per es. *l'Histoire del Gil Blas* di Lesage illustrata da Jean Gigoux, cit.) «ma qui Manzoni, da staccata dal contesto e semplicemente esornativa, la rende precisamente legata alla similitudine a cui si accompagna» COM, p. 86. Nel secondo caso, siamo davanti ad un'erronea lettura di Parenti che trascrive «Aumex» invece di «Rumex», cioè una pianta a foglie ruvide e grandi. Confalonieri ci ricorda infatti che Manzoni aveva prescritto a Gonin come iniziale del capitolo 19 «Un bel lapazio. *Rumex acutus*. Mil.e slavazz» COM, p. 100.

spinto dalla fame, col ventre raggrinzito...scende da' suoi monti».

le donne e i capricci de' padroni ; e camminava come il lupo, che
pinto dalla fame, col ventre raggrinzato, e con le costole che gli si
otrebber contare, scende da' suoi monti, dove non c'è che neve, s'a-
anza sospettosamente nel piano, si ferma ogni tanto, con una zampa
aspesa, dimenando la coda spelacchiata,

Leva il muso, odorando il vento infido,



ne mai gli porti odore d'uomo o di ferro, rizza gli orecchi acuti.
: gira due occhi sanguigni, da cui traluce insieme l'ardore della preda
: il terrore della caccia. Del rimanente, quel bel verso, chi volesse

Fig. 130 *Come il lupo, etc.* (PS, p. 227)

Come il lupo, etc. (M, foglio 15, 227.228)

La frase che si trova a mo' di cartiglio sopra la vignetta è tratta da un verso dei *Lombardi alla prima crociata* (Milano, Ferrario, 1826) di Tommaso Grossi (1790-1853). Il fatto che in abbinamento alla vignetta-similitudine ci sia un riferimento ad altre opere (prima il *Gil Blas* francese, ora i *Lombardi alla prima crociata*), gioca a favore della nostra ipotesi: la similitudine possiede una qualità visiva intrinseca che le permette, quindi, di essere utilizzata anche in un contesto illustrativo 'tradizionale'. Bisogna tuttavia sottolineare la diversa natura che tali riferimenti assumono nella sceneggiatura romanzesca dei *Promessi sposi*³¹². Un altro esempio di similitudine è il finale del capitolo XXV dove il figurante del falco è, curiosamente, riferito al cardinal Federigo, cioè a un personaggio che suggerirebbe un paragone di tutt'altro tipo:

312 Nel caso della vignetta ispirata dai *Lombardi alla prima crociata* ricordiamo che, in realtà, nel testo originale il verso era riferito ad una leonessa («leena»). Ma di un lupo, in una situazione analoga, parlava invece lo stesso Manzoni nel *Trionfo della libertà*, III, 220 -224. Cfr. COM, p. 88.

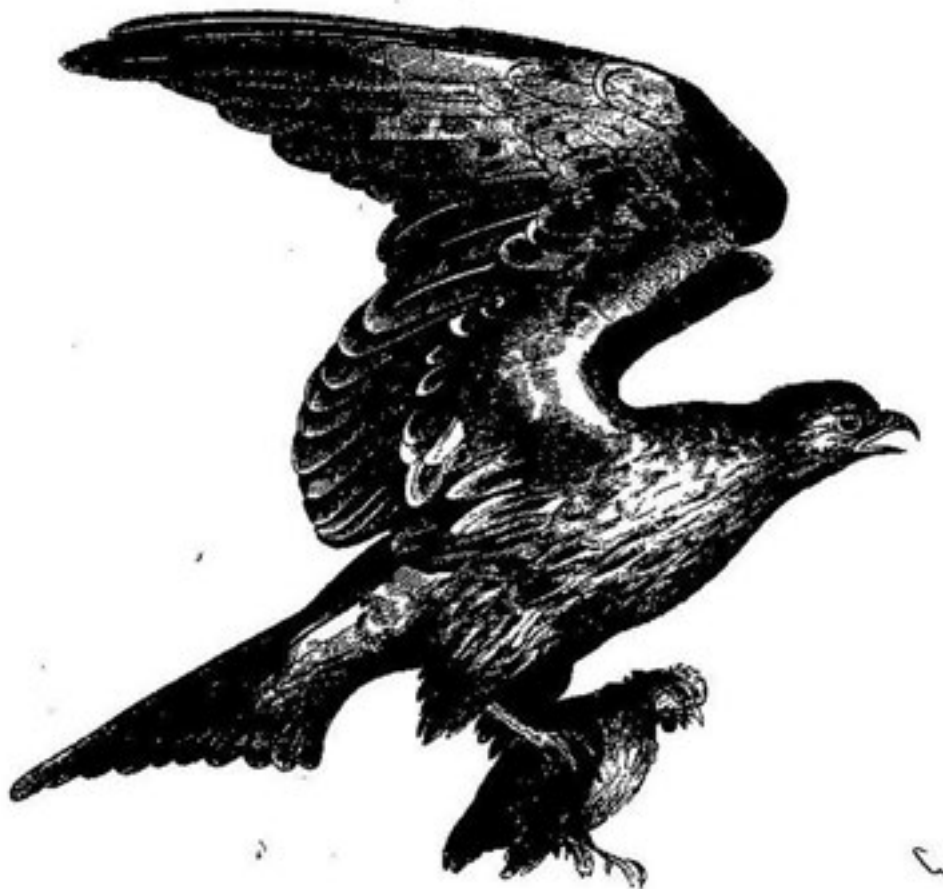


Fig. 131 *Finale del CAP 25. Come un pulcino negli artigli del falco* (PS, p. 492)

Finale del CAP 25. Come un pulcino negli artigli del falco (M, foglio 31, 491.492)

Tuttavia, identificando il curato con un pulcino indifeso e il buon prelado con un feroce rapace («come un pulcino negli artigli del falco» PS, p. 490), si dimostra ancora una volta la potenza dello sguardo di Manzoni e la volontà di fare emergere un sostrato visivo, in apparenza dissonante, ma tale da rafforzare iconicamente gli accenni testuali a tali «umanissime congiunture»³¹³. Con un intento simile, Manzoni riassume umoristicamente la scena di pagina 40 descrivendola a Gonin come l'«estrazione del segreto» da parte di «Renzo che vuole levare il dente a don Abbondio»³¹⁴:

313 S. Barelli, *Un romanzo per immagini*, cit., p. 218.

314 Lettera del 27 gennaio 1840 e del 2 febbraio 1840 in A. Manzoni, *Tutte le lettere*, cit., t. II, n. 543 e n. 544, pp. 123 e 126.

« Don? » ripeté Renzo, come per aiutare il paziente a buttar fuori il resto; e stava curvo, con l'orecchio chino sulla bocca di lui, con le braccia tese, e i pugni stretti all'indietro.



« Don Rodrigo! » pronunziò in fretta il forzato, precipitando quella
Fig. 132 *Don? ripeté Renzo, etc.* (PS, p. 40)

Don? ripeté Renzo, etc. (M, foglio 3, 39.40)

L'immagine visualizza quindi quello che il testo esprime attraverso una ben più pacata similitudine («come per aiutare il paziente a buttar fuori il resto» PS, p. 40).

3. Altri aspetti interessanti: comicità e caravaggismo

Per completare la lettura del romanzo per immagini, vorrei affrontare altri due aspetti che emergono dall'analisi retorica e che si valorizzano a vicenda. La prima riflessione riguarda la comicità del romanzo che, come si è ipotizzato, era una componente *già* presente nel *testo* che si è poi deciso di accentuare attraverso il percorso visivo del *romanzo* (termine con cui si intende, a questo punto, il romanzo per immagini). Il secondo aspetto, il 'caravaggismo', sembrerebbe stonare con quanto detto adesso sulla caratterizzazione comica, vista la componente prettamente drammatica delle scene in cui si riscontra un ricordo caravaggesco. Esistono in realtà due motivi che permettono la coabitazione dei due aspetti: il primo motivo è che il modello caravaggesco, pur nella sua drammaticità, persegue la stessa volontà 'popolare' del romanzo attraverso la ricerca della rappresentazione del vero – detto molto banalmente – soffermando lo sguardo sul male, sul dolore, sulle contraddizioni umane: sull'uomo, in definitiva. Il riferimento, più o meno esplicito, al Caravaggio permette inoltre al Manzoni di completare l'immersione nella storia del XVII secolo anche attraverso un modello iconografico, una sorta di corrispettivo visivo delle Grida dell'Ambrosiana. Il secondo motivo, invece, molto semplicemente, è che il caravaggismo (e il secentismo, più in generale) e la comi-

cità sono due aspetti che permettono di valutare complessivamente l'illustrazione dei *Promessi sposi*, al di là delle considerazioni strettamente retoriche, essendo entrambi due elementi fortemente legati al visivo.

Tutti gli studiosi che, affrontando *I promessi sposi* illustrati, hanno messo in luce la connotazione comica del romanzo, si sono soffermati sulla figura di don Abbondio (si veda ad esempio Barelli, Mazzocca e Momigliano). Qui, invece, non interessa soltanto che don Abbondio venga descritto in maniera comica nel testo e rappresentato in tal modo nelle vignette, ma anche, e soprattutto, il fatto che don Abbondio sia il soggetto che suggerisce al Manzoni il più alto numero di didascalie. È quindi nei *Motivi* che l'accento comico assume maggior rilievo, a riprova della cura posta dal Manzoni nell'ideare questo piano e come testimonianza di una rilettura in tal senso. Evidentemente, le illustrazioni dovevano essere «un commento figurativo del testo, riprodurne l'equilibrio delle varie parti, sottolinearne i momenti culminanti»³¹⁵. Una conseguenza del fatto che la comicità derivi in gran parte dalle didascalie (ciò che aggiunge valore all'operazione manzoniana) – è che essa è basata soprattutto sull'elemento gestuale.

Parola e immagine trasmettono così due tipi di comicità diversi e complementari, l'uno tutto linguistico, l'altro prettamente iconico [...]. L'immagine, con le proprietà di sincretismo che le sono specifiche, riunisce sotto il segno della comicità elementi che concorrono a delineare, benché solo in forma implicita, un ritratto anche morale del personaggio. La vignetta realizza una prolessi con valore indiziario, e può essere considerata come il correlativo iconico della celebre litote («don Abbondio [...] non era nato con un cuor di leone») che verrà espressa solo a p. 20³¹⁶

C'è quindi un procedimento retorico di sovra-informazione (comica) nel manoscritto e, viceversa, di reticenza nel romanzo. Nel romanzo, però, la comicità trova compensazione nell'apparato visivo: il registro di scrittura diventa quindi quello «pluriprospettico del romanzo». Gli esempi sarebbero tantissimi, ma vorrei proporre uno che valga per tutti: don Abbondio che risponde alle parole dell'Innominato («signor curato, non le chiedo scusa dell'incomodo che ha per cagione mia: lei lo fa per Uno che paga bene, e per questa poverina») con un «le pare? Ma, ma, ma, ma,....!»

315 A. Momigliano, *Il Manzoni illustratore dei Promessi sposi*, cit., p. 9.

316 S. Barelli, *Un romanzo per immagini*, cit., p. 207. Mazzocca dà alcune indicazioni su quale potesse essere la cultura fisiognomica del Manzoni, che potrebbe, quindi, giustificare l'attenzione alla gestualità: «Più che lo scontato *Della pittura e della Statua* di Alberti (*Classici italiani*, 1804), assume un suo significato negli scaffali manzoniani il *Trattato della pittura* di Leonardo (*Classici italiani*, 1804), appoggiato alle *Memorie storiche su la vita gli studi e le opere di Leonardo* stesso di Carlo Amoretti (sempre del 1804), pensando alla esemplarità che le ricerche fisiognomiche vinciane potevano esercitare sul metodo di analisi dei personaggi di Manzoni. Ciò può essere confermato da quella che era la presenza più aggiornata sul versante della moderna ricerca degli studi di fisionomia, cioè il Lavater de *L'art de connaitre les hommes par la physionomie* (Parigi 1806-1807), corredato dalle bellissime illustrazioni eseguite su disegni di Füssli» (F. Mazzocca, *L'officina dei Promessi sposi*, cit., p. 54). Manzoni possedeva a Brusuglio i nove tomi dell'opera di Lavater in un'edizione rivista e aumentata da Moreau alla luce del pensiero degli *idéologues* (un'edizione italiana dell'opera originale del Lavater è stata pubblicata di recente, *Frammenti di fisiognomica*, Theaira, Roma-Napoli, 1989). Sempre a questo proposito si ricorda la vignetta a pagina 309 del motivo *Renzo dovette forse far dicei giudizi fisionomici... Quel grassotto... quell'altro... Quel ragazzotto... (Il primo presso a Renzo; gli altri ad intervalli)*. Bisogna inoltre tenere in considerazione i testi conservati nella biblioteca di Teresa Stampa: «sul versante del libro figurato ciò che più colpisce, nella biblioteca di Teresa, è il massiccio rilievo che vi assumono le serie satiriche francesi della prima metà dell'800. Ritroviamo soprattutto, allineate ai fascicoli de «La Caricature» e dello «Charivari», le mitiche creazioni degli anni Trenta, di Déveria, Grandville, Daumier, Lorentz, Cham, Gavarni, Malpeau, Doré» Cfr. *ivi*, p. 106.

Quel volto, quelle parole, quell'atto, gli avevan dato la via. Mise un sospiro, che da un' era gli s' aggirava dentro, senza mai trovar l'uscito; si chinò verso l'innominato, rispose a voce bassa bassa: « le pare? Na, ma, ma, ma,....! » e sdrucchiò alla meglio dalla sua cavalcatura. L'innominato legò anche quella, e detto al lettighiero che stesse lì a aspettare, si levò una chiave di tasca, aprì l'uscio, entrò, fece entrare il curato e la donna, s'avviò davanti a loro alla scabellia; e tutt' e tre salirono in silenzio.



Fig. 133 *Finale del Cap 23 mi burla vossignoria' ma, ma ma...* (D: Abb. A cavallo, chinato verso l'Innominato che tiene il morso e la staffa.. Così corretto nel testo) (PS, p. 446)

Finale del Cap 23 mi burla vossignoria' ma, ma ma... (D: Abb. A cavallo, chinato verso l'Innominato che tiene il morso e la staffa.. Così corretto nel testo) (M, foglio 28, 446)

Don Abbondio, mentre si china verso l'Innominato, «sdrucchiola» da cavallo: un verbo che racchiude in sé tutte le scene precedenti, focalizzate attraverso il comico timore di don Abbondio e tutta l'espressività della discesa del curato dalla sua cavalcatura, quasi un corrispettivo di quel «su, su, su, è a cavallo» che ha accompagnato la sua salita (PS, p. 441). L'intento dell'autore consiste quindi

nel trascrivere in un nuovo registro [...] l'ironia antifrastica ed eufemistica di un linguaggio oggettivato dalla coscienza univoca di un ruolo sociale, trasformando la mimesi in una controvoce critica, in una citazione che giudica se stessa attraverso il soggetto citato³¹⁷.

La presenza di un sostrato figurativo caravaggesco fu notata da una giovanissima Mina Gregori e poi ripresa, a distanza di molti anni, dalle ricerche di Fernando Mazzocca, il quale ampliò lo studio del rapporto tra Manzoni e l'arte figurativa alla fortuna artistica dei *Promessi sposi* (a questo proposito ricordiamo anche gli studi di Giovanni Testori³¹⁸). La tesi della Gregori ipotizzava che il recupero del tempo-ambiente del romanzo fosse avvenuto anche grazie alle «confidenze carpite ai testi in figura, qualora ne esistano da potersi supporre accessibili al Manzoni, e per caso, proprio in Lombardia». L'idea di fondo era la possibilità d'instaurare un parallelismo tra il sostrato linguistico lombardo e il sostrato figurativo dei 'precedenti' del Caravaggio (secondo la definizione di Longhi), partendo dall'ipotesi che Manzoni avesse visitato i santuari sulle prealpi tra Piemonte e Lombardia (da ragazzo Manzoni andava in villeggiatura da una zia a Orta dove avrebbe potuto conoscere, ad esempio, le opere di Guglielmo Caccia detto il Moncalvo). Gregori

317 E. Raimondi, *La dissimulazione romanzesca: antropologia manzoniana*, cit., pp. 48-49. Il corsivo è mio.

318 G. Testori, *Ricordi figurativi del e dal Manzoni*, in *La realtà della pittura: scritti di storia e critica d'arte dal Quattrocento al Settecento*, a cura di P. Marani, Milano, Longanesi, 1995 (ed. orig. 1985) pp. 341-348.

riconosceva in tali precedenti una

disposizione quasi endemica (se mi è permesso usare un'espressione del Butler) al romanzesco, di questa evidenza cronachistica clamante, di questa sorta di consentimento morale che sono, quasi predestinazione ai *Promessi sposi* nella pittura, e nei fatti ad essa contigui, del Seicento Lombardo³¹⁹.

Anche Testori porta avanti l'ipotesi 'lombarda' e la giustifica col fatto che anche lo stesso Caravaggio visse un'analoga situazione di 'emigrante', ma che «lombardo fu e lombardo resta», a riprova di «una sorta di primogenitura, la quale potrebbe definirsi, non impropriamente, geografica»³²⁰.

Grazie a tali premesse, il fascio di luce che illumina la preghiera di padre Cristoforo, di Lucia, Renzo e Agnese potrà forse essere letto metaforicamente, in base all'uso ipercomunicativo che Caravaggio faceva di essa:



Fig. 134 *S'inginocchio nel mezzo della chiesa* (PS, p. 161)

s'inginocchio nel mezzo della chiesa (M, foglio 11, 161.162)

la luce divina, come nella *Vocazione di San Matteo* (1599), entra e dona speranza ai protagonisti in procinto di partire, alla fine di un capitolo, l'VIII, che si conclude sullo scenario altrettanto lombardo dell'Adda. Similmente, un fascio diretto di luce illumina Lucia mentre la Signora, al di là della grata, le chiede di uscire dal convento:

319 M. Gregori, *I ricordi figurativi di Alessandro Manzoni*, «Paragone», 9, settembre 1950, pp. 7-20.

320 G. Testori, *Ricordi figurativi del e dal Manzoni*, cit., pp. 343-344. Testori fa poi i nomi di Daniele Crespi (che morì proprio della peste di cui avrà a occuparsi il Manzoni), del Cairo, di Tanzio da Varallo, del Ceruti.



Fig. 135 *Lucia fu atterrita d'una tale richiesta etc. ma Gertrude etc. (Lucia nel parlatorio di fuori: la Signora alla grata entrambe in piedi)* (PS, p. 384)

Lucia fu atterrita d'una tale richiesta etc. ma Gertrude etc. (Lucia nel parlatorio di fuori: la Signora alla grata entrambe in piedi) (M, foglio 24, 383.384)

La luce della luna, invece, «entrando da una finestra alta» lascia nell'ombra l'Innominato, profondamente turbato. ma «disegna un quadrato di luce pallida, tagliata a scacchi dalle grosse inferriate, e intagliata più minutamente dai piccoli compartimenti delle vetriate», mostrando la speranza di salvezza che si profila ancora incerta davanti agli occhi di lui.

nuovibile sur una parte del pavimento, dove il raggio della luna, entrando da una finestra alta, disegnava un quadrato di luce pallida,



Fig. 136 *Solo in piedi, colle braccia incrociate sul petto, e col guardo immoto etc.* (PS, p. 396)

solo in piedi, colle braccia incrociate sul petto, e col guardo immoto etc. (M, foglio 25, 395.396)

Come non ricordare le intuizioni visive dell'*Apologia manzoniana* di Gadda, quel cortocircuito figurativo, dove «Michelangelo Amerighi» e «don Alessandro», creatori di oscuri scenari, si alternano sulla scena:

Nei chiusi palazzi vi sono sale con volte dipinte, tubi di penombra [...]. Quivi, dietro grate ingiuste e irremovibili, pallidi visi, occhi cerchiati di rinunzie di-

struggitrici scrutano la sana vita degli altri e la luce, la perdita luce del mondo polveroso e rivoltolato³²¹.

E quella luce, sempre filtrata dal reticolato delle finestre, investe l'Innominato mentre dichiara ai suoi uomini: «Dio misericordioso m'ha chiamato a mutare vita; io la muterò, l'ho già mutata» (PS, p. 472)



Fig. 137 *Sappiate dunque, e tenete per fermo, etc.* (PS, p. 472)

Sappiate dunque, e tenete per fermo, etc. (M, foglio 30, 471.472)

Il Seicento caravaggesco di Manzoni era un secolo «segreto di cui gli 'scenari' contenuti in questo libro forniscono i massimi esempi»; scenari che per Giovanni Macchia trovano un respiro maggiore nell'opuscolo della *Colonna infame*, dove vi era «abbondante materia romanzesca» tanto che «il Gonin [che] era stato per sua scelta un delizioso illustratore dei *Promessi sposi* [...], poté in quell'opuscolo condurre il lettore nelle zone più oscure della città e dare volti e immagini ai protagonisti della vicenda, assai più direttamente ma meno crudamente di quanto potessero fare le parole»³²².

321 C. E. Gadda, *Apologia Manzoni* in «Solaria», II, 1, gennaio 1927, pp. 39-48; poi in *Antologia di Solaria*, a cura di E. Siciliano, C. M. Lericci, Milano, 1958, pp. 175-184 e in «L'Approdo letterario», n.s., XIX, 63-64, dicembre 1973, pp. 53-61 (con una *Premessa su Gadda Manzoni* di G. Contini); infine ristampata da D. Isella nella raccolta *Il tempo e le opere. Saggi, note e divagazioni*, Adelphi, Milano, 1982 e in C. E. Gadda, *Opere di Carlo Emilio Gadda. Saggi giornali e favole I*, a cura di D. Isella, C. Martignoni, L. Orlando, Milano, Garzanti, 1991, pp. 679-687.

322 G. Macchia, *Tra Don Giovanni e Don Rodrigo. Scenari seicenteschi*, Milano, Adelphi, 1989, p. 51. Macchia in realtà sta lamentando la 'ripulitura' dalle digressioni e lo spostamento della *Colonna Infame* in

4. Conclusioni: il Seicento, la retorica e l'occhio della mente

Il Seicento sembrerebbe tuttavia rivestire un ruolo ulteriore rispetto a quello di sfondo e di modello figurativo. Il legame con questo secolo appare infatti anche a un livello più profondo che, a ben guardare, potrebbe giustificare la rilettura per immagini dei *Promessi sposi* come un'operazione retorica, attraverso l'ECFRASI e la METAFORA, consapevolmente resa possibile attraverso l'interpretazione secentesca di alcune categorie retoriche. Dimostrando questo, s'ipotizza che la creazione del romanzo per immagini sia dovuta anche alla necessità di restituirne l'essenza 'barocca'. Si suppone quindi che l'occhio del Manzoni rilegga il suo romanzo attraverso categorie cognitive che aveva intuito e attraverso un filtro che la retorica barocca gli permetteva di applicare al cronotopo della fiction. Porterò solo un esempio suggeritomi dal capitolo *Losteria della retorica* del saggio di Raimondi *La dissimulazione romanzesca* (1990). Si è più volte detto che il passaggio dal testo verbale alle immagini (fino alla ricreazione del *graphic novel*) avviene tramite lo sguardo dell'autore che percorre il suo romanzo per mezzo di due strumenti di visualizzazione (fornitigli da presupposti cognitivo-fisiologici) che si fanno metapoietici, metaretorici: l'ECFRASI e la METAFORA. Ma qual è la *qualità* che connota queste due figure e che permette loro di funzionare a un livello esterno alla fiction (a livello della rilettura e della creazione seconda)? Si potrebbe ipotizzare che dietro il loro funzionamento vi sia un *procedimento ellittico*, nella definizione che il Seicento dà a questa figura retorica. L'ellissi «invita istituzionalmente a un'integrazione ermeneutica, a uno scandaglio complementare sui margini d'ombra e di silenzio di un enunciato o di un testo, poiché consiste in un procedimento espressivo di soppressione e condensazione, in un 'retranchement'» che, tuttavia, come si legge nell'*Encyclopédie* settecentesca, rivela l'idea delle parole o dei concetti sottintesi ai fini di una corretta comprensione dell'insieme.

Ma un secolo prima, nell'universo mutevole dell'ingegno barocco, il paradigma stilistico del troncamento era stato associato al carattere oracolare della scrittura laconica, e la «significazione coperta e pellegrina», con il presupposto concomitante di un conflitto, quasi di una violenza intrinseca alla natura ludica della parola.

La violenza che agisce sulla parola ludica è quella delle immagini che nascono da una comprensione ellittica, breve e condensata (come è il tipo di comprensione della mente umana): il Manzoni sceneggiatore diventa il chirurgo che apre nel corpo della pagina «ferite» e «cicatrici» cavandone fuori un'essenzialità «quasi esangue». Raimondi vede nella scrittura dei *Promessi sposi* il «travaglio che si traduceva in un libro disseminato via via di cancellature segrete» e che «assimilava la forza dell'emendare» a quella del «distruggere». Ma dove è il luogo delle cancellature segrete? Dove si trova la 'sala operatoria', il luogo del lavoro dell'autore? Una risposta si potrebbe trovare nel manoscritto dei *Motivi*, luogo in cui le didascalie nascondono le cancellature segrete di una lettura ellittica³²³.

L'ellissi di Manzoni non è però un'ellissi 'minimalista', proprio perché da essa appendice come due procedimenti (avvenuti nelle varie redazioni) che avrebbero inciso negativamente sulla vita del romanzo: «le interpolazioni, le intersezioni, le interruzioni, gli excursus, i frammenti dell'universo della narrazione [...] sono i sintomi e gli effetti» di un tentativo di catturare un reale sfuggente, di ricondurre quell'incoerenza apparente a un «ordine irrazionale e divino» cfr. ivi, p. 41.

³²³ Raimondi sta citando Torquato Accetto che, nella *Dissimulazione onesta* (1641), parlava della propria ricerca di «dir in poche parole molte cose» E. Raimondi, *La dissimulazione romanzesca*, cit., pp. 81-82.

nasce un romanzo che mantiene le sue caratteristiche di genere ma che è dotato di un *plus* visivo: il *graphic novel* è quindi un romanzo barocco, frutto di una mente (e un occhio) che fonda sull'ellissi «il segno trionfante della retorica e della stravaganza ingegnosa, dell'acume combinatorio per cui l'anonimo può comporre il suo "amgusto Teatro" di "luttuose Tragedie d'horrori e Scena di malvagità grandiosa, con intermezzi d'Imprese virtuose e buontà angeliche, opposte alle operazioni diaboliche"» (PS, p. 109). L'ellissi secentesca, connotando l'ECFRASI e la METAFORA (cioè le due procedure di visualizzazione del romanzo per immagini), ha anch'essa in ultima analisi un valore visivo. Si potrebbe affermare che «l'esposizione del racconto» a tale procedura «ne guadagna un'efficacia, per così dire, rinforzata e materiata di grembiuli di bucato e corsetti colorati, di ceste rustiche, di collarini candidi da prete, ancora freschi come un'insalata di campo³²⁴».

Dall'analisi dei meccanismi retorici e cognitivi di funzionamento e di ri-visualizzazione del racconto, si potrebbe allora affermare che il manoscritto rappresenta un romanzo per immagini *in nuce*: esso ne è la sceneggiatura, ma soprattutto la testimonianza del sostrato cognitivo della lettura e della ri-creazione manzoniana, delle immagini mentali che precorrono e percorrono le parole. I risultati dei procedimenti retorici messi in atto da una triplice lettura (del manoscritto, del romanzo e delle immagini) e la presenza di due movimenti meta-retorici che caratterizzano il percorso dell'occhio del Manzoni e che sono 'attivati' dalle didascalie del manoscritto, determinano un'unità di struttura del romanzo e della sua lettura, assimilabile a quella, ibrida, del *graphic novel*.

Si è parlato a lungo, quindi, dei procedimenti retorici in azione, ma non ne abbiamo analizzata in profondità la componente cognitiva. Il problema che si è posto fin dall'inizio è stato quello di evitare la sovrapposizione di categorie teoriche moderne (quelle della narratologia cognitivista, per esempio) alle conoscenze manzoniane. Si è pertanto ipotizzata, pensiamo a ragione, l'intuizione da parte di Manzoni di determinati concetti relativi alle modalità di funzionamento della mente e dello sguardo. Tali modalità riguardano sia l'effetto realtà, sia la trasparenza di tutti i procedimenti retorici che si propongono, a mio avviso, come METAFORA del procedimento 'reale', fisiologico dello sguardo. Ne abbiamo un esempio con la focalizzazione interna ai personaggi che permette di 'materializzare' in immagini il loro pensiero. Tale meccanismo permette alla schiera dei componenti della famiglia di don Rodrigo di materializzarsi a seguito dalle parole del conte zio: «Lei vede; siamo una casa, abbiamo attinenze...» (PS, p. 367)



Fig. 138 Siamo una casa, abbiamo attinenze... (*Una fila di Signori vari d'età e di teste, a schizzo*) (PS, p. 368)

324 Le parole di Mina Gregori, utilizzate fuori contesto, si trovano a p. 16 del citato articolo *I ricordi figurativi di Alessandro Manzoni*.

Siamo una casa, abbiamo attinenze... (Una fila di Signori vari d'età e di teste, a schizzo (M, foglio 23, 367.368)

È inoltre possibile rintracciare ulteriori ragioni (esterne) che ci permettono di giustificare un'analisi retorica basata su presupposti cognitivi, o meglio, su categorie legate al funzionamento dello sguardo e del rapporto fra pensiero e realtà che potevano essere conosciute dal Manzoni. Il fatto che tali categorie possano essere rintracciate nel pensiero del Seicento, rinforza ulteriormente la relazione esistente tra questo secolo, il romanzo per immagini e l'avantesto visivo e cognitivo dei *Promessi sposi*. Il Seicento, quindi, non sarà solo presente dal punto di vista storico-figurativo (le Grida, il caravaggismo) o retorico (la concezione di un'ellissi barocca come base della scrittura delle didascalie e quindi della visione ECFRASTICA e METAFORICA del romanzo), ma anche come contesto culturale in cui, parallelamente all'affermarsi della mentalità scientifica, si ha un prevalere del senso delle vista con tutto ciò che essa comporta. Lo stesso Raimondi, nel *Romanzo senza idillio* (1974) – ricostruendo un quadro che dalla storia della cultura di Febvre, dall'epistemologia e dalla fenomenologia di Bachelard, di Foucault e di Merlau-Ponty, fino alla riflessione di un sociologo della cultura di massa come McLuhan e di uno storico del ramismo come Walter Ong – propone un saggio che riserva straordinari spunti 'ricollocabili' in un discorso narratologico di tipo cognitivo. Dal Cinquecento al Seicento, Raimondi individua «il passaggio da una disposizione mentale governata dalla percezione dei rumori e degli odori a una prospettiva intellettuale dedotta principalmente dalla vista»³²⁵. McLuhan e Ong, facendo riferimento alla distinzione tra tradizione scritta e orale (tra occhio e orecchio), tendono a privilegiare il concetto di spazializzazione su quello di visualizzazione, e analizzano l'invenzione della stampa in parallelo con (e come conseguenza di) la strutturazione del lavoro della mente secondo un modello spaziale: con la stampa, si perderebbe quindi la «pienezza sincronica di un presente 'orale', inclusivo e sintetico e la profondità dinamica delle sue relazioni simultanee».

Ciononostante, non sarebbe forse lecito ipotizzare che Manzoni, recuperan-

325 Ezio Raimondi, *Il romanzo senza idillio: saggio sui Promessi sposi* [1974], cit., p. 3. Raimondi si riferisce a *Le problème de l'incroyance au XVI siècle. La religion et Rabelais*, di Lucien Febvre e alla sua tesi connessa in buona parte all'affermarsi di una nuova mentalità scientifica che necessita della vista in quanto senso che stabilisce un rapporto a distanza; le tesi del Febvre si ritrovano anche nei capitoli di *Au cœur religieux di XVI siècle*, nella prefazione al volume *Préclassicisme français*, e in *Léonard de Vinci et l'expérience scientifique au seizième siècle* e nell'*Espace humain* del linguista sociologo Georges Matoré, il quale attiva il confronto, in termini di spazialità dell'espressione, tra la mentalità 'adesiva' degli uomini del Cinquecento e la mentalità 'visuale' degli uomini e degli scrittori dopo il secolo XVII, vedendo nello sguardo una presa di posizione della coscienza. Di Gaston Bachelard si ricorda *La formation de l'esprit scientifique* in cui l'operazione astratta del vedere 'misurando' (sebbene tutt'altro che lineare e univoca) prende il sopravvento per dare luogo a una rappresentazione scientifica del reale. Il Michel Foucault citato da Raimondi non è soltanto quello delle *Mots et les choses*, ma anche quello della *Naissance de la clinique* per cui non esistono rapporti possibili al di là della visibilità depurata che è quella della realtà spaziale della struttura, l'unica realtà, cioè, trascrivibile e organizzabile nel sistema rappresentativo della lingua. In Foucault vi è poi una forte suggestione fenomenologica proprio a proposito della funzione inventiva dello sguardo e della struttura del 'visibile' (la stessa che si riscontra nel passaggio dal manoscritto manzoniano al romanzo per immagini). Similmente, in Merleau-Ponty (*Le visible et l'invisible* e *L'œil et l'esprit*) il corpo visibile è stretto nel tessuto del mondo e «la sua coesione risulta di nuovo quella di una cosa, nel grande spazio silenzioso di cui vive il linguaggio, che non sarà mai un linguaggio della coincidenza» *Ivi*, pp. 3-11. I testi di McLuhan e di Ong presi in considerazione a questo proposito sono, rispettivamente, *The Effect of the Printed Book on Language in the 16th Century*, *The Gutenberg Galaxy*, *War and Peace in the Global Village* (1962) e *Ramus, Method and the Decay of Dialogue* (1958), *The Barbarian within* (1962), e *The Presence of the Word* (1967).

do attraverso il manoscritto un avantesto di immagini mentali (che, proprio per la loro caratteristica 'condensativa', assumono in sé – sinesteticamente – anche le qualità uditive della cultura orale), abbia recuperato quelle relazioni simultanee che sembrerebbero necessarie alla lettura e alla comprensione di un *graphic novel*, di un romanzo ibrido di parole e immagini? Non si potrebbe qualificare l'operazione manzoniana anche come un recupero di un'oralità implicita, un'oralità che appartiene anch'essa a quel 'contenitore' di realismo poetico – nel senso di messa a nudo dei procedimenti creativi e cognitivi – di cui fa parte anche la visualizzazione (e la materializzazione) dello sguardo? Manzoni come autore di un *graphic novel* sarebbe allora immune dalla «sindrome di McLhuan, che nel dizionario proto-novecentesco di un Eliot si chiamerebbe dissociazione della sensibilità», superando quell'«ascesi percettiva da cui conseguirebbe uno squilibrio, quasi una spaccatura dei processi conoscitivi sul piano dell'esperienza comune»³²⁶.

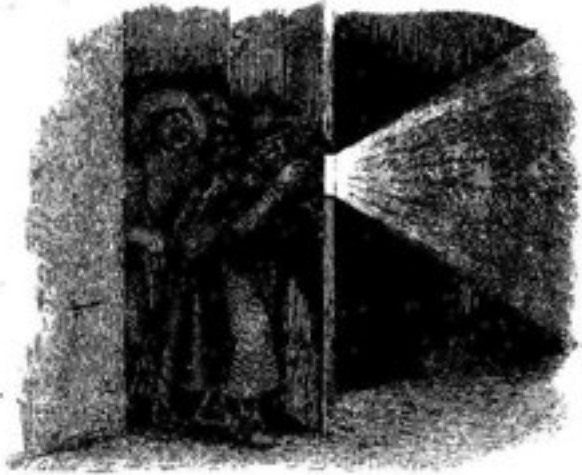
Raimondi, parlando di Manzoni, si sofferma sulla riscoperta lirica del 'vero' scientifico associata a una materia di per sé estranea al discorso sperimentale. A questo proposito cita l'immagine della luce della *Pentecoste* («Come la luce rapida – piove di cosa in cosa, – e i color vari suscita – dovunque si riposa, – tal risono moltiplice – la voce dello Spiro: – L'Arabo, il Parto, il Siro – il suo sermon udi»). Secondo il critico, la «verità della percezione» non può corrispondere alla durata del discorso poetico, ma esige «la misura docile e aperta della prosa», del romanzo: il tema della luce, infatti, ritorna con forza anche nei *Promessi sposi*, ma trascritto in una situazione realistica e in un mondo di esperienze comuni (Raimondi porta come esempio la scena del cap. XXI in cui Lucia «stava immobile in un cantuccio, tutta in gomitolò»³²⁷). Riprendendo la riflessione del critico, si potrebbe riconoscere questa verità della percezione in altri luoghi testuali (che condividono alcuni dei procedimenti retorici analizzati precedentemente) in cui l'effetto realtà – il fulcro della struttura gnoseologica di Manzoni («nutrita di modelli illuministici e di analisi scientifiche, dall'economia sino alla botanica o al jardinage», come ricorda Raimondi) – trova la sua espressione, la sua durata percettiva, attraverso il mezzo (metaforico, narrativo e cognitivo) della luce. Osserviamo attentamente la vignetta di pagina 148, rappresentante il Griso che entra furtivamente in casa di Agnese, in una scena che, riferita tutta al tempo presente, diventa un valido esempio del livello di realismo percettivo che Manzoni ricerca nel suo romanzo.

Il Griso sale adagio adagio, bestemmiano in cuor suo ogni scalino che scricchiolasse, ogni passo di que' mascalzoni che facesse rumore. Finalmente è in cima. Qui giace la lepre. Spinge mollemente l'uscio che mette alla prima stanza; l'uscio cede, si fa spiraglio: vi mette l'occhio; è buio: vi mette l'orecchio, per sentire se qualcheduno russa, fiata, brulica là dentro; niente. Dunque avanti: si mette la lanterna davanti al viso, per vedere,

326 Cfr. ivi, p. 12. Due importanti studi sul rapporto tra parola e immagine e tra tradizione orale e scritta sono stati condotti da Giovanna Zaganelli: *Dalla lingua all'immagine: studi di semiotica testuale*, cit. e *Itinerari dell'immagine. Per una semiotica della scrittura*, cit.

327 In questa scena, per Raimondi, siamo davanti a «un esperimento di ottica esistenziale, a un cauto e inquieto esercizio di orientamento in un mondo di forme ancora ignote: e c'è persino la densità, la pienezza vitale dell' 'environment' che desidera un Ong» Cfr. ivi, p. 53.

Con costui al fianco, e gli altri dietro, il Griso sale adagio adagio, bestemmiando in cuor suo ogni scalino che scricchiolasse, ogni passo di que' masezzoni che facesse rumore. Finalmente è in cima. Qui giace la lepre. Spinge mollemente l'uscio che mette alla prima stanza; l'uscio cede, si fa spiraglio: vi mette l'occhio; è buio: vi mette l'orecchio, per sentire se qualcheduno russa, finta, brulica là dentro; niente. Dunque avanti: si mette la lanterna davanti al viso, per vedere,



senza esser veduto, spalanca l'uscio, vede un letto; addosso: il letto è fatto e spianato, con la rimbocatura arrovesciata, e composta sul capezzale. Si stringe nelle spalle, si volta alla compagnia, accenna

Fig. 139 Fissò la lanterna al muro etc. (PS, p. 148)

senza essere veduto, spalanca l'uscio, vede un letto; addosso: il letto è fatto e spianato, con la rimbocatura arrovesciata, e composta sul capezzale (PS, p. 148)

Qui il lettore, grazie alla resa della durata percettiva dello sguardo del Griso, è spinto a vedere che cosa egli poteva vedere ed esattamente nella direzione illuminata dalla lanterna. Da strumento della fiction, la lanterna diventa l'espedito metaforico che permette al lettore di vedere il romanzo, il mezzo con cui si mostra, se pur implicitamente, l'unico modo per leggere un *graphic novel*: diventare, cioè, l'occhio che legge il testo e l'immagine simultaneamente, immergersi nell'ecosistema che permette la vita di una fiction 'naturalizzata'. La lanterna, la luce che illumina la storia e che vede il sostrato delle immagini mentali, è un'istruzione destinata al lettore, al suo illustratore e quindi anche a se stesso. Per averne un'ulteriore conferma, soffermiamo l'attenzione sull'acume psicologico della rappresentazione dell'oste che spia Renzo:

Per quella specie di attrattiva che alle volte ci tiene a considerare un oggetto di stizza, al pari di un oggetto d'amore, e che forse non è altro che il desiderio di conoscere ciò che opera fortemente sull'animo nostro, si fermò un momento a contemplare l'ospite così noioso per lui, alzandogli il lume sul viso, e facendolo, con la mano stesa, ribatter sopra la luce; in quell'atto a un di presso che vien dipinta Psiche, quando sta a spiare furtivamente le forme del consorte.

noioso per lui, alzandogli il lume sul viso, e facendovi, con la mano stesa, ribatter sopra la luce; in quell'atto a un di presso che vien dipinta Psiche, quando sta a spiarne furtivamente le forme del consorte



sconosciuto. « Pezzo d'asino! » disse nella sua mente al povero addormentato: « sei andato proprio a cercartela. Domani poi, mi saprai dir

Fig. 140 *Levandogli la lucerna dal volto* (PS, p. 292)

Sconosciuto. “Pezzo d’asino!” disse nella sua mente al povero addormentato: “sei andato proprio a cercartela...” (PS, p. 291)

Citando nuovamente Raimondi, Manzoni si è posto sulla linea di una rappresentazione scientifica del reale, di una mentalità ‘visuale’, percorrendo la strada verso il realismo:

Il fatto è che lo sguardo con cui il narratore misura ed esplora lo spazio del suo universo romanzesco non si rapporta soltanto all’occhio della ‘fronte’, ma anche a quello della ‘mente’ che interpreta, che scruta i segni di una realtà faticosa e immobile. Anche la visualizzazione della scrittura manzoniana, in fondo, procede nel senso di una logica scientifica, di una conoscenza appassionata del fenomeno umano [...]. Proprio per la sua dialettica di ‘sguardo’ e di ‘pensiero’ il realismo dei *Promessi sposi* potrebbe meritare, fra i tanti aggettivi che si son proposti per qualificarlo, quello di galileano, che non dovrebbe dispiacere, tra l’altro, a un lettore assiduo del Manzoni ‘logico’ e ‘realistico’ quale è Carlo Emilio Gadda³²⁸.

Abbiamo allora nuovamente conferma che nella riflessione del critico si prefigura il nostro tentativo di lettura.

328 Cfr. ivi, pp. 55-56. Verso il realismo è il titolo del capitolo.

4.1. Un romanzo al naturale

che il pranzo fosse terminato; quando l'uscio s'apri. Un certo conte Attilio, che stava seduto in faccia (era un cugino del padron di casa; e abbiám già fatta menzione di lui, senza nominarlo), veduta una testa rasa e una tonaca, e accortosi dell'intenzione modesta del buon frate, « ehi! ehi! » gridò: « non ci scappi, padre riverito: avanti, avanti. »

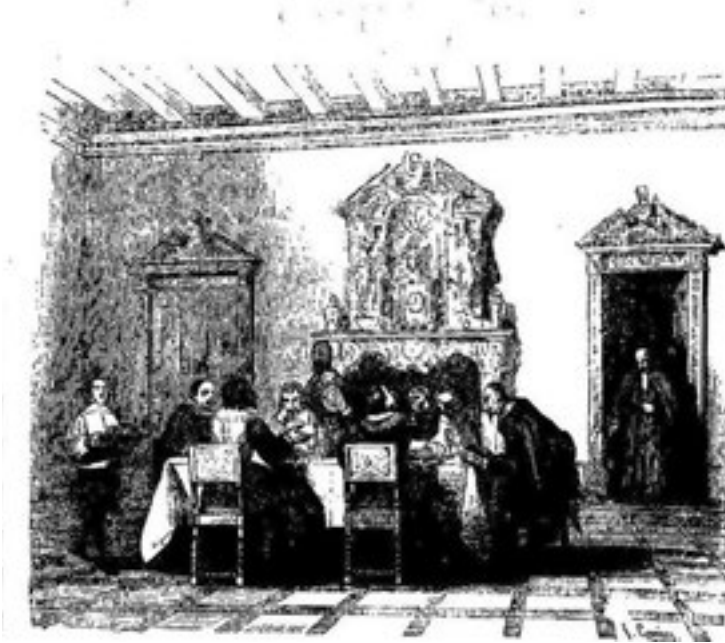


Fig. 141 *Fra crist. che si presenta nella sala del convito di D. Rodr.* (PS, p. 89)

Fra crist. che si presenta nella sala del convito di D. Rodr. (M, foglio 6, 89.90)

Nel centro esatto dell'illustrazione di pagina 89 si distingue il conte Attilio che alza la mano destra per chiamare il frate: è questo il punto che l'immagine commenta, senza preoccuparsi di conformare precisamente la distribuzione dei posti dei commensali alla descrizione verbale (PS, p. 89) e all'illustrazione di pagina 94. *Intorno a una descrizione sbagliata di Manzoni* è infatti il titolo del saggio di Giulio Savelli (1999), dal quale possiamo trarre importanti elementi a conferma della tesi che qualifica *I promessi sposi* come un romanzo "naturalizzato" (dal punto di vista della percezione) dalle immagini. Savelli, dopo aver identificato Azzegarbogli e Attilio che guarda alla porta, nota che don Rodrigo non si trova in «capo di tavola» come dice Manzoni, bensì accanto ad Attilio e si chiede, quindi, come mai l'illustratore non abbia rispettato il testo e come mai l'autore non abbia rilevato l'inesattezza³²⁹. Al Lettore non interesseranno tanto le congetture circa l'origine

³²⁹ Nel *Fermo e Lucia* non si trova contraddizione nella descrizione e Azzegarbogli è di fianco e non di fronte al podestà; questo cambiamento risale all'edizione del 1827, che però modifica anche la posizione di Don Rodrigo lasciandola indeterminata: si dice infatti che questi era seduto «a scranna» che

fattuale dell'imbroglio, quanto l'ipotesi più generale per cui «la distribuzione dei posti va bene così com'è a patto di accettare una visione frammentata e 'cubista' della tavolata. Ogni posto ha un suo valore e un suo significato in relazione agli altri, anche visivamente», per cui la descrizione corrisponde a un'immagine mentale non sempre e necessariamente coerente in cui, di volta in volta, gli oggetti rappresentati cambiano collocazione per adattarsi al fuoco ideale del discorso a cui si riferiscono: «la coerenza percettiva si direbbe un ideale regolativo, per così dire, non la realtà effettiva»³³⁰. L'ipotesi 'cubista' vorrebbe quindi che il lettore, e l'autore come primo lettore, vedessero la tavolata per stacchi successivi, i quali verrebbero ricomposti quasi immediatamente se, anziché leggere l'intero brano, si leggesse solo ciò che riguarda le posizioni dei commensali. «La funzione della descrizione» è quindi quella di esercitare una «forza sulla mente del lettore» attivando nuclei tematici che non attirano, bensì dirigono l'attenzione, così che il lettore collabora selezionando inconsapevolmente i possibili usi delle informazioni [circa la collocazione dei personaggi] che gli vengono offerte». Tali informazioni non sono «di tipo cognitivo ma emotivo, ed è a questa funzione che il lettore coopera». Per Savelli l'attenzione arriva addirittura a essere «narcotizzata» dalla natura emotiva delle informazioni: «l'aspetto linguistico e cognitivo è cioè influenzato dalla relazione che si stabilisce fra lettore e testo di finzione»³³¹. Personalmente, non mi pare necessario distinguere la natura emotiva dalla natura cognitiva delle informazioni date dal testo, partendo dal presupposto che un *graphic novel* richiede una lettura 'ideale' che si disponga alla maniera delle nostre immagini mentali, in modo *naturale* rispetto alle capacità di comprensione – cognitive ed emotive allo stesso tempo, quindi – del lettore.

La lettura che Manzoni fa del suo testo è pertanto assimilabile a un tipo di lettura naturale, che ripercorre e recupera le immagini come il sostrato che egli stesso aveva ricucito (mentalmente) in un discorso narrativo coerente, narrativizzando. L'esperienza umana dei *Promessi sposi* illustrati, quindi, è riscontrabile sotto due forme, a seconda che si guardi all'interno o all'esterno della finzione narrativa. Nella fiction, l'elemento 'umano' non è rappresentato solo dal punto di vista tematico (o almeno non è in questa manifestazione che al momento ci interessa), ma nelle operazioni cognitive degli esseri umani rappresentati, nella capacità di sguardo che, attraverso la focalizzazione interna, permette anche il movimento del discorso narrativo e giustifica la materializzazione delle immagini. Fuori dalla fiction, invece, l'esperienza umana si manifesta nella forma che la (ri)lettura del romanzo per immagini assume. Si è infatti ipotizzato che l'occhio dell'autore, come

«significa arrogarsi di giudicare» e che «indica dunque non il posto dove don Rodrigo sedeva bensì il suo atteggiamento. Pertanto, la disposizione data da Gonin, se riferita a tale edizione, è del tutto corretta: mette don Rodrigo nel solo posto dove può trovarsi stante la posizione degli altri commensali. Nell'edizione definitiva, Manzoni conserva la posizione ventisettesima di Azzecagarbugli e torna però a dare un luogo preciso a don Rodrigo, collocandolo nuovamente dov'era nel *Fermo e Lucia*, cioè a capotavola. Pertanto, si deve concludere, è la somma di queste due correzioni a portare alla contraddittorietà» G. Savelli, *Intorno a una descrizione sbagliata di Manzoni*, «Strumenti critici», 1999, I, pp. 105-27, si sta citando dalle pp. 117-118. Del resto, per Savelli «non è detto che Manzoni, al momento di riportare don Rodrigo a capotavola, avesse davanti agli occhi il disegno di Gonin. Questi infatti aveva come traccia una copia dell'edizione del 1827 con le correzioni autografe dell'autore, e fra queste non c'è quella che rimette don Rodrigo a capotavola. Quindi Manzoni potrebbe aver fatto la correzione dopo l'approvazione del disegno e senza tornare a guardarlo» Cfr. *ivi*, p. 120.

330 Cfr. *ivi*, pp. 119 e 115.

331 Cfr. *ivi*, pp. 121 e 125-126.

una spola di telaio, attraverso la trama del testo verbale e l'ordito delle immagini che ne costituiscono l'avantesto cognitivo attraverso un movimento ECFRASTICO, che proceda, cioè, dal testo all'immagine-mentale per poi tornare nuovamente al testo e dar vita ad un'immagine reale. Attraverso questo movimento si allacciano i 'nodi' fra i due fili (verbale e visivo) del romanzo che sono connotati METAFORICAMENTE, in quanto l'operazione di rilettura e di illustrazione del testo è METAFORA dello sguardo mentale di Manzoni sulla sua opera. L'autore delle *Istruzioni agli artisti*, tuttavia, compie questo processo fisiologico-cognitivo (naturale) esplicitandolo nel manoscritto, che porterà il marchio di questa naturalità. Dal manoscritto, pertanto, nascerà il romanzo per immagini nella sua forma definitiva: un iconotesto che, inevitabilmente, sarà portatore di tale qualità naturale. Un romanzo provvisto di tale codice genetico indurrà, a sua volta, una lettura fisica, ibrida, in cui il percorso delle immagini è legato al testo in maniera sostanziale (come nel fumetto).

Essere un lettore 'naturale' dei *Promessi sposi*, quindi, equivale a vivere in un 'linguaggio-ambiente', secondo la definizione che, abbiamo visto, Daniele Barbieri ne dà. Nella pagina del *graphic novel* manzoniano, convivono, in stretta relazione linguistica, sia immagini che parole, che si manifestano in quella che Bachtin chiama «un'enunciazione bivoca, un processo dialogico interno a un concerto pluridiscorsivo e alle sue figure ibride o sovrapposte»³³². Non vi è giustapposizione di codici ma vi si deposita un'intensa complicità segnica con il lettore poiché l'esigenza che fonda il romanzo è ben più originaria e si radica nella medesima aspirazione a rendere visibile e raccontabile il mondo.

332 E. Raimondi, *La dissimulazione romanzesca*, cit., p. 49.

The Posthumous Papers of the Pickwick Club e il graphic novel

La nascita dei *Posthumous Papers of the Pickwick Papers* (spesso indicati semplicemente con il titolo di *Pickwick Papers*) è accompagnata dalla travagliata vicenda della disputa fra Dickens e Seymour per attribuirsi la paternità del romanzo. I fatti sono piuttosto noti, ma vale la pena di ricordarli brevemente poiché la questione coinvolge, benché non sostanzialmente, la natura 'ibrida' della romanzo. Dickens, come si è anticipato nell'*Introduzione*, rifiutò di scrivere la storia di un club sportivo, come invece proponevano le tavole di Seymour, trasformandola in quella di club di viaggi e di ricerche (presunte scientifiche), salvando solo un personaggio del vecchio progetto (Mr. Winkle). Nel 1849, la vedova di Seymour scrisse un *pamphlet* intitolato *An Account of the Origin of "Pickwick Papers". By Mrs. Seymour, Widow of the distinguish artist who originated the Work. With Mr. Dickens's version, and her reply thereto showing the fallacy of his Statements*, rivendicando strenuamente la paternità dell'idea che, sia nella concezione sia nel disegno, sarebbe appartenuta esclusivamente al marito³³³; Dickens, a suo dire, non avrebbe fatto altro che mettere per iscritto le illustrazioni di Seymour e anche l'idea centrale della storia, il diario di bordo delle peregrinazioni del club, sarebbe nata dall'originario suggerimento del Nimrod Club³³⁴. Mrs. Seymour, inoltre, affermava che lo schema e il titolo dell'opera erano già stati inventati dal marito prima ancora che Mr. Chapman aprisse le negoziazioni con lui, che i primi sette disegni per le tavo-

333 J. Seymour, *An Account of the Origin of the Pickwick Papers by Mrs. Seymour* in William Miller and E. H. Strange, *A Centenary Bibliography of the Pickwick Papers, on the Distinguishing Marks of the First Edition; with reprints of contemporary reviews of the Pickwick Papers*, Argonaut Press, London, 1836.

334 G. F. Roe, *Seymour, the 'Inventor' of Pickwick*, «The Connoisseur», LXXVII, 306, February 1927, pp. 67-71, p. 67. Dello stesso autore ricordiamo anche l'articolo: *Portrait Painter to Pickwick or Robert Seymour's Career*, «The Connoisseur», LXXVII, 307, March 1927, pp. 152-157.

Ricordiamo qui che la lista delle illustrazioni originali di Seymour si ritrova in J. Grego, *Pictorial Pickwickiana: Charles Dickens and his Illustrators*. cit. v. 43.

le erano già stati eseguiti e che, quindi, i ritratti dei personaggi principali, come Pickwick e Winkle, esistevano già. La posizione di Dickens è chiaramente indicata nella prefazione del 1867, in cui ribadisce «that Mr. Seymour never originated or suggested an incident, a phrase, or a word, to be found in this book. That M. Seymour died when only twenty-four pages of this book were published, and when assuredly not forty-eight were written. That, I believe I never saw Mr. Seymour's hand-writing in my life [...]. Lastly, that Mr. Edward Chapman (the survivor of the original firm of Champman & Hall) has set down in writing, for similar preservation, his personal knowledge of the origin and progress of this book, of the monstrosity of the baseless assertions in question, and (tested by details) even of the self-evident impossibility of there being any truth in them»³³⁵). Probabilmente i fatti andarono così: Seymour diede l'idea iniziale di una serie di immagini di un club sportivo che avrebbe voluto accompagnare con un testo scritto da lui, ma le sue condizioni fisiche e altro lavoro incombente glielo impedirono. Gli editori, tuttavia, ritennero che il testo fosse essenziale e per questo chiamarono Dickens che riprese l'idea di Seymour per scrivere una storia che, nella mente stessa degli editori, avrebbe dovuto giocare un ruolo primario rispetto alle immagini proposte. La vedova dell'illustratore avrebbe quindi accentuato esageratamente l'importanza dell'elemento iconografico di partenza e, infatti, una lettura attenta del pamphlet mostrerebbe che, in realtà, ella conosceva relativamente poco degli affari e dell'opera del marito.

In ogni caso, la grandezza dei *Pickwick Papers* è tale da non risentire negativamente di un eventuale concorso di idee nel suo concepimento. Inoltre, sono i dettagli aggiunti allo scheletro narrativo che rendono merito alla creatività dell'autore ed è il torrente perpetuo e ingegnoso di avvenimenti e di particolari che fanno la forza del libro. In realtà, il tema della storia, almeno all'inizio, semplicemente non esiste. Dickens, infatti, non era più di tanto interessato alla materia prima della narrazione e alla sua origine: dal suo punto di vista, questa costituiva soltanto la massa grezza della storia che avrebbe stravolto in corso d'opera sottoponendola con il suo estro verbale e visivo. L'elemento di maggiore originalità dei *Pickwick Papers*, infatti, sta proprio nel fatto che Dickens non ne aveva programmato con esattezza le tappe narrative, ma dava vita alla storia a mano a mano che la pubblicazione del nuovo numero si avvicinava. In relazione al suo metodo di scrittura, inoltre, è stato spesso sottolineato il netto cambiamento tra la prima parte del libro e la seconda, dove Pickwick diventa più buono (e soprattutto più assennato) e l'autore matura una nuova consapevolezza del suo ruolo e del senso del suo mestiere. Nel percorso di scrittura dei *Pickwick Papers*, si potrebbe quindi affermare, Dickens comprese il valore morale della propria letteratura: l'autore degli *Sketches by Boz* diventò quello di *David Copperfield*. La singolarità dei *Pickwick Papers* fu probabilmente di essere un campo di prova per l'estetica e la tecnica scrittoria dell'autore, caratterizzandosi come un romanzo duttile e decisamente sperimentale, senza né una trama precisa né vere e proprie conclusioni. Un ecosistema narrativo, cioè, in cui l'autore attinse la libertà e gli spazi fisici per riversare la sua creatività, predisponendola a una forma letteraria futura più stabile e definita, ma non per questo meno efficace.

E le immagini? Che ruolo giocano in un organismo narrativo senza disegno

335 *OID*, p. XII (trad. it. *CPit*, p. XVIII).

e in perpetuo cambiamento? In rapporto alle venti uscite mensili (diciannove in realtà, l'ultima consisteva in un numero doppio) e alle 801 pagine dell'edizione «The Oxford Illustrated Dickens» (1999), le quarantatré immagini dell'edizione definitiva paiono ben poca cosa. Anche da questo punto di vista, quindi, il *Circolo Pickwick* non sembrerebbe rappresentare un caso esemplare all'interno di un studio sul rapporto tra parola e immagine. Quello che, piuttosto, viene messo in rilievo dalla critica è la 'visività' delle prosa di Dickens, un'osservazione che si fonda essenzialmente su due aspetti: da una parte, la presenza di dettagli e di oggetti che, al pari di emblemi viventi, sembrano possedere una propria anima e, di conseguenza, costituiscono un mondo letterario altrettanto concreto rispetto a quello reale; dall'altra, la tendenza a trattare la storia raccontata alla stregua di una scena teatrale, dove le capacità di visualizzazione del lettore sono attivate, e allo stesso tempo, facilitate dalla scena che si materializza tramite le parole. Non s'intende confutare tali assunti critici, semmai è inevitabile prendere atto della loro inutilità ai fini del nostro percorso. I *tableaux vivants* dickensiani non vengono qui valutati in base alla loro qualità 'cinematografica': non è tanto l'effetto (visivo) fruibile da parte del lettore a essere interessante, ma, piuttosto, l'origine di tali immagini verbali, la materia prima da cui Dickens ricreava l'universo visivo che egli stesso conosceva e che, probabilmente, riteneva condiviso dal suo pubblico. Un discorso simile vale per le illustrazioni presenti nel testo: ovviamente esse verranno valutate anche dal punto di vista retorico e strettamente artistico, ma con la consapevolezza che, sotto quel punto di vista, non apporteranno nulla di nuovo. Innanzitutto, perché il loro numero è talmente esiguo che sarebbe impossibile cercarvi un valore utile qualora si volessero leggere i *Pickwick Papers* come un *graphic novel* o come un fumetto; inoltre, la loro sporadicità non permette nemmeno di interpretare il libro alla stregua di un libro illustrato in cui le immagini accompagnano il testo, nel senso che ne costituiscono il controcanto (più o meno) costante. Infine, sebbene Dickens fornisca la materia prima ai suoi illustratori (a Phiz in particolare), questo non vuole dire che gestisca direttamente la parte iconografica del suo libro³³⁶. Il critico Steven Rubenstein, per esempio, mette in evidenza come nelle illustrazioni di Browne vi siano molti elementi convenzionali, che non rappresenterebbero quindi una 'traduzione' delle parole, né un valore aggiuntivo nell'economia globale del testo. La sua conclusione è che

Dickens' novels visualization is never necessary, even in the special cases of descriptions that reveal affinities with painting and tableau vivant. Ideation – and not visualization – is necessary to make sense of the text, to sort out what might appear to be a jumble of unrelated details, to understand that concretization is not an end in itself, but rhetorical device essential to Dickens's art³³⁷.

L'osservazione di Rubenstein sminuisce solo apparentemente la visività della prosa di Dickens e chiarisce, piuttosto, il valore 'grafico' del romanzo: un valore che esprime l'esperienza visiva dell'autore nella sua complessità, traducendola in parole e immagini. Rubenstein, inoltre, utilizza due termini importanti: «ideation» e «concretization». L'ideazione, infatti, permette di rimediare al 'difetto' dei *Pickwick*

336 La corrispondenza con Phiz, ad esempio, è veramente esigua e priva d'interesse qualora vi si voglia trovare una chiave interpretativa delle immagini. In questo senso, Manzoni risulta estremamente più implicato nella costruzione iconografica dei *Promessi sposi*.

337 S. Rubenstein, *Visual Aids, Mental Impediments; or, the Problem with Phiz*, «Dickens Quarterly», 9, 1, March 1992, p. 24.

Papers nei confronti della definizione di *graphic novel*; se l'aspetto principale del *graphic novel* consiste nell'unità di ideazione, allora il *Circolo Pickwick* possiederebbe tale qualità che, nella nostra ipotesi, si sviluppa da una materia prima visiva. Il termine «concretization», infatti, sposta il fulcro della visività dall'oggetto narrativo al processo che lo precede e lo crea: la visività della prosa di Dickens, o della sua illustrazione, non sta tanto nell'oggetto in sé, ma nel suo processo di concretizzazione a partire dalla stessa materia visiva. La materia alla quale si fa riferimento, vedremo, è la caricatura, che, nel contesto del romanzo della prima metà dell'800, si trovava 'dislocata' nell'opera degli illustratori del periodo. La caricatura era quindi una cultura artistica condivisa da Dickens, dai suoi illustratori e dai suoi lettori e costituiva il territorio sul quale il fumetto mosse i suoi primi passi.

Il *Circolo Pickwick*, a una prima analisi, eccede i limiti della definizione di *graphic novel* riguardo ad alcuni aspetti che, paradossalmente, lo avvicinano maggiormente all'essenza del fumetto (la serialità, la comicità, l'assenza di struttura). Vorrei riformulare e ampliare questi tre aspetti, evidenziando così tre caratteristiche del romanzo dickensiano fortemente connesse al nostro oggetto di ricerca: la periodicità, il carattere mitologico-popolare e l'aspetto visivo del romanzo. La mensilità delle pubblicazioni del *Circolo Pickwick*, oltre ad essere un fenomeno interessante e analizzabile di per sé, ha le sue conseguenze sia sulla trama sia sul tipo di rapporto instaurato con il pubblico. Se nel primo caso la forma romanzesca risulta destrutturata e vivificata da un surreale assemblaggio di episodi e di racconti a incastro, il rapporto che viene ad instaurarsi con il lettore è quello tipico del romanzo a puntate, in cui la suspense e il gioco di *mise en attente* sostiene e costituisce un valore intrinseco. L'incredibile successo che il 'caso' *Pickwick* ebbe non appena fu pubblicato il primo numero – un successo che andò ben oltre l'ambito letterario – potrebbe far pensare alla nascita di un vero e proprio eroe popolare: *Pickwick* acquistò vita concreta nell'immaginario comune, incidendo così, inevitabilmente, sulla fruizione stessa del romanzo e sul successo di ogni puntata. La frammentarietà degli episodi, le 'crisi di astinenza' del lettore, la fortuna del romanzo e del suo eroe, potrebbero in un certo senso essere avvicinate ai meccanismi di funzionamento del fumetto: meccanismi esterni, come la serialità che sfrutta l'effetto di attesa del pubblico; meccanismi interni, come la creazione di personaggi che abbiano le qualità per trasformarsi negli eroi della mitologia popolare. Questi aspetti, tuttavia, prima di appartenere al fenomeno del fumetto (fin dalla sua nascita), caratterizzarono sia i contenuti che le modalità di diffusione della stampa satirica e della caricatura primo ottocentesca. Pertanto, si cercheranno di chiarire al Lettore i rapporti dello scrittore con gli illustratori e con l'arte visiva del periodo. Tale rete di legami e d'interessi, infatti, spiega l'importanza di un certo tipo di cultura visiva che costituisce un linguaggio comune per Dickens, i suoi illustratori e i lettori del romanzo seriale. Al centro di tale cultura troviamo la caricatura. Si faranno i nomi di Hogarth, di Gillray e di Rowlandson, come esempi di contaminazione dell'illustrazione letteraria da parte della caricatura e della satira. Tale integrazione avverrà soprattutto con i loro successori, Cruikshank, Seymour e lo stesso Phiz. I tre aspetti che considero comuni al *Circolo Pickwick* e al fumetto (la serialità, la miticità e l'iconicità, nel senso lato del termine) acquistano solo così un reale interesse per il percorso verso il *graphic novel*. L'intuizione che dietro tali caratteristiche del romanzo dickensiano si nasconde l'arte della caricatura nasce da due importanti osservazioni: la prima è che, nel romanzo della prima metà

dell'800, gli illustratori erano prima di tutto dei caricaturisti o per lo meno nascevano come tali; la seconda, che Dickens nutriva interesse per la cultura satirica e, perciò, condivideva uno stesso *background* visivo con i suoi illustratori e con il pubblico che conosceva il linguaggio della stampa satirica. Se infatti il *Circolo Pickwick* condivide con il fumetto gli aspetti che abbiamo precedentemente messo in luce, tale consonanza assume senso per l'analisi solo nella misura in cui si dimostrerà che essi derivano dalla cultura della caricatura contemporanea alla stesura del romanzo. Tale posizione si rafforzerà ulteriormente dimostrando il ruolo di un artista in particolare: Rodolphe Töpffer. Il fatto che proprio l'artista e scrittore svizzero possa aver avuto una certa influenza su Dickens – i due condividevano, inoltre, l'interesse per le scienze fisiognomiche – sarebbe per noi un forte argomento a favore, in quanto si ritiene che proprio Töpffer sia l'inventore del fumetto. Quindi, ipotizzando che quest'ultimo, e in particolare il suo primo album pubblicato *Histoire de M. Jabot* (1833), possa aver avuto un ruolo durante il corso della stesura del *Circolo Pickwick*, si dimostrerebbe non solo la presenza della caricatura dietro il romanzo dickensiano, ma la presenza *in nuce* del genere fumettistico.

Il motore della indagine è quindi la presenza embrionale della forma fumettistica, tramite l'arte della caricatura, all'interno di un romanzo. Inoltre, il fatto che il *Circolo Pickwick* trovi la sua forza proprio in quegli elementi che lo rendono, piuttosto, un anti-romanzo e che permettano di accostarlo al fumetto, risulta essere una ragione in più per considerarlo una tappa esemplare nello sviluppo del romanzo a fumetti. Nel *Circolo Pickwick* verranno infatti analizzati gli aspetti che lo avvicinano al fumetto e che, viceversa, lo allontanano dal *graphic novel*. Ma il fatto che tali dinamiche si svolgano all'interno della forma romanzesca (un romanzo 'a parole' e con un numero d'immagini relativamente esiguo) lo rendono esemplare di un momento importante (il romanzo seriale della prima parte dell'800) verso la nascita del romanzo per immagini.

Detto questo, sarà però necessario verificare gli elementi che dimostrano l'ipotesi dell'influenza di *M. Jabot* durante la stesura del *Circolo Pickwick*. *Histoire de M. Jabot*, può essere considerata una «pictures story» fatta di immagini e testo, come il moderno *graphic novel*³³⁸. La storia racconta le avventure e le disavventure di M. Jabot durante i suoi viaggi farseschi e la comica esperienza dell'alta società; caratteristiche che, si potrà facilmente notare, appartengono anche alla trama dei *Pickwick Papers*. Queste somiglianze, tuttavia, non costituiscono altro che il punto di partenza della complessa relazione fra le due opere. Entrambe, infatti, sono testi ibridi essendo costituite da parole e figure (sebbene in diversa misura); inoltre, esse condividono alcune immagini, nel senso lato del termine che comprende, cioè, sia le figure in senso stretto, le immagini verbali e l'organizzazione scenica dei due testi. Non resterà altro che convincere il Lettore che *M. Jabot* costituisce il substrato visivo del mondo narrativo di *Pickwick*. A questo scopo, si ipotizzerà che Dickens lesse o comunque venne a conoscenza di *M. Jabot* intorno al 1836, anno in cui iniziò la stesura dei *Pickwick Papers*. Inoltre, si metteranno in evidenza i canali attraverso i quali *Jabot* arrivò in Inghilterra e, in particolare, nelle mani di Dickens e si presenteranno i risultati dell'analisi fisica e bibliografica di tre specifiche copie di *Histoire de M. Jabot* reperibili in alcune biblioteche londinesi, nello specifico il Department of Prints and Drawings del British Museum e la National Art Library del Victorian and Albert Museum, con l'obiettivo di identificare le copie di *M. Ja-*

338 D. Kunzle, *Rodolphe Töpffer. The Complete Comic Strips*, cit., p. 161.

bot risalenti al periodo tra il 1833 e il 1836 (1833 è l'anno della prima edizione di *Jabot* e il 1836 è l'anno in cui Dickens iniziò a scrivere i *Pickwick Papers*) e di stabilire la loro data di acquisizione da parte di tali istituzioni. Lo scopo è dimostrare che Dickens (che sappiamo si iscrisse alla sala di lettura del British Museum, di cui era assiduo frequentatore, nel 1831) potesse aver avuto a disposizione una copia di *Jabot* prima del 1836.

Il fallimento iniziale dell'indagine a causa di alcuni problemi bibliografici, come ben presto scoprirà il Lettore, mi hanno condotta verso una nuova direzione critica, dove gli elementi-guida sono due: la rete di conoscenze personali, di Dickens e di Töpffer, e le scienze contemporanee. *Jabot*, infatti, raggiunse l'Inghilterra tramite canali privati passando, molto probabilmente, attraverso personaggi di rilievo nel mondo della scienza. Un aspetto da non sottovalutare, pertanto, è che all'inizio del XIX secolo, le scienze includevano anche gli studi di fisiognomica, una disciplina che influenzò estremamente sia Töpffer che Dickens. Se il Lettore giudicherà le prove convincenti, vorrà forse appoggiare le mie conclusioni: che l'*Histoire de M. Jabot* possa rappresentare il sostrato del *Circolo Pickwick* e che il carattere visivo di entrambe le opere sia il risultato dell'influenza della contemporanea scienza delle immagini dell'uomo e della caricatura, cioè la fisiognomica.

1. *The Posthumous Papers of the Pickwick Club*. Il romanzo mensile, il romanzo grafico

Il *Circolo Pickwick* fu pubblicato a puntate. Questo tipo di pubblicazione, che aveva avuto i suoi inizi poco dopo il 1820, ebbe effetti rivoluzionari nel campo del romanzo, tra cui la necessità di tenere viva l'attenzione e l'interesse per il pubblico. Per Praz «romanzo economico a puntate e utilizzazione della letteratura narrativa a fini sociali» furono fenomeni concomitanti e Dickens non «fu responsabile» di nessuno dei due fenomeni, pur sapendo «dar loro tutto il rilievo possibile nella sua opera». Così facendo, Dickens concorse attivamente al processo di democratizzazione della letteratura, ottenendo quindi un crisma popolare che, precedentemente, non era concesso agli scrittori. La pubblicazione a puntate incise fortemente sul metodo di lavoro di Dickens: il testo, infatti, non veniva scritto nella sua interezza e poi suddiviso in puntate, ma la stesura stessa si conformava naturalmente alla serializzazione. Il fatto che la narrazione prenda forma direttamente in maniera seriale permette che la frammentarietà degli eventi non venga percepita dal lettore come una forzatura, come se gli episodi fossero stati 'ritagliati' a posteriori; l'episodio dickensiano, infatti, possiede già le caratteristiche che lo connotano naturalmente come un frammento, una scena viva, autonoma e nello stesso tempo aperta a futuri sviluppi. Praz ricorda che Dickens, quando iniziava la pubblicazione di un romanzo, di solito non aveva pronto che il contenuto di quattro o cinque puntate, e normalmente, quando una puntata era in pubblicazione, egli non aveva ancora completato la stesura della successiva. Tuttavia, esiste una sorta di piano generale della storia: Dickens soleva «scrivere, con inchiostri di varia densità, una sorta di partita doppia: da un lato brevi riassunti di puntate precedenti per non perdere il filo, dall'altro il piano dello svolgimento futuro. Soprattutto queste ultime note, buttate giù laconicamente sulla sinistra del foglio, rivelano il modo in cui operava l'invenzione del Dickens. Sono come chiamate in scena dei vari personaggi». Da ciò, probabilmente, deriva l'interpretazione in senso teatrale della sua creazione e la sensibilità drammatica della sua prosa. Il suo metodo di lavoro dimostra come Dickens fosse, per così dire, 'rassegnato' alle esigenze della pubblicazione, «pronto a far tagli, pronto a registrare e seguire le reazioni del pubblico, modificando il destino di questo o quel personaggio per non alienarsi il lettore»³³⁹. Il potere della letteratura dickensiana risiede in parte anche in questa capacità di dialogo che si manifesta nei vivaci scambi di battute fra i suoi personaggi, ma anche nella capacità di apertura verso la situazione editoriale e culturale esterna e verso le esigenze del proprio pubblico. Un dialogo che, probabilmente, era virtualmente ritmato dalle esigenze del calendario e che, come già notarono i critici Butt e Tillotson, non aveva quel «preliminary period of imaginative incubation» che invece caratterizzò gli altri romanzi giovanili³⁴⁰.

Per quanto riguarda *Pickwick*, la tabella di marcia iniziale è riassumibile in poche date: il 10 febbraio 1836, Chapman & Hall fecero la loro offerta allo scrittore; il 16 febbraio Dickens accettò definitivamente; il 18 febbraio iniziò a scrivere

339 M. Praz, *La letteratura inglese e i romantici del novecento*, Accademia, Milano, 1968, pp. 110-111. Sull'usi di diversi inchiostri per segnare le diverse fasi di lavorazione si veda anche J. Butt, K. Tillotson, *Dickens at Work*, Methuen & Co, London, 1957, pp. 17 e ss.

340 Cfr. *ivi*, p. 66. L'analisi condotta in *Dickens at Work* risulta interessante, a proposito di *Pickwick Papers*, in quanto approfondisce il discorso su alcuni capitoli mettendoli in relazione con i rispettivi numeri di uscita.

e promise al suo editore il primo numero per l'inizio di marzo e il secondo per la fine del mese. Il primo numero era in vendita il 31 marzo 1836 e i *Pickwick Papers* vennero pubblicato serialmente tra l'aprile 1836 e il novembre 1837. Inizialmente si annunciò la pubblicazione di venti numeri in diciannove uscite al prezzo di uno scellino l'uno. Come lo scrittore procedette nella stesura è questione soggetta a ipotesi e inferenze. Quando infatti Praz ricordava la doppia partitura dei manoscritti dickensiani, non si riferiva sicuramente ai *Pickwick Papers* di cui non è rimasto né il manoscritto completo, né la programmazione dei numeri³⁴¹.

Pickwick è quindi il più strettamente 'periodico' dei suoi romanzi. L'alta percentuale di racconti a incastro sembrerebbe mostrare che egli perseguì, sebbene con scarti piuttosto bruschi, il principio di varietà all'interno di uno stesso numero, inserendo, ad esempio, un racconto macabro all'interno di un episodio farsesco. A questo processo d'incastro avrebbe tuttavia contribuito un motivo pratico; Dickens aveva infatti già scritto molti racconti brevi prima di dare inizio a *Pickwick* ed alcuni vennero inseriti al suo interno. La natura 'giornalistica' dei *Pickwick Papers* è inoltre evidente in una curiosa peculiarità del romanzo, cioè la volontà di far uscire i numeri nello stesso periodo dell'anno in cui gli avvenimenti raccontati avevano luogo, cosicché, per esempio, la partita di cricket cadeva nel numero di giugno, la scena di caccia in ottobre e quella di pattinaggio sul ghiaccio in febbraio. Succede tuttavia che alcuni numeri contengano avvenimenti leggermente retrodatati, come per esempio nel caso dell'episodio del Natale a Dingley Dell che appare nel numero di gennaio e quello in cui Sam Weller scrive la sua Valentina a marzo oppure il numero finale del novembre 1837, in cui Mr. Pickwick si avvia verso Grays' Inn «on the healthy light of an October morning»³⁴². Sembra che Dickens abbia immaginato i suoi lettori chiedersi «che cosa hanno fatto i Pickwickiani dall'ultima volta che gli abbiamo visti?» e che abbia scritto di conseguenza. La durata stessa dell'azione narrata è di diciannove mesi, dal marzo 1827 all'ottobre 1828, parallelamente alle uscite seriali dall'aprile 1836 al novembre 1837³⁴³. L'ipotesi che Dickens abbia subito l'influenza della contemporanea arte caricaturistica e fisiognomica, e nello specifico di Töpffer, parte proprio da tale presupposto, cioè dalla confermata disponibilità ad accogliere all'interno della fiction l'attualità. Un'attitudine che esemplifica il 'dialogo' che Dickens instaurò per mezzo della sua letteratura.

Ma se il romanzo, e in particolare quello ottocentesco, è un sistema complesso basato sull'organizzazione dell'intreccio, sullo spessore dei personaggi, sulla coesione interna dei rimandi d'immagini e metafore, è possibile definire i *Pickwick Papers* un romanzo? Come è stato in parte già detto, l'opera dickensiana condivide con il *graphic novel* tali difficoltà di definizione e ai fini della nostra analisi questo aspetto costituisce di per sé un motivo di interesse. Fra le tante ipotesi avanzate,

341 Gli appunti di lavori di Dickens si trovano in tre istituzioni. Gli appunti per *Our Mutual Friends* si trovano alla Pierpont Morgan Library di New York; quelli per *Great Expectations* al Wisbech and Fenland Museum, in Inghilterra, e tutti gli altri al Victoria and Albert Museum di Londra (H. Stone, *Dickens' Working Notes for his Novels*, The University of Chicago Press, Chicago and London, 1987, p. 34). Un altro lavoro fondamentale per lo studio delle pubblicazioni periodiche di Dickens è *A Bibliography of the Periodical Works of Charles Dickens: Bibliographical, Analytical and Statistical, with 31 Illustrations and Facsimiles*, Chapman & Hall, London, 1933, in cui Thomas Hatton e Arthur H. Cleaver censirono completamente le copertine, gli annunci editoriali, gli eventuali inserti, le tavole illustrate e le incisioni di tutti i romanzi di Dickens.

342 *OID*, p. 741 (trad. it. *CPit*, p. 934).

343 J. Butt and K. Tillotson, *Dickens at Work*, cit., p. 72.

due sono particolarmente rilevanti nel cammino verso la verifica empirica delle nostre tesi. La prima posizione vede nell'accumulo di episodi fortuiti del romanzo, nella predilezione per gli elementi macchiettistici e nelle interpolazioni di racconti e di articoli di giornale l'eredità settecentesca di Fielding e Smollet, oltre che del romanzo picaresco; Dickens si porrebbe quindi su questa linea rielaborando l'esperienza 'bozzettistica' di *Sketches by Boz* (1836). La seconda ipotesi, invece, identifica l'origine della frammentarietà dell'opera in quello che doveva essere il primo progetto; nonostante, infatti, Dickens abbia modificato ampiamente l'idea del circolo Nimrod di Seymour, la richiesta iniziale fu il commento a una serie di vignette, cioè a un materiale visivo. Quindi, sebbene Dickens abbia «altera[to] il rapporto gerarchico tra scrittura e disegno, relegando l'attività del partner a semplice 'decorazione'», la forma episodica, almeno all'inizio del romanzo, è connaturata all'origine della narrazione³⁴⁴. Si potrebbe pensare, perciò, che vi sia un legame tra l'uso dell'immagine e la produzione in serie che funzionerebbe grazie all'induzione visiva provocata dalle immagini, intendendo con la parola 'immagini' sia le vignette proposte da Seymour, sia gli elementi tipici della caricatura che egli e gli altri illustratori portavano con sé come un linguaggio ereditato. Tale contaminazione potrebbe far pensare alle molteplici influenze che sul fumetto seriale (e il *graphic novel* in seguito) hanno esercitato tutti gli altri media (la televisione, il cinema, la pubblicità, la letteratura): il caso dei *Pickwick Papers* potrebbe ripetere tale rapporto osmotico all'interno dell'ecosistema della caricatura e della stampa satirica. Le due ipotesi tuttavia non sembrano in contraddizione poiché entrambe evidenziano il rapporto con i 'bozzetti', gli 'schizzi' del giovane Boz: in tali metafore pittoriche si potrebbe quindi leggere un destino all'insegna della visualità. Fin dall'annuncio del primo numero, infatti, la documentazione del *Circolo Pickwick* è affidata alle mani (e all'occhio, si precisa) di Boz «the author of *Sketches Illustrative of Every Day Life, and Every Day People* – a gentlemen whom the publisher consider highly qualified for the task of arranging these important documents, and place them before the public in an attractive form»³⁴⁵. La presenza del narratore Boz nell'avviso editoriale, dal nostro punto di vista, riveste una doppia funzione. Innanzitutto, occorre ricordare che il primo numero di *Pickwick* uscì subito dopo la prima serie di *Sketches by Boz, Illustrative of Every-Day Life and Every-Day People*, che venne pubblicata da Macrone con le incisioni del famosissimo George Cruikshank, riscuotendo un incredibile successo. Il nome di Boz ebbe indubbiamente un forte valore pubblicitario per la successiva opera di Dickens richiamando, per i lettori, il *format* di un'opera frammentaria e bozzettistica. Boz, in questo senso, era la garanzia di un preciso orizzonte di attesa. Al nome di Boz è affidato il compito di raccogliere il materiale raccontato da Dickens, il nome 'di copertina': egli riveste il ruolo di controfigura dell'autore, una sorta di narratore fittizio che rappresenta

344 M. Sestito, *Introduzione* a C. Dickens, *Il Circolo Pickwick*, trad. di A. C. Dauphine; incisioni di R. Seymour e Phiz, Milano, Bur, 2004 (ed. orig. 1957 e 2002) pp. I-II.

345 La notizia è riportata in appendice in C. Dickens, *The Pickwick Papers*, (text Oxford University Press 1986; Introduction, Note on the Text, Explanatory Notes, The Estate of James Kinsley, 1988; Chronology of Charles Dickens, Elisabeth M. Brennan, 1999) edited with an Introduction and Notes by J. Kinsley, Oxford University Press, Oxford, 2008, p. 720. I biografi di Dickens ricordano come il nome di 'Boz' sia nato dal soprannome dato a suo fratello minore, August. In onore del *Vicar of Wakefield* era stato soprannominato Moses, ma storpiato in 'Boses' nella pronuncia nasale del bambino e poi accorciato in 'Bose' e in 'Boz' al momento in cui Dickens lo prese in prestito come pseudonimo. Si veda J. Edgard, *Charles Dickens: His Tragedy and Triumph*, cit. p. 73. L'idea che 'Boz' preannunciasse la parola italiana 'bozzetto' sarebbe un'ipotesi allettante, sebbene indimostrabile.

il controcanto visivo dello scrittore. Il lavoro di Boz, in quanto collettore di fatti e documenti di cui poi, fuori dalla fiction, Dickens si fa scrittore, potrebbe costituire la prima fase 'visiva' che dette vita alla narrativa dickensiana. È probabile che la creatività dickensiana si sia nutrita anche attraverso l'occhio del suo alter ego, acuto osservatore di scene quotidiane, di bozzetti viventi talvolta deformati come in una caricatura visionaria. Due dei titoli che Dickens propose a Macrone per il suo primo lavoro furono «*Sketches by Boz and Cuts by Cruikshank*» oppure «*Etchings by Boz and Woodcuts by Cruikshank*»: anche in questo caso si ha una riprova della capacità visive del narratore Boz che 'incide' («to etch») le sue scene; la presenza di Cruikshank, inoltre, diventa emblematica delle possibilità di scambio – contemporanee alla creazione letteraria – con il mondo della caricatura³⁴⁶.

Bisogna tuttavia necessario ammettere che i *Pickwick Papers* non mantengono fino alla fine il ritmo episodico e la comicità incalzante dei primi numeri e assumono, invece, una struttura più stabile, probabilmente in parallelo al prevalere di Dickens sul suo alter ego Boz. Il risultato raggiunto è un romanzo anomalo e complesso nella forma, un fecondo punto di partenza per chi volesse leggersi la duttilità e la complessità ontologica del *graphic novel* (e del fumetto *in primis*).

1.1. Il senso di *Pickwick* per le immagini

A differenza dello studio sul manoscritto manzoniano e sull'illustrazione dei *Pro-messi sposi* del 1840, qui non si intende compiere un'analisi puntuale delle illustrazioni del *Circolo Pickwick*, in quanto l'influenza della caricatura sull'impianto visivo del romanzo, sia all'interno della parte iconica che verbale, agisce ad un livello profondo e diffuso essendo, da una parte, connaturata negli illustratori di Dickens in quanto caricaturisti essi stessi, e, dall'altra, completamente riassorbita nel linguaggio e nella struttura dickensiana. Non che un'analisi precisa del testo e delle immagini sia inutile, ma una volta appurato – e la critica dickensiana sostiene tale ipotesi – che la caricatura ebbe un ruolo importante nell'illustrazione e nella costruzione del romanzo, ritengo sia più interessante circoscrivere l'analisi del materiale iconografico a una specifica influenza (quella töpfferiana) in particolare modo per verificare la possibilità di un contatto effettivo. Lo studio, quindi, partendo dal presupposto critico di una consistente influenza dell'arte della caricatura, si rivolgerà alla ricostruzione storica di tale apporto. A questo scopo è importante fornire uno schema generale delle date di uscita dei fascicoli in modo da poter eventualmente stabilire un'incidenza maggiore dei modi della caricatura e, in definitiva, di *M. Jabot* su una parte specifica del romanzo.

346 Cfr. ivi, p. 81.

Eleonora Brandigi

USCITA	DATA	ILLUSTRAZIONI (riferimenti all'edizione OID)
1	aprile 1836	4 illustrazioni 1) p. 5 <i>Mr. Pickwick Addresses the Club</i> , firmato in basso a sinistra «Seymour del.» 2) p. 9 <i>The Pugnacious Cabman</i> firmato nell'angolo sinistro «Seymour»; 3) p. 24 <i>The Sagacious Dog</i> firmato in basso al centro «Seymour del.»; 4) p. 28 <i>Dr. Slammer's Defiance of Jingle</i> , non firmata
2	maggio 1836	3 illustrazioni 5) p. 39 <i>The Dying Clown</i> fermata in basso a sinistra, «Seymour del.»; 6) p. 58 <i>Mr. Pickwick in Chase of his Hat</i> ; 7) p. 64 <i>Mr. Winkle Soothes the Refractory Steed</i>
3	giugno 1836	2 illustrazioni 8) p. 99 <i>The Cricket Match</i> firmata nell'angolo a sinistra «Drawn & Etched by R. W. Buss»; 9) p. 101 <i>The Arbour Scene</i> , firmata al centro in basso «Drawn & Etched by R. W. Buss». Sono note come le tavole soppresse e rimpiazzate cinque mesi dopo da altre due, disegnate e incise da Phiz: 8bis) p. 99 <i>The Fat Boy Awake</i> ; 9bis) p. 101 <i>Wardle and his Friends under the Influence of the 'Salmon'</i>
4	luglio 1836	2 illustrazioni 10) p. 124 <i>The Breakdown</i> , firmato nell'angolo a sinistra in basso «Nemo»; 11) p. 126 <i>First Appearance of Mr. Samuel Weller</i>
5	agosto 1836	2 illustrazioni 12) p. 161 <i>Mrs Bardell Faints in Mr Pickwick's Arms</i> ; 13) p. 192 <i>The Election at Eatanswill</i>
6	settembre 1836	2 illustrazioni 14) p. 197 <i>Ms. Leo Hunter's Fancy Dress Dejeuner</i> ; 15) p. 220 <i>The Unexpected Breaking up of the Seminary for Young Ladies</i>
7	ottobre 1836	2 illustrazioni 16) p. 261 <i>Mr. Pickwick in the pPound</i> ; 17) p. 284 <i>Mr. Pickwick and Sam in the Attorney's Office</i>
8	novembre 1836	2 illustrazioni 18) p. 295 <i>The Last Visit of Heyling to the Old Man</i> ; 19) p. 314 <i>The Middle-age Lady in the Double-bedded Room</i>
9	dicembre 1836	2 illustrazioni 20) p. 321 <i>Mr. Weller attacks the executive of Ipswick</i> ; 21) p. 352 <i>Job Trotter encounters Sam in Mr. Muzzle's kitchen</i>
10	gennaio 1837	2 illustrazioni 22) p. 397 <i>Christmas Eve at Mr. Wardle's</i> ; 23) p. 404 <i>The Globin and the Sexton</i>
11	febbraio 1837	2 illustrazioni 24) p. 417 <i>Mr. Pickwick Slides</i> ; 25) p. 448 <i>The First Interview with Mr. Serjeant Snubbin</i>

L'archeologia del graphic novel

12	marzo 1837	2 illustrazioni 26) p. 457 <i>The Valentine</i> ; 27) p. 472 <i>The Trial</i>
13	aprile 1837	2 illustrazioni 28) p. 513 <i>The Card Room at Bath</i> ; 29) p. 515 <i>Mr. Winkle's Situation when the Door Blew to</i>
14	maggio 1837	2 illustrazioni 30) p. 542 <i>Conviviality at Bob Sawyer's</i> ; 31) p. 544 <i>Mr. Pickwick Sits for his Portrait</i>
15	luglio 1837	2 illustrazioni 32) p. 581 <i>The Wardens' Room</i> ; 33) p. 604 <i>Discovery of Jingle in the Fleet</i>
16	agosto 1837	2 illustrazioni 34) p. 641 <i>The Red-nosed Man Discourse</i> ; 35) p. 672 <i>Mrs. Bardell Encounters Mr. Pickwick in the Prison</i>
17	settembre 1837	2 illustrazioni 36) p. 675 <i>Mr. Winkle Returns under Extraordinary Circumstances</i> ; 37) p. 702 <i>The Ghostly Passengers in the Ghost of a Mail</i>
18	ottobre 1837	2 illustrazioni 38) p. 705 <i>Mr. Bob Sawyer's Mode of Travelling</i>
19	novembre 1837	4 illustrazioni 39) p. 736 <i>The Rival Editors</i> ; 40) p. 739 <i>Tony Weller Ejects Mr. Stiggins</i> ; 41) p. 766 <i>Mary and the Fat Boy</i> ; 42) p. 776 <i>Mr. Weller and his Friends Drinking to Mr. Bell</i> ; Frontespizio in basso al centro 43) Vignetta del titolo

Per capire il ruolo dell'illustrazione in rapporto al romanzo seriale è necessario fare un breve excursus sulla situazione dei primi dell'800. Ai tempi in cui Dickens cominciò la sua carriera, il romanzo tradizionale prevedeva ben poco spazio per l'immagine. Negli anni Trenta, infatti, il romanzo usciva normalmente in tre o quattro piccoli volumi, talvolta con un elegante frontespizio, ma di solito senza illustrazioni. Con l'avvento del romanzo mensile, però, le illustrazioni non furono soltanto gradite, ma diventarono addirittura necessarie³⁴⁷. Esse erano un'ottima pubblicità (le immagini erano messe in mostra nelle vetrine delle librerie via via che gli episodi apparivano) e rivestivano quindi un ruolo determinante per il successo del romanzo. Questo, tuttavia, non può spiegare completamente perché le illustrazioni mantennero tale importanza anche quando un autore o un romanzo

³⁴⁷ J. R. Harvey, nella fondamentale opera *Victorian Novelists and their Illustrators* (Sidgwick & Jackson, London, 1970) riporta le testimonianze di Richard Bentley il quale, commissionando un «monthly-part novel» ha una sola richiesta, cioè che il testo «contains at least two striking scenes adapted for graphic illustration» (Agreement with Albert Smith for *Christopher Tadpole*, 10 August 1846, in *The Bentley Papers*, in the British Museum, Department of Manuscripts). E quando *Harry Lorrequer* di Charles Lever uscì in fascicoli, l'autore stesso affermò che «much if not all the success to be hoped for depends on these [illustrations]» (Lettera a Spencer, dicembre 1838, citata in E. Downey, *Charles Lever His Life in His Letters*, William Blackwood & Sons, Edinburgh & London, 1906, vol. I, p. 107). In modo simile William Harrison Ainsworth disse a R. S. Surtees di non aver alcun dubbio «whatever of the success of [Mr Sponge's Sporting tours] when brought out with illustrations» (lettera citata da E. D. Cuming in *Robert Smith Surtees*, London, 1924, p. 247). Si veda J. R. Harvey, *Victorian Novelists and their Illustrators*, cit., p. 8.

erano talmente noti da non necessitare di una particolare pubblicità per incrementare le vendite. Un altro aspetto che le rendeva importanti, infatti, era il fatto che rendessero tangibile il valore comico dei personaggi del romanzo. Anche nel caso di *Pickwick* fu detto che «it is the pencil, not the pen, which completes the vivid conception we undoubtedly possess of [Pickwick's] personal appearance»³⁴⁸. Era quindi il disegno che rendeva la fantasia comica una realtà della quale si poteva ridere.

Sebbene Dickens lasciasse una certa discrezionalità al suo illustratore, è evidente che egli ebbe sempre in mente una precisa idea dell'immagine che voleva vedere. Nei confronti di Seymour era generoso nei complimenti, ma non aveva alcun ritegno nel chiedergli di rifare un disegno. Il successore di Seymour, H. K. Browne (alias Phiz), era più giovane di Dickens, poco conosciuto e accomodante e la loro collaborazione fu felice e armoniosa. Inoltre, l'autorità (e autorialità) di Dickens era ormai consolidata e lo scrittore avrebbe potuto 'dimenticare' il suo testo per concentrarsi nel rendere le illustrazioni più comiche possibili. Tale proposito portò lo stesso Phiz a cambiare il suo stile nel corso della collaborazione. Phiz, a dire di Harvey, occupa una posizione ambigua nella storia dell'illustrazione inglese. Nessuno avrebbe messo in dubbio la superiorità di George Cruikshank, il cui genio satirico rimase fuori dalla portata. H. K. Browne che, all'inizio della collaborazione con Dickens, non conosceva nemmeno le tecniche di incisione (ed era pertanto supportato dal suo assistente Robert Young). Inoltre Browne, sebbene fosse dotato di un'originale sensibilità e vivacità, ottenne i risultati migliori nella prima parte della sua carriera e, proprio per questo motivo, fu sottovalutato e in gran parte misconosciuto. Browne era solito illustrare le storie da pubblicare durante il processo di scrittura; era perciò spesso privato della possibilità di leggere e analizzare il libro per farne uno studio preliminare, cosa che normalmente era scontata per gli illustratori³⁴⁹. Anche per questo motivo, probabilmente, non ebbe mai uno stile monolitico, che potesse identificarlo come 'autore', ma era soggetto a frequenti cambiamenti ed evoluzioni: il successo del rapporto artistico con Dickens poggiava esattamente su tale difetto stilistico. La permeabilità dello stile di Browne, infatti, si traduceva in una consistente influenza da parte dell'opera che doveva illustrare: Harvey parla di un'«imaginative dependence» dal testo su cui doveva lavorare, una dipendenza che poteva arrivare fino alla profonda ispirazione³⁵⁰. In questo senso, il soprannome che Browne utilizzò all'inizio della sua carriera, Nemo, cioè «nessuno», diventa emblematico di tale situazione di dipendenza, come se la sua qualità artistica non avesse un'essenza definita e potesse assumere l'identità dello scrittore con cui collaborava: anche la successiva scelta dello pseudonimo di Phiz (nel numero 4 di *Pickwick*) vorrebbe conformarsi per assonanza al nome di Boz,

348 «The Quartely Review», CXVIII, October 1837, p. 497. Citato in J. R. Harvey, *Victorian Novelists and their Illustrators*, cit., p. 8.

349 P. Goldman, *Victorian Illustrated Books: 1850-1870. The Heyday of Wood-Engraving*, British Museum Press, London, 1994, p. 110.

350 Harvey riscontra tale 'dipendenza' anche nel rapporto tra Browne e altri scrittori: «The work of Phiz, for instance, shows many changes of style, almost as though different artists were succeeding each other in him, but each of these changes peculiarly suits the novel in such it first appears, and corresponds to something that was new in Dickens's writing at that stage. Phiz's successive metamorphoses show how much interest and energy Dickens invested in the illustrations. Between them, they developed a visual art of great communicative power, a live part of the novel with the important functions entrusted to it by the novelist» J. R., Harvey, *Victorian Novelists and their Illustrators*, cit., p. 3.

l'autore-narratore del romanzo³⁵¹. Dickens, infatti, era solito convocare Browne per spiegargli le sue intenzioni riguardo ai capitoli da illustrare; successivamente, dagli appunti presi dall'artista durante queste conversazioni nascevano le idee dei disegni³⁵². Tale pratica risulta molto interessante perché indurrebbe a leggere l'elemento satirico e caricaturale di Dickens 'per mezzo' delle illustrazioni di Browne (che lo avrebbero in un certo senso assorbito) rintracciando in esse gli scarti creativi dello scrittore: le illustrazioni funzionerebbero, quindi, da cartina di tornasole dei mutamenti dickensiani. In questo senso, l'illustrazione e il testo si muovono all'unisono e costituiscono così la loro unità: si potrebbe quindi avanzare l'ipotesi che un elemento di coesione del romanzo dickensiano, di cui finora si è sottolineata la frammentarietà, possa derivare dalla fusione delle qualità del testo nelle illustrazioni. La misura del cambiamento potrebbe essere facilmente dimostrata. Quando durante la pubblicazione in serie la domanda del pubblico per *Pickwick* crebbe in maniera consistente, si capì che, se al completamento della pubblicazione l'editore avesse voluto ripubblicare l'intera opera, sarebbe stato necessario avere delle copie delle matrici. Le tavole incise usate per le prime illustrazioni, infatti, si erano deteriorate e fu necessario farne delle altre. Quest'ultime, però, erano talmente diverse dalle prime da sembrare disegnate da un altro artista³⁵³. La prima versione di *Mrs Bardell faints in Mr Pickwick's arms*, per esempio, acquista maggior definizione e forza nella seconda versione (si veda *OID*, p. 166)³⁵⁴:



Fig. 142 H. K. Browne, *Mrs Bardell faints in Mr Pickwick's arms*, 1° e 2° versione

Se nella prima incisione i personaggi sono rigidi, con espressioni e pose simili, nella seconda sono definiti individualmente e in maniera umoristica: nessun gesto è ripetuto e i volti si arricchiscono espressivamente. Il confronto rivela chiara-

351 La firma di Phiz divenne ben presto conosciuta al pubblico, tanto che, talvolta, fu detto che «Browne's work was better than Phiz's». Frederic G. Kitton, *Dickens and his Illustrators: Cruikshank, Seymour, Buss ... : with Twenty-two Portraits and Facsimiles of Seventy Original Drawings now Reproduced for the First Time*, unchanged reprint of the original edition, G. Redway, London, 1972 (ed. orig. 1899) p. 65.

352 Cfr. *ivi*, p. 67.

353 Le tavole incise in seguito, invece, furono già create in duplicato. Per un resoconto completo delle tavole duplicate si veda A. Johannsen, *Phiz: Illustrations from the Novels of Charles Dickens*, University of Chicago Press, Chicago, 1956.

354 J. R. Harvey, *Victorian Novelists and their Illustrators*, cit., pp. 105-106.

mente l'influenza della caricatura e della fisiognomica: «the curves and actions of living people, faces acquire the clarity and uniqueness of caricature, while every detail of stance and gesture becomes a wittily touch of expression». E ciò che colpisce di più è che «all these characteristics have their equivalents in those features of Dickens' writing that were most conspicuously his own. If we said that Browne found himself in the *Pickwick* plates, we should have to add at once that the self he found was a particularly Dickensian self: there is a comic vitality akin to Dickens's own»³⁵⁵. In questo senso, come Dickens scrisse nella prefazione alla prima edizione dei *Pickwick Papers*, le illustrazioni nacquerono da «the authors's mere verbal description of what he intended to write»³⁵⁶.

Nonostante la prassi di Dickens di dare dettagliate istruzioni all'illustratore e il suo forte coinvolgimento nella veste iconica del libro, non è possibile unificare completamente l'intenzione di Browne a quella di Dickens. Le illustrazioni contengono elementi specifici del testo, ma non per questo motivo si possono considerare opera diretta dello scrittore; inoltre, Browne introduce certi dettagli di sua spontanea volontà e, anche per questo, non possiamo considerare l'illustratore alla stregua di un mero traduttore di Dickens. La miglior definizione potrebbe essere quella d'interprete e collaboratore, in quanto vi è spesso analogia tra l'immaginario di Dickens e l'uso di dettagli emblematici da parte di Phiz: entrambi hanno la stessa capacità di esprimere le comiche circostanze dell'esperienza umana attraverso un'allusione condensata, «in a form reminiscent of the poem-plus-picture of the emblem book»³⁵⁷. Non ci sono testimonianze evidenti di come i contemporanei 'lessero' le illustrazioni di Browne, né è possibile avere accesso al pensiero in merito di Dickens o dello stesso Browne. Ciò che sappiamo per certo, però, è che Dickens era capace di dar vita a una sorprendente varietà di espressioni e stati d'animo e che Browne era un uomo colto, di ampie letture e profondamente consapevole dei risultati dei suoi predecessori nell'arte grafica, da Hogarth a Cruikshank. La più ovvia influenza, comune a Dickens e a Browne, è infatti quella di William Hogarth, in particolare delle sue serie 'progressive' di tavole che raccontavano delle vere e proprie storie in immagini. Ronald Paulson, a proposito dell'arte visivo-narrativa di Hogarth, ricorda che essa sviluppa i suoi modi di espressione dalla «popular iconography», il cui significato si basava innanzitutto su «explicit readable structures» e poi su «spatial and formal structures», in una sorta di collaborazione tra i meccanismi di lettura delle parole e delle immagini³⁵⁸.

Quali circostanze sono necessarie per rendere possibile tale collaborazione? I romanzieri seriali approfittarono di una condizione indispensabile: avevano un comune *background* con i loro illustratori che affondava le radici in un'arte visiva

355 Cfr. *ivi*, p. 105.

356 C. Dickens, *Preface to the First Edition, 1836* in *Id. The Pickwick Papers*, Signet Classics, New York, 2004, p. VIII.

357 La conoscenza degli emblemi si affiancava alla conoscenza dell'arte grafica comica tramite alcuni canali, come per esempio la poesia emblematica del Quarles, la traduzione di alcuni emblematici del continente, da Liceti a Ripa, oppure, forse in maniera più consistente, attraverso alcuni libri di emblemi a scopo morale-pedagogico per bambini, tra cui il *Bunyan's Divine Emblems* (1686, poi frequentemente ristampato), gli *Emblems, Natural, Historical, Fabulous, Moral and Divine Fore the Improvement and Pastime of Youth* di John Huddleston Wynne (1772) e *Iconology: Or Emblematic Figures Explained* (1830) di William Pinnock. Si veda M. Steig, *Dickens and Phiz*, Indiana University Press, Bloomington and London, 1978, p. 3.

358 R. Paulson, *Emblem and Expression: Meaning in the English Art of the Eighteenth century*, Thames and Hudson, London, 1975, p. 46.

i cui punti di maggior interesse erano la personalità umana e i motivi dell'azione. Dal Medioevo al XIX secolo, tale concezione artistica fu praticata con continuità nella stampa satirica e trovò i suoi migliori esempi in Bruegel, Hogarth, Gillray e Cruikshank. Lo stesso Dickens, che Forster paragonò a Hogarth, è stato definito un caricaturista e c'è ragione di credere che le stampe che riempivano le vetrine dei negozi di Londra, e che Dickens tanto amava quando era un bambino, influenzarono il modo in cui guardava il mondo esterno e in cui la sua immaginazione lavorava. La caricatura, tuttavia, non soltanto incoraggiò lo scrittore ad accentuare i caratteri della realtà: essa nutrì anche il suo 'animismo', il suo modo di dare vita agli oggetti inanimati e, allo stesso tempo, gli mostrò la via per riassorbire e rielaborare ciò che egli aveva trovato in Bruegel e Holbein. Il romanzo seriale degli anni '30, quindi, si presentava come il luogo ideale di unione del testo e dell'illustrazione che collaborano grazie all'*animus* caricaturale che è in azione in entrambi. Nel romanzo seriale, infatti, s'instaurava un doppio dialogo: da una parte, il romanziere seriale si rapportava con una vigorosa ed elaborata forma di narrativa pittorica; dall'altra, l'illustratore dialogava con gli eredi della tradizione della caricatura da Hogarth al XIX secolo. Il punto di riferimento più prossimo fu James Gillray, il quale, sebbene non raggiungesse la vastità e la profondità dell'arte di Hogarth, apportò alcune vitali novità alla tecnica grafica, trasformando «the cumbersome allegorical habit of Hogarth's imagination to lively visual metaphor»; allo stesso tempo, Gillray riportò alla luce alcuni caratteri tipici di Hogarth che si erano dissipati nella satira politica e che, successivamente, trovarono il loro miglior rappresentante in Cruikshank³⁵⁹. In *Pickwick*, quindi, l'autore e l'artista utilizzavano lo stesso idioma pittorico, un linguaggio che non mirava a mostrare l'apparenza dei comportamenti umani, ma che ne voleva mettere in luce la complessità. Inoltre, entrambi lavoravano per un pubblico che non sapeva immaginare facilmente cosa leggeva, ma che, viceversa, era solito 'leggere' le immagini, avendo appreso a rintracciare il significato non semplicemente visivo – ma narrativo – delle stampe hogarthiane e della caricatura.

È necessario specificare che si trattava del pubblico del romanzo seriale, poiché è in esso che la comune eredità della caricatura trova il luogo più adatto in cui manifestarsi. Il *monthly-part novel*, non era soltanto una pubblicazione seriale su rivista «without the magazine»³⁶⁰: il fatto che fosse un organismo autosufficiente, infatti, suggerisce che il pubblico non lo acquistava soltanto per aggiudicarsi due cose (il romanzo e la rivista) al prezzo di una:

Above all the reader wants a single powerful story that takes his imagination and fills it with living people and issues, that he follows the involving fate of the characters, as he follows a drama of in his own life [...]. Monthly part novels were coherent enough to take his hold [...], it does show the firmly base on which a monthly-parts novelist could enjoy an encouraging senso of autonomy and porpouse. Illustrations were an integral part of the form and could share this confidence. The beginnings of this collaborative art were primitive, but they were in some ways propitious, for text and picture could not have combined in a closer more lively way than they did in realizing, jointly,

359 John R. Harvey, *Victorian Novelists and their Illustrators*, cit., p. 2.

360 Cfr. *ivi*, p. 18. Spesso, tuttavia, *monthly-part novel* è stato interpretato semplicemente così e il fatto di inglobare il romanzo seriale nelle dinamiche editoriali delle riviste fu anche una delle cause della sua morte. Le riviste, infatti, usurparono il campo del romanzo seriale non appena gli editori si resero conto che esse potevano offrire tutto ciò che offriva il *monthly-part novel* e anche di più.

a climax of far-fetched comedy³⁶¹.

Il nesso con la stampa satirica rese tutto ciò possibile. Tale è la tesi di Harvey che, nella sua fondamentale opera sui romanzieri e gli illustratori vittoriani, non intese soffermarsi troppo sui rapporti personali tra autori e artisti, ma piuttosto, sul rapporto tra le loro arti. Ciononostante, il libro di Harvey non approfondisce la questione della caricatura che, al contrario, rappresenta uno dei punti chiave dell'idea della sua interazione con altri due fattori: le pratiche seriali del *monthly-part novel* e il nascente fumetto. Avanzare l'ipotesi che proprio Rodolphe Töpffer abbia giocato un ruolo di primo piano fra coloro che esercitarono la loro influenza su *Pickwick* equivale a fare del romanzo dickensiano un caso esemplare, prefigurazione di alcune delle dinamiche tipiche del fumetto seriale mantenendo, però, una forma romanzesca (sebbene destrutturata). Sono questi i tre aspetti che hanno giocato un ruolo attivo nella scelta dei *Pickwick Papers* come una tappa importante verso la realizzazione del romanzo per immagini.

2. Hogarth e il romanzo-caricatura

William Hogarth (1697-1764) è uno dei più grandi pittori inglesi ed europei. Nato a Londra a cavallo del XVII e del XVIII secolo, Hogarth si formò al disegno e all'incisione con l'osservazione diretta della vita sociale e dei costumi della metropoli. Grazie ad un umile lavoro presso un incisore di lastre d'argento, egli preparò la sua vena di abilissimo raccoglitore di particolari e di sfumature realistiche. Fra i primi lavori (1725-26), si ricorda la prima serie di dodici tavole per il poema eroicomico *Hudibras* (1663) di Samuel Butler. Il criterio della serialità, «con tutta probabilità proveniente dalla frequentazione della *book-illustration* (la produzione in serie di disegni o incisioni a illustrazione di opere letterarie premiate da ampio consenso popolare)» sarà, a dire di Stefania Consonni, la fortuna del pittore inglese³⁶². All'inizio degli anni '30, e poi fino agli anni '60, il pittore eseguì le prime serie di dipinti dedicata a un singolo personaggio, del quale analizzava, in diversi episodi, l'ascesa e il declino (Matrimonio alla moda, 1743; La carriera del libertino, 1735; Carriera della cortigiana, 1731; Operosità e pigrizia, 1747, I quattro stadi della crudeltà, 1750; L'elezione, 1754-55). Tali serie erano da lui stesso definite «soggetti morali moderni» («*modern moral subjects*») ³⁶³. Il giovane Hogarth, inoltre, illustrava alcune delle prime commedie satiriche di Fielding; quest'ultimo, viceversa, s'ispirava largamente a Hogarth per dare ai suoi personaggi una profondità maggiore e un fondamento visivo familiare a qualsiasi lettore³⁶⁴. Non a caso, nell'introduzione a Joseph Andrews (1742), Fielding citò i cicli di Hogarth degli

361 *Ibid.* Harvey dedica anche un'interessante appendice alle condizioni dell'illustratore nella fiction seriale (si veda pp. 182-198).

362 S. Consonni, *Linee, intrichi, intrighi: sull'estetica di William Hogarth*, ECIG, Genova, 2003, p. 4.

363 W. Hogarth, *L'analisi della bellezza*, a cura di C. M. Laudando, presentazione di L. Di Michele, Aesthetica, Milano, 1999, p. 22 (ed. orig. *The Analysis of the Beauty*, with the Rejected Passages from the Manuscript Drafts and Autobiographical Notes, introduction and edited by J. Burke, Clarendon, Oxford, 1955). Hogarth definiva le sue serie anche «dipinti di storia comica», espressione che rispecchia quella che il grande narratore Henry Fielding dava dei suoi romanzi, «poemi epico-comici in prosa».

364 F. Antal, *Hogarth and his Place in European Art*, Routledge & Kegan Paul, London, 1962, pp. 4, 22, 62, 72. Il titolo della traduzione italiana è *Hogarth e l'arte europea*, trad. it. di A. De Caprariis, Torino, Einaudi, 1990 (ed. orig. 1962), pp. 13, 49, 118, 133.

anni '30 per spiegare le proprie opere degli anni '40, poiché entrambi, a suo dire, presentavano dei veri 'caratteri' e non delle caricature. Ritorniamo in seguito su questa differenziazione.

Oltre la serialità, un'altra ragione del successo commerciale dei cicli hogarthiani è la loro struttura narrativa o, piuttosto, teatrale. Tale caratteristica, probabilmente legata all'influenza del nascente genere romanzesco, fa sì che i cicli attivino «modalità ermeneutiche distanti tanto da quelle iconiche quanto da quelle verbali»³⁶⁵. La forma del *progress*, nel secolo successivo a quello di Hogarth, era generalmente usata fra i romanzieri e Hogarth rappresentava, indubbiamente, il punto di riferimento. L'esempio più notevole delle imitazioni in prosa della pittura 'narrativa' di Hogarth risale a George W. M. Reynolds con *The Days of Hogarth* (1848). L'opera è illustrata da trentasei xilografie, tutte copie esatte delle incisioni di Hogarth, e la narrazione è talmente artificiosa da riuscire esemplare di quanto uno spettatore del tempo fosse abituato a 'leggere' i dipinti di Hogarth³⁶⁶. Ben informato a proposito della critica su Hogarth, Reynolds cita Horace Walpole che definì Hogarth uno scrittore di commedia 'con il lapis' e non un pittore. Un tale tributo incoraggiò gli artisti a imitare Hogarth e, in generale, l'interesse nei suoi confronti all'inizio del XIX secolo era determinato dall'interpretazione del suo lavoro in termini letterari.

Oggi, leggere un quadro significa esaminarlo a fondo per coglierne ogni aspetto e implicazione, più o meno voluta dall'autore. Per William Hogarth «l'espressione non è più metaforica, ma letterale, perché coinvolge un rapporto identico a quello di chi si affida al flusso d'una narrazione evocata dalle pagine d'un libro»³⁶⁷. Tale duplicità – visiva e verbale – era già stata riscontrata nei cicli hogarthiani da Charles Lamb, che nel suo storico saggio sulla rivista di Leigh Hunt, «Reflector», aveva ribadito l'affermazione di Walpole in maniera più incisiva: «[Hogarth's] graphic representations are indeed books: they have the teeming, fruitful, suggestive meaning of words. Other pictures we look at, his prints we read»³⁶⁸. Hogarth non raccontava in immagini una storia conosciuta o un mito. Baldini sottolinea il carattere di novità delle serie di Hogarth, la cui lettura dipende tutta e soltanto dal quadro: «il suo fascino consiste proprio nell'imprevisto, nell'ignorare la svolta

365 A tale proposito si è parlato del linguaggio iconico-verbale hogarthiano (l'iconotesto), «sulla scorta del quale non sono mancati approcci intermediali ai cicli, di volta in volta paragonati a *pièces* teatrali, o addirittura a fumetti e film». S. Consonni, *Linee, intrichi, intrighi: sullestetica di William Hogarth*, cit., p. 7. Si veda la nota 21 (*Ibid.*) per i riferimenti bibliografici alla nozione d'iconotesto – un concetto elaborato nell'ambito delle teorie semiotiche del testo poststrutturaliste e dell'intermedialità utilizzato dalla critica d'arte nella seconda metà degli anni '90 – applicata alla produzione pittorica e incisoria hogarthiana. Per un parallelo fra i cicli e i *comic strips* Consonni cita D. Kunzle, *The Early Comic Strip: Narrative Strips and Picture Stories in the European Broadsheet from c.1450 to 1825*, cit. e R. Paulson, *The Tradition of Comic Illustration from Hogarth to Cruikshank*, «Princeton University Library Chronicle», 35, 1-2, pp. 35-60, 1973; Id., *Political Cartoons and Comic Strips*, «Eighteenth-Century Studies», 8, pp. 479-489, 1975; Id., *Iconography Revisited*, «Modern Language Notes», 92, pp. 1052-66, 1977. Sul tema cinematografico indica invece P. E. Baruth, & N. M., West, *The History of the Moving Image: Rethinking Movement in the Eighteenth-Century Print Tradition and the Early years of Photographic and film*, «Bucknell Review», 41, pp. 100-38, 1998.

366 Altri esempi di opere ispirate alle serie hogarthiane sono *The Dunkard's Progress* (1841) di G. W. Reynould, che, insieme con *Jack Sheppard* di William Harrison Ainsworth (1840) era apparso su Bentley's *Micellany*; e un romanzo di Henry Cockton intitolato *Stanley Thorn* che originariamente era stato progettato da Richard Harris Barham con il titolo di *The Modern Rake's Progress*. J. R. Harvey, *Victorian Novelists and their Illustrators*, cit., p. 45.

367 G. Baldini, *Presentazione a W. Hogarth, L'opera completa di Hogarth pittore*, apparati critici e filologici di G. Mandel, Rizzoli, Milano, 1967, p. 5.

368 C. Lamb, *On the Genius and Character of Hogarth*, «The Reflector», 3, 1811, p. 62.

che possono prendere gli avvenimenti, le decisioni dei personaggi: non solo, ma poiché la narrazione è predisposta in modo da sottintendere e da suggerire molto che non è esplicitamente rappresentato torna il continuo invito a iterare la lettura, ch'è il destino privilegiato dei classici»³⁶⁹. Molti uomini di lettere a lui contemporanei (tra i quali Swift in *The Legion Club*, 1736; Fielding in *Joseph Andrews* 1742; Sterne in *Tristram Shandy*, 1759-1766), in particolare gli scrittori di satira e i 'nuovi romanzieri', gli tributarono grandi riconoscimenti, e sui rapporti tra il pittore e la letteratura della sua epoca esiste una nutrita bibliografia³⁷⁰.

Nel 1753 Hogarth pubblica *The Analysis of Beauty*, un trattato che rivela un carattere altrettanto innovativo e in un certo senso in linea con la connotazione 'verbale' dei suoi cicli pittorici. Il pittore offre un'analisi formale del bello in cui vengono sistematizzate riflessioni che lo avevano impegnato fin dalla prima giovinezza: dall'intuizione di una sorta di sistema grammaticale delle arti visive sul modello di quello linguistico, alle importanti osservazioni sul comico e alla concezione dinamica e organica della forma³⁷¹. Sono tre aspetti importanti per il nostro obiettivo, ma, non essendo questo il luogo per un'analisi puntuale dell'opera hogarthiana, si tenterà di integrarli nella riflessione dei paragrafi successivi.

La concezione dinamica e organica della forma di Hogarth emerge, sebbene non in maniera esplicita e normativa, fin dall'enunciazione delle prime quattro categorie estetico-epistemologiche della convenienza, della varietà, dell'uniformità e dell'intrico, sistematizzate e rese intelligibili nello studio di Consonni attraverso il sistema «Intricity-Pursuit». All'interno dell'elenco delle sei categorie, dall'apparenza rigidamente grammaticale, il principio dell'intrico, della «morfologia avvolgente e labirintica e dell'intreccio fascinoso», si fa motore e ordinatore delle altre categorie in nome di un'ontologia complessa e di un desiderio che «non si

369 Nel caso del *Matrimonio alla moda*, Hogarth cita il titolo di una commedia di Dryden, a lui precedente di settant'anni ed estremamente diversa nel soggetto e nello stile. G. Baldini, *Presentazione* a W. Hogarth, *L'opera completa di Hogarth pittore*, cit., p. 5.

370 A questo proposito riportiamo quasi integralmente le segnalazioni della nota biobibliografica dell'edizione italiana dell'*Analisi della bellezza* a cui si è fatto riferimento (*Aesthetica*, 1999). Su Grub Street e la Londra del tempo sono illuminanti gli studi di R. Pat, *Grub Street: Studies in a Subculture*, Methuen, London, 1972 e *Literature and Popular Culture in Eighteenth Century England*, Harvester, Brighton, 1985; quello di R. Paulson, *Popular and Polite Art in the Age of Hogarth and Fielding*, Notre Dame U. P., Notre Dame e London, 1979; d'ispirazione bachtiniana il capitolo *Grotesque Body and the Smithfield Muse: the Authorship in the Eighteenth century* (in P. Stallybrass e A. White, *The Politics and Poetics of Transgression*, Methuen, London, 1986, pp. 80-124); dal taglio culturalista il saggio di F. Ferrare, *Immagini di Londra*, in *Momenti della città di Londra dalle origini ad oggi*, a cura di F. Ferrare, Napoli, 1992, pp. 9-37. Sui rapporti con Fielding si ricorda il libro di P. van de Voogd, *Henri Fielding and William Hogarth*, Rodopi, Amsterdam, 1982; le affinità con la narrativa sterniana sono indagate nel capitolo *Narratives and Readings* dello studio di J. Lamb, *Sterne's Fiction and the Double Principle*, Cambridge U. P., Cambridge, 1989, pp. 83-104; e nel quarto capitolo intitolato *From a Stage to Page to Frame: a Binocular Reading of Hogarth's and Sterne's Narrative artifacts*, pp. 193-282. Più generali gli studi di H. Reiter, *William Hogarth und die Literatur seiner Zeit. Ein Vergleich zwischen malerischer und dichterischer Gestaltung*, Breslau & Oppen, 1939; R. E. Moore, *Hogarth's Literary Relationships*, University of Minnesota Press, 1948. Cfr. W. Hogarth, *L'analisi della bellezza*, cit., pp. 157-159.

371 Sarà forse utile, per avere un'idea del contenuto dell'opera hogarthiana, dare qui un elenco della materia trattata: «Della convenienza, Della varietà, Dell'uniformità, regolarità o simmetria, Della semplicità o distinzione, Dell'intrico, Della grandezza, Delle linee, Di quali parti e in che modo si compongono le forme belle, Della composizione con la linea ondeggiante, Della composizione con la linea serpentina, Della proporzione, Della luce e dell'ombra e di come esse rivelino gli oggetti allo sguardo, Della composizione relativamente alla luce, all'ombra e ai colori, Del dar colore, Del volto, Delle pose, Dell'azione» Cfr. l'indice delle materie in W. Hogarth, *L'analisi della bellezza*, cit.

precipita verso gli oggetti ma li aggira, li contorna, contrapponendo alle loro mo-venze seduttive un disegno strategico». L'intrico rivela quindi il principio profondo dell'estetica hogarthiana, cioè la «razionalità flessibile»³⁷². Tale concezione, e il termine stesso d'intrico, non possono non ricordare il polo romanzesco del nostro percorso a due voci. In questo studio si sono finora sottolineate le ascendenze caricaturiste della prosa dickensiana fino ad arrivare alla tappa importante di William Hogarth, padre fondatore dell'arte praticata dagli illustratori dickensiani e, per di più, teorico della forma romanzesca di Dickens, un romanzo degli intrecci, degli episodi autonomi, comprensibile nella sua unità solo per mezzo di una razionalità 'flessibile'. E ciò che più ci interessa è il fatto che Hogarth enunci il principio operante nel romanzo seriale degli anni Trenta dell'800, volendosi riferire però a forme grafiche, visive. Il rapporto fra intrico della linea e intrigo della trama è sempre attivo:

È una fatica piacevole per la mente risolvere i più difficili problemi [...] e con quale piacere essa segue la matassa ben connessa di un'opera teatrale o di un romanzo, piacere che aumenta a mano a mano che l'intreccio s'ingarbuglia e finisce per raggiungere la massima soddisfazione, quando la trama è risolta con la massima chiarezza?

In *Pickwick*, da questo punto di vista, il piacere assume quel carattere di eternità che connota i suoi personaggi mitologici, in quanto la trama, pur restando intelligibile, non si risolve mai. Si tratta quindi di un processo narrativo in cui la vista è coinvolta più direttamente di qualunque altro senso e trova il proprio piacere nello scioglimento dell'intrico (e dell'intrigo):

L'occhio riceve questa sorta di piacere nei percorsi rampicanti, nei fiumi serpeggianti e in ogni sorta di oggetti, le cui forme, come vedremo in seguito, sono composte principalmente da ciò che chiamo le linee ondegianti e serpentine. Definirò, dunque, l'intrico della forma quella peculiarità nelle linee che lo compongono che guida l'occhio in una ghiotta sorta di caccia e dal piacere che procura la mente rende legittimo per esso il nome di bello.

Il piacere narrativo, quindi, coinvolge il corpo nella sua complessità, in quanto proviene dal movimento fisico e mentale dell'occhio che si muove in questa 'caccia' alla percezione e allo scioglimento del nodo; con la consapevolezza, però, che l'acme risiede nel percorso ingarbugliato, una variante grafica della «crepa» lungo la quale il lettore barthesiano trova il proprio godimento³⁷³. Esiste quindi un principio di piacere della lettura grafica che opera anche nell'intreccio romanzesco: una constatazione che costituisce un punto chiave, ormai il Lettore ne è a conoscenza, del rapporto tra parola e immagine nella forma del *graphic novel*. Nel principio di piacere dell'intrico si trova conferma del movimento fisico riscontrato nel lettore del romanzo per immagini, un movimento che è dovuto alla composizione dell'oggetto stesso, fatto di figure, parole, e, talvolta, di 'margini' che guidano lo sguardo (le cornici, le vignette e i cosiddetti *baloons*). La lettura fisica, quindi, accompagna e determina il processo di comprensione della forma 'intricata'. Parlando di Manzoni, si è sottolineato il carattere complesso, a livello gnoseologico, della forma del romanzo per immagini: una caratteristica che rispecchia la complessità del normale processo cognitivo dell'essere umano che, anche in un testo di sole parole,

372 G. Bottioli, *Prefazione* a S. Consonni, *Linee, intrichi, intrighi: sull'estetica di William Hogarth*, cit., pp. V-VI.

373 R. Barthes, *Il piacere del testo* in *Variazioni sulla scrittura* seguite da *Il piacere del testo*, a cura di C. Ossola, Einaudi, Torino, 1999, p. 78. Il titolo originale del saggio è *Le plaisir du texte* (1973).

non comprende attraverso il segno alfabetico, ma attraverso l'immagine mentale che tale segno suggerisce. Il fatto che la forma grafica e il romanzo dall'intreccio infinito (*Pickwick Papers*) siano entrambi regolati dallo stesso principio di godimento visivo, enunciato dal padre della pittura narrativo-sequenziale, contribuisce a determinare l'importanza del romanzo dickensiano come caso di studio per il *graphic novel*. Il principio del piacere hogarthiano si gioca quindi nella *variatio* intrico/intrigo, tra linea aggrovigliata e intreccio romanzesco. Ed è proprio il concetto di varietà che permette la produzione di piacere da parte dell'intreccio (di linee o di eventi che sia).

E può a ragione dirsi che la causa dell'idea della grazia risiede immediatamente in questo principio [dell'intrico] che negli altri cinque, a esclusione della varietà, la quale invero include questo e tutti gli altri³⁷⁴.

E non è forse il principio della varietà che rende possibile l'esistenza stessa dell'arte della caricatura? Si è accennato al tentativo, nell'estetica di Hogarth, di articolare una sorta di sistema grammaticale delle arti visive sul modello di quello linguistico. La razionalità flessibile che guida la riflessione hogarthiana, tuttavia, non mira all'astrazione, cioè a rendere riducibili gli oggetti reali a una forma visiva semplice, la linea serpentinata per esempio. Come nota Bottioli, il «primo compito della teoria è quello di rendere *pensabile* il proprio oggetto»: in questo contesto, «pensabile» significa leggibile. «Mi chiedevo se potessi smettere di copiare le cose e iniziare a leggerne il linguaggio», scrive Hogarth in un brano, poi espunto dalla pubblicazione, a conferma di «una direzione di ricerca anti-mimetica, anti-empirista» dove gli oggetti, per entrare a far parte della comprensione estetica, devono subire una trasformazione della loro sostanza in forma vuota³⁷⁵. Hogarth parla di *shell-like forms*, cioè di forme modellate da un vuoto interno, le linee delle quali danno vita a un intrico che l'occhio guarda nella «grazia» del godimento. In un certo senso la metafora hogarthiana ricorda l'Archetipo di Jung, una forma vuota la cui vacuità è necessaria affinché l'archetipo stesso si manifesti nelle sue immagini empiriche e quindi venga 'riempito' di contenuti di volta in volta diversi.

Le forme singole, poi, interagiscono nell'azione alla stregua delle parole in una struttura discorsiva. Nella lettura hogarthiana l'azione è una sorta di linguaggio che Hogarth stesso si auspica possa essere insegnato da una specie di grammatica con regole proprie. C'è quindi un accenno di astrazione, ma un'astrazione connotata empiricamente (nei limiti logici dell'espressione), nel senso che non mira a stabilire un dizionario rigido che permetta la traduzione dell'azione fisica in struttura grammaticale e sintattica. Persiste, piuttosto, una semiologia della rappresentazione che permetta la lettura della 'scena' (di vita quotidiana, di teatro o di un romanzo) attraverso il linguaggio dell'azione contiguo al movimento del corpo³⁷⁶.

La caricatura arrivò in Inghilterra con i disegni di Pier Leone Ghezzi che alcuni *grands touristes* riportarono in patria. All'inizio, tuttavia, la caricatura non fece presa sui pittori professionisti o sui disegnatori di manifesti, ma su nobili amatori e *connoisseurs*. Gli stessi, cioè, che rifiutavano di accettare i *comic history paintings*

374 W. Hogarth, *L'analisi della bellezza*, cit., p. 59.

375 G. Bottioli, *Prefazione* a S. Consonni, *Linee, intrichi, intrighi: sull'estetica di William Hogarth*, cit., p. VIII.

376 Tale è l'interpretazione di Miklos N. Varga dell'ambizioso progetto hogarthiano, in W. Hogarth, *L'analisi della bellezza*, cit., p. 123, nota n. 79.

di Hogarth³⁷⁷. Quest'ultimo è stato frequentemente definito il padre della caricatura, sebbene Hogarth criticasse duramente quest'arte che non voleva venisse confusa con le sue storie comiche. In un'incisione del 1743, intitolata *Characters and Caricatures*, Hogarth intendeva distinguere la sua caratterizzazione a tre dimensioni dalla *facialist practice* dei caricaturisti³⁷⁸.



Fig. 143. W. Hogarth, *Characters and Caricatures* (1743)

Storicamente parlando, le fisiognomie hogartiane si possono collocare tra lo

377 D. Kunzle, *The Early Comic Strip: Narrative Strips and Picture Stories in the European Broadsheet from c.1450 to 1825*, cit., p. 358.

378 W. Hogarth, *Caratteri e caricature*, Oxford, Visitors of the Ashloean Museum, 258x207, acquaforte, 1743 in *William Hogarth: dipinti disegni incisioni: 26 agosto-12 novembre 1989*, mostra e catalogo a cura di A. Bettagno, N. Pozza, Vicenza, 1989, 55. La descrizione si trova alla pag. 46: «Biglietto di prenotazione per le stampe di *Marriage à la Mode*. Nell'ultima fila in basso si vedono, da sinistra, tre 'caratteri' ispirati ai cartoni di Raffaello – il S. Giovanni del *Sacrificio di Litra*, un mendicante della *Guarigione dello storpio* e il S. Paolo della *Predica agli Ateniesi* – seguite da tre caricature (di Pier Leone Ghezzi e Annibale Carracci) dei tipi raffaelleschi precedenti e da una caricatura di Leonardo. In alto Hogarth ha disegnato un centinaio di volti: un ricco campionario di tipi fisionomici di sua invenzione, per dimostrare che il suo *Marriage à la Mode* – frutto della vera arte comica – non faceva ricorso alle esagerate deformazioni della caricatura».

stile classico di, per esempio, Raffaello, e lo stile ingegnoso, incisivo ed esagerato di Gillray. *Characters and Caricatures* rappresenta una schiera di volti umani con le fattezze più diverse (*characters*), sorretta da *caricatures* che una didascalia attribuisce ai *Cartoni* di Raffaello, Leone Ghezzi, Annibale Carracci e Leonardo da Vinci; il commento all'estremità inferiore (per un'ulteriore illustrazione della differenza tra *Caratteri e Caricatura* si veda la *Prefazione* a *Joseph Andrews*) porta in primo piano l'importante collaborazione mediante la quale lo scrittore e il pittore miravano a consolidare un canone letterario e artistico britannico. Fielding, da parte sua, in un articolo apparso nel 1740 su «The Champion», elogia il lavoro di Hogarth, ritenendolo uno fra i più proficui autori satirici di ogni epoca e dichiarando i *Progresses* più utili per la causa morale e la conservazione dell'umanità di tante pagine dedicate a quegli scopi. Tra i due s'instaura quindi una sorta di dialogo teorico che trova espressione anche nella citata prefazione a *Joseph Andrews*, dove Fielding espone la differenza tra comico – categoria a cui appartiene *Joseph Andrews* – e burlesco, tra corretta imitazione della natura e ostentazione della mostruosità. Fielding, inoltre, paragona il comic e il *burlesque* in letteratura al concetto di comico e di caricatura nelle arti figurative:

confrontiamo le opere di un pittore storico comico con quelle espressioni artistiche che gli italiani chiamano *caricature*; vedremo allora che la vera eccellenza delle prime consiste nel copiare nella maniera più esatta possibile la natura, poiché un occhio giudizioso respinge immediatamente qualsiasi cosa che sia *outré*, qualsiasi libertà che il pittore si sia preso con le fattezze di quell'alma Mater; invece nella caricatura permettiamo ogni licenza. Suo scopo è quello di presentare mostri e non uomini, e tutte le distorsioni ed esagerazioni di qualsiasi genere rientrano nella sua provincia³⁷⁹.

Nell'*Analisi della bellezza*, Hogarth distingue tra lo stile dei disegnatori classici (adatto per i personaggi ideali), lo stile comico (adatto per i tipi ridicoli o di bassa statura morale) e la caricatura (adatta solo per il burlesco o il grottesco). Nelle illustrazioni dell'*Analisi*, Hogarth traccia un 'progresso' di questi stili dal più abbozzato e infantile, che egli equipara alle forme più grossolane di caricatura, fino al più sofisticato e ideale; egli evidenziava inoltre i limiti della caricatura così come era praticata al suo tempo, insistendo invece sulla dimensione morale del comico. Si tratta di una fondamentale distinzione che Hogarth riprese in *Characters and Caricatures* e che poi ampliò nel dipinto allegorico *The Bench* (1758)³⁸⁰.

379 H. Fielding, *Joseph Andrews*, trad. it. G. Melchiori, Garzanti, Milano, 1973, p. 5; citato in S. Consonni, *Linee, intrichi, intrighi: sull'estetica di William Hogarth*, cit., nota n. 33 p. 15 (ed. orig. *Preface to Joseph Andrews*, edited by R. Frederick Brissenden, Penguin, Harmondsworth, 1977).

380 W. Hogarth, *La Corte*, Parigi, Bibliothèque Nationale, Cabinets des estampes, 308x212, acquaforte e bulino, 1758, in *William Hogarth: dipinti disegni incisioni*, cit., n. 107. Descrizione a p. 65: «Nella lunga didascalia aggiunta a questa stampa su una lastra separata Hogarth spiega la distinzione tra «carattere, caricatura e *outré*» in disegno e pittura: un argomento di cui si era occupato a lungo e che già aveva illustrato in *Caratteri e caricature*».



Fig. 144. W. Hogarth, *The Bench* (1758)

Se, tuttavia, analizziamo da un punto di vista formale le opere in cui Hogarth esprime la sua teoria del comico e della caricatura, ci renderemmo conto che proprio tali luoghi di espressione programmatica assumono la forma delle stampe tipiche della tradizione inglese, dei manifesti e delle caricature politiche. Mi riferisco nello specifico a *The Bench*. Tale produzione popolare, insieme con le rozze illustrazioni dei libri per ragazzi, costituiva il nutrimento del pubblico hogarthiano e di Hogarth stesso³⁸¹. *The Bench*, nella sua forma composita d'immagine e testo, ricorda alcuni esempi della stampa satirica e moralistica inglese e olandese, che costituì la premessa storica dell'arte di Hogarth, insieme con un'invenzione «grottesca alla Bosch e alla Breughel [...] che si ritrova come una costante [...] nella fantasia simbolica di Hogarth», i cui animali ed oggetti inanimati sono fondamentalmente medievali. Hogarth, inoltre, fece un uso costante di ogni genere d'iscrizione nelle sue stampe, quasi una sorta di sopravvivenza dei titoli medievali: giochi di parole, scritte sui muri, titoli dei libri, lettere, e perfino fumetti. Un immaginario iconico-verbale che fu trasmesso a Hogarth e ai suoi eredi dalle stampe popolari³⁸².

381 La prima apparizione di queste stampe viene fatta risalire da Antal allo scandalo di Scherverall del 1710 e a quello del South Sea Bubble del 1720, che dettero via libera a un numero enorme di caricature popolari, prima soltanto sporadiche.

382 F. Antal, *Hogarth e l'arte europea*, cit., p. 96. A questo proposito si deve ricordare anche che il fratello di suo padre, Ald Hogarth, era un poeta popolare che scrisse satire grossolane e moralistiche, poemi di attualità, e ballabili nel dialetto locale. Cfr. ivi, pp. 76 e 78.

Tra gli eredi della fantasia hogarthiana si ricordano i due grandi caricaturisti della fine del Settecento e gli inizi dell'Ottocento, Rowlandson e Gillray, i quali si nutrirono della stessa materia prima di Hogarth, pur accentuandone le potenzialità espressionistiche. Gillray, in particolar modo, portò l'arte della composizione hogarthiana nel campo della caricatura e la forza espressiva del suo tratto portò agli estremi limiti le linee del barocco hogarthiano. Gillray si dedicò alla politica, mentre Rowlandson preferì ritrarre le piccole debolezze umane, in uno spirito niente affatto moralistico. Questi, inoltre, fu principalmente un narratore e un illustratore, e spesso ritrasse in modo documentario la vita e i costumi contemporanei, rivolgendo la sua attenzione ai vari ceti sociali e ai loro passatempi. Vedremo in seguito l'importanza di Rowlandson nel rapporto tra Dickens e Töpffer. Fu nei primi anni dell'800 che l'arte hogarthiana ebbe la sua rivalutazione. Un primo passo fu l'articolo di Lamb, nel 1811, che considerò «l'opera dell'artista non come latte per bambini ma come piatto forte per uomini»³⁸³. Tra gli altri scrittori del tempo, Dickens ebbe una parte importantissima nell'influenzare l'opinione pubblica. Nel periodo della lotta per le riforme sociali che durò oltre la firma del *Reform Bill* (1832), infatti, Dickens spiccava tra coloro che ripresero con maggior coerenza l'intento morale di Hogarth. Dopo aver dedicato diversi interventi all'arte di Hogarth, in un famoso articolo del 1848 per «The Examiner», si soffermò in particolare sul *Viale del gin*³⁸⁴ (approfittandone, in quel contesto, per criticare *La bottiglia* e *I figli dell'ubriacone* di Cruikshank). La sua analisi sociale approfondiva le critiche mosse da Hogarth, sottolineando in particolare il fatto che non era l'ubriachezza ad essere la causa della povertà, ma, al contrario, le abitudini malsane, la scarsa istruzione e le condizioni di lavoro e di vita dei poveri alimentavano la piaga dell'alcolismo. Commentando le altre opere di Hogarth (la *Carriera di un libertino*, *Marriage à la mode*, e i *Quattro stadi della crudeltà*), Dickens affermò che il loro grande merito consisteva nell'aver espresso non solo gli effetti, ma anche le cause delle vicende rappresentate. A proposito dei contatti fra Dickens e l'universo artistico, Antal ricorda che, a differenza di Charles Lamb e William Hazlitt, lo scrittore «non ebbe dei contatti molto stretti con l'arte, per cui nutriva un interesse piuttosto tiepido» e alquanto conservatore³⁸⁵. Nonostante ciò, Dickens ebbe la soddisfazione di avere due sue opere giovanili illustrate da George Cruikshank (1792-1878), l'ultimo discendente della tradizione hogarthiana e il principale illustratore del tempo: gli *Sketches* e *Oliver Twist* (1839). Nel 1838, Dickens pubblicò *Le memorie del pagliaccio Grimaldi* (1779-1837) illustrate da Cruikshank che, per la sua incredibile varietà di espressioni, fu chiamato 'L'Hogarth dell'azione'. Cruikshank, in questo senso, potrebbe rappresentare un forte legame – di là dai contenuti sociali – fra l'arte verbale dickensiana e l'arte grafica di Hogarth. L'artista aveva cominciato la sua carriera seguendo una vena molto 'popolare': realizzò illu-

383 .Cfr. ivi, p. 327.

384 Pubblicato con decreto del Parlamento il 1° febbraio 1751, acquaforte. Evidenti i richiami al Bruegel della *Grassa cucina* e della *Magra cucina* (1563). Entrambe le incisioni rappresentano il contrasto tra ricchezza e povertà, anche se le motivazioni sono diverse. Hogarth, infatti, vuole esprimere il contrasto tra la forza salutare della birra e il potere devastante e corruttore del gin. Per queste due incisioni Hogarth realizzò le lastre con le proprie mani per evitare il rischio di falsificazione; inoltre, l'artista dichiarò sul «London Evening Post» del 14-16 febbraio 1715 che le stampe, dal momento che erano state create per modificare i vizi delle classi più povere, sarebbero state vendute a prezzi popolari. Hogarth fece anche una proposta che si trasformò nella cosiddetta 'legge Hogarth', un decreto del 1753 per la protezione dei diritti d'autore sugli originali delle incisioni.

385 F. Antal, *Hogarth e l'arte europea*, cit., p. 334.

strazioni di libri per ragazzi, ballate folcloristiche e, tra il 1819 e il 1823, arrivò alla notorietà grazie alle caricature di Giorgio IV che, dal punto di vista stilistico, ricordavano il barocco espressionistico di Gillray. Cruikshank non si occupò esclusivamente di caricatura, ma diventò un notevole illustratore di libri, imponendo il suo stile romantico-barocco e allo stesso tempo marcatamente caricaturale come uno 'stile europeo'. Più realistico di Rowlandson, egli si avvicina più di qualunque altro artista del tempo all'arte visiva di Hogarth e, specularmente, al romanzo dickensiano³⁸⁶. Cruikshank, pertanto, fu l'illustratore con cui Dickens intrattenne le relazioni più intense e gli scambi più frequenti. Nonostante si consideri (a ragione) Phiz come l'illustratore di Dickens, è necessario infatti sottolineare che fu con Cruikshank che Dickens scambiò una fitta corrispondenza ed ebbe anche i dibattiti più accesi e interessanti. Degli scambi epistolari con Phiz rimane invece ben poco. Con questo non s'intende contraddire quanto affermato in precedenza, ovvero l'importanza del carattere 'malleabile' e trasformista di Browne ai fini della plasticità, visiva e verbale, di *Pickwick*. Si vorrebbe tuttavia mettere in luce la creazione di un nesso evidente tra Hogarth e l'arte 'sequenziale' (citando la nota definizione del fumettista Will Eisner): una connessione resa possibile grazie al filone artistico-morale della satira, alla caricatura primo ottocentesca e, in particolare, grazie alla personalità di Cruikshank. Da queste premesse, pertanto, si potrebbe azzardare l'ipotesi che Dickens e Töpffer, rispettivamente nel romanzo e nell'album illustrato, si spartirono l'eredità della duplice arte – narrativa e visiva – di Hogarth.

2.1. Hogarth, Töpffer e la fisiognomica

Il profondo interesse che Hogarth nutriva per l'umanità in generale si manifestava anche nello studio della fisionomia e delle espressioni del volto. «La vera passione di Hogarth è mostrare il lato difettoso e oscuro di ogni soggetto. Egli non ci dà mai la faccia onesta della natura nella sua perfezione, ma ne coglie mirabilmente le deformità, esponendole allo scherno. La ragione di ciò è semplice: ogni cosa gli si fissa nella retina in tratti grotteschi, ed egli non ha mai sentito la forza di quel che i francesi chiamano "la bella natura"». Così si espresse John Wilkes, sul «North Briton» (1762) pochi anni dopo l'uscita del trattato hogarthiano di cui si riproducono le tavole destinate a illustrarlo³⁸⁷.

386 Il confronto parallelo tra i due era già una questione discussa all'epoca di Dickens. Richard H. Horne (1802-1844), per un certo periodo il giornalista più autorevole della rivista popolare di Dickens «Household Words», scrisse un saggio fondato su un paragone molto approfondito tra Hogarth e Dickens nel suo libro *A New Spirit of the Age*, s.l., Smith Elder, 1844. Gli aspetti che, a suo dire, erano comuni ai due sono il marcato senso del comico, la forza tragica, il proposito morale, la tragedia ambientata fra le classi umili, la schiettezza di caratterizzazione e di espressione, l'animazione di oggetti inanimati, la maniera di composizione ecc. Lo stesso Forster avvicinò il talento di Dickens a quello di Hogarth. Si veda F. Antal, *Hogarth e l'arte europea*, cit., p. 334.

387 L'articolo di Wilkes è tradotto e citato da G. Baldini, *Presentazione a W. Hogarth, L'opera completa di Hogarth pittore*, cit., p. 10.



99. L'analisi della bellezza, tav. I. Londra, Victoria and Albert Museum



Fig. 145. W. Hogarth, *The Analysis of Beauty*, plate I e II (1753)

Le tavole riportano le due grandi incisioni (Plate I 37, 14 x 43,2; Plate II 37,12 x 43, 84) eseguite da Hogarth entro il 1753 per illustrare *The Analysis of Beauty*. La prima tavola rappresenta un cortile rievocante la bottega dello scultore Clito, dove si svolse la discussione tra Socrate e Aristippo sulla bellezza artistica (cfr. Senofonte, *Memorabilia*)³⁸⁸. Tutto intorno appaiono i 'motivi' tipici delle tesi hogarthiane. Definirli motivi, significa renderli disponibili a un'analisi linguistica formale che li riconosca come elementi di un linguaggio visivo. Si possono notare alcuni esempi di linea serpentinata, ingranaggi (n. 15), segni grafici e, ciò che più

388 *The Analysis of Beauty* (plate I e II, March 1753), Victorian and Albert Museum, Londra, (F118 [124] e [125]), 383x498 e 385x514, acquaforte a bulino, riprodotte in W. Hogarth, *The Analysis of the Beauty*, cit., plate 10-11. Le due tavole esplicative venivano distribuite insieme con il testo del *Analisi* o anche vendute separatamente.

ci interessa, alcuni studi di fisionomie (n. 37-103) sfocianti nel grottesco (n. 104) e negli sgorbi infantili (n. 105). La scena centrale della seconda tavola illustra la teoria hogarthiana del movimento mentre gran parte dell'incorniciatura si riferisce alla dinamica del corpo umano con le sue molteplici implicazioni fisiognomiche (n. 108 e 109) e anatomiche (n. 62, 64, 76-78 79-83). Nel capitoletto intitolato *On the Face*, commenta le tavole in cui vengono imitate le «imperfezioni» in diversi gradi di deformazione (si riferisce alla tavola II). «La figura 99 è il primo stadio di deviazione della figura 97 dove le linee sono rese più dritte e ridotte di grandezza; un grado di deviazione maggiore è nella figura 100, ancora di più nella figura 101 e ancora più visibilmente nella figura 102; la figura 103 devia ancora di più; la figura 104 è completamente spogliata di qualsiasi linea di eleganza, come la forma di legno di un barbiere. E la figura 105 è composta veramente di linee così semplici come quelle che tracciano i bambini, quando cominciano a disegnare da soli una faccia umana»³⁸⁹. Il tono del commento, l'utilizzo del termine 'deviazione' – che nelle scienze fisiognomiche corrisponde a una deviazione morale – il riferimento agli scarabocchi infantili, sono tutti elementi che avvicinano la riflessione hogarthiana alle teorie delle scienze fisiognomiche. Nel capitolo in cui parla della *Passioni dell'animo*, si fa cenno al trattato di Le Brun, *Traité sur les passions*, pubblicato nel 1698 e tradotto in inglese nel 1701. Pur apprezzando il trattato, Hogarth ebbe un approccio più empirico rispetto a quello programmatico cartesiano di Le Brun, trovando un sostegno nelle contemporanee ricerche scientifiche e permettendo così alla satira di «compiere esperimenti sulle espressioni fisiognomiche mai tentati dai pittori seri»³⁹⁰. Di grande interesse è il ruolo giocato dalle scienze, dalla medicina e, nello specifico, dalla fisiognomica nell'opera di Hogarth e degli artisti del tempo, Dickens e Töpffer compresi. Hogarth, ad esempio, nella *Prefazione* alla stesura definitiva dell'*Analisi*, ammette il debito intellettuale nei confronti di alcuni studiosi (Benjamin Hoadley, Thomas Morell, James Townely, James Ralph) che lo aiutarono nella ricerca del materiale e nel perfezionamento linguistico. Il medico Benjamin Hoadley, ad esempio, corresse le bozze fino al nono capitolo e si potrebbe ipotizzare una sua influenza sulle riflessioni fisiognomiche di Hogarth³⁹¹. A proposito della posizione di Hogarth nei confronti della caricatura, si è già accennato all'influenza che l'arte popolare ebbe sull'artista inglese. L'uso della fantasia animale, per esempio, che egli introdusse dall'Olanda (le stampe popolari tratte da Egbert van Heemskerck), fu molto rafforzato dalle sue vivaci composizioni grottesche, in cui le figure umane avevano teste teriomorfe. Indubbiamente egli subì anche l'influsso diretto delle caricature dell'artista romano Pierleone Ghezzi (1679-1751), che, con le loro fisionomie abilmente distorte, si diffusero per tutta

389 W. Hogarth, *L'analisi della bellezza*, cit., p. 116.

390 A. Brilli (a cura di), *Dalla satira alla caricatura. Storia tecniche ideologie della rappresentazione*, Dedalo, Pisa, 1985, p. 197. Hogarth nelle riflessioni dedicate a Le Brun nell'*Analysis*, afferma la sua posizione empirista, interessandosi maggiormente al gioco dei muscoli e alla loro funzione nella formulazione dell'espressione.

391 L'intero testo in realtà suscitò un'aspra polemica in merito ad una possibilità estraneità di Hogarth alla stesura dell'opera. Il dubbio, afferma Consonni, fu poi attenuato dal ritrovamento di tre manoscritti acquistati nel 1918 dal British Museum a un'asta di Sotheby's. La precedente storia dei *Drafts* è a tratti oscura: si sa che furono venduti dall'esecutrice testamentaria della vedova Hogarth a John Ireland (fra i primi studiosi dell'*Analysis*), e che nel 1810 furono di nuovo messi in vendita e sono oggi conservati alla British Library. Si veda J. Burke, *Introduction* a W. Hogarth, *The Analysis of the Beauty*, cit., pp. XXVII-XXIX. La storia è ricondotta anche da S. Consonni, *Linee, intrichi, intrighi: sull'estetica di William Hogarth*, cit., pp. 25-26.

Europa. Antal avanza inoltre l'ipotesi che il pittore inglese conoscesse anche il più antico trattato di Giovan Battista Porta, *De humana physiognomica* (1586), dove non mancavano «espressioni strane, a volte grottesche», secondo un certo gusto manierista cui Hogarth fu sempre sensibile³⁹². Hogarth, però, pur valendosi consapevolmente per i suoi scopi di elementi tratti dalle stampe popolari, li modificò in maniera sempre più radicale, vivificandoli, 'psicologizzandoli' e spogliandoli della loro rigidità (che in buona parte era rimasta nei suoi primissimi lavori). Tale processo di definizione e di semplificazione rispetto ai grotteschi esercizi iniziali, comportò anche una riduzione dell'apparato 'verbale' delle stampe: i grandi fumetti emessi dalla bocca dei personaggi, per esempio, divennero dei piccoli cartelli e il proliferare delle iscrizioni si ridusse notevolmente. Parallelamente, e probabilmente grazie all'influenza di Hogarth, anche la produzione generale delle stampe popolari attuò un graduale processo verso la semplificazione e la diminuzione delle iscrizioni.

Con gli anni, infatti, Hogarth si dedicò ai problemi teorici della fisiognomica che prima aveva trascurato, sperimentato o solo superficialmente sfiorato con *Caratteri e caricature*. L'interesse per le scienze fisiognomiche, del resto, non era circoscritto all'artista inglese, ma costituiva una problematica che riguardava molti intellettuali e artisti inglesi ed europei. Lo stesso Fielding, nell'anno in cui Hogarth compose *Caratteri e caricature* (1743) pubblicò *An Essay on the Knowledge of the Characters of Men*, pieno di osservazioni acute sui volti e sul comportamento. Per quanto riguarda l'Europa, e in particolare la Germania, il maggior conoscitore di Hogarth e dell'arte popolare inglese fu Georg Christoph Lichtenberg (1743-99) che scrisse un commento ai cicli di Hogarth pubblicato a Gottinga nel 1794-99 (*Ausführliche Erklärung der Hogarthischen Kupferstiche* in Georg Christoph Lichtenberg, *Schriften und Briefe*, München, Hanser, 1968-1972, vol. III), superiore non solo a quello del contemporaneo John Ireland, ma anche a qualsiasi altro commento che sia mai stato scritto³⁹³. Fu anche un grande studioso dei 'caratteri' shakespeariani, il che appare molto interessante se si pensa al rapporto tra la scienza fisiognomica e la letteratura che si vorrebbe qui approfondire in merito a Dickens e Töpffer. Negli anni tra il 1770 e il 1780, le indagini fisiognomiche che Hogarth aveva largamente contribuito a promuovere, costituivano il tema più attuale nei dibattiti teorici e artistici che caratterizzavano la ricettiva atmosfera culturale tedesca. In *Physiognomische Fragmente* (1775-58), uno dei libri più diffusi in Europa, Lavater, che si presentava come l'avversario di Lichtenberg, assegnò all'arte di Hogarth un posto molto importante ma alquanto bizzarro. Lavater non aveva un vero interesse per la composizione dell'opera d'arte, ma concentrava la sua attenzione all'espressione del volto, considerando Hogarth il «falso profeta della bellezza», cioè l'artista più geniale nella rappresentazione di caratteri cattivi. A riprova della sua teoria, Lavater riunì numerosi personaggi di Hogarth in tre tavole, raggruppandoli a modo suo per illustrare la depravazione dell'artista. Lichtenberg, al contrario, negò che egli fosse stato un caricaturista o un semplice pittore di vizi, nel senso di Lavater, ritenendolo, al contrario, un esperto pittore dell'anima.

Il fatto che Dickens e i suoi illustratori condividessero la stessa cultura visiva, ovvero quella della caricatura, permette di individuare un concorso di elementi

392 F. Antal, *Hogarth e l'arte europea* [1962], cit., p. 237.

393 La Germania vantava i natali di un importante incisore del tempo, Daniel Chodowiecki (1726-1801), un artista della borghesia berlinese, chiamato quando era ancora in vita 'l'Hogarth tedesco'.

che determinarono la struttura formale dei *Pickwick Papers* e di individuarvi un valore visivo riscontrabile in tale cultura artistica. All'interno del discorso della caricatura, in particolare, è emerso un interesse generale nei confronti delle scienze fisiognomiche, che si pongono alla base dello schizzo del caricaturista ma anche della vignetta fumettistica. Inoltre, l'ipotesi dell'influenza di Rodolphe Töpffer su *Pickwick* potrebbe confermare, ove verificata, l'idea iniziale circa la vicinanza del romanzo dickensiano ad alcuni aspetti del fumetto, partendo dal presupposto che fu proprio il disegnatore svizzero a dare vita a questo genere. Perricontestualizzare Töpffer nel discorso della scienza fisiognomica e del rapporto tra disegno (caricatura) e letteratura, l'opera più interessante è ovviamente l'*Essai de physiognomie* (1845). Sebbene posteriore all'*Histoire de M. Jabot* (1831, 1833) e alla creazione degli album illustrati di Töpffer (alla sua produzione proto-fumettistica, per intendersi) l'*Essai de physiognomie* resta un testo imprescindibile per capire la sua poetica e le sue concezioni estetiche, fondandosi su una pratica che Töpffer esercitava ormai da anni – il disegno caricaturale – e sull'idea di letteratura disegnata che risaliva a quasi dieci anni prima (1836)³⁹⁴.

L'*Essai de physiognomie* è l'ultima opera di Töpffer, scritta e pubblicata un anno prima della morte, e in questo senso possiede un valore testamentario, alla stregua dell'ultimo scritto darwiniano, *The Expression of the Emotions in Man and Animals* (London, John Murray, 1872) (trad. it. *L'Espressione delle emozioni nell'uomo e negli animali*, 1971), in cui l'argomento fisiognomico è affrontato in termini rivoluzionari. Il fatto che Töpffer dedichi un così ampio spazio alla fisiognomica riflette l'importanza che essa dovette avere nel XIX secolo. Sebbene Töpffer citi Lavater una sola volta alla fine del suo saggio, dimostra di conoscerlo profondamente; anzi, tale scarsità di riferimenti potrebbe essere interpretata come una riprova importante della generale notorietà delle teorie fisiognomiche e frenologiche a quei tempi, dovuta anche alla diffusione della stampa satirica. Töpffer, infatti, era un collezionista di questo tipo di stampa e, si può ipotizzare, da essa trasse senza dubbio ispirazione³⁹⁵.

394 L'*Essai de physiognomie* venne pubblicato per la prima volta nel 1845 presso l'editore Schmid di Ginevra e, nello stesso anno e in forma ridotta, sull'«Illustration» (17 maggio). L'*Essai* verrà ristampato un secolo dopo nell'edizione delle opere complete di Töpffer, a cura di P. Cailler e H. Darel, Genève, Skira, 1943-1945 e, più recentemente, nel volume di T. Groensteen e B. Peeters, *Töpffer, l'invention de la bande dessinée*, Paris, Herman, 1994. Esiste una traduzione inglese all'interno dell'opera di E. Wiese, *Enter: the Comics. Rodolphe Töpffer's Essay on Physiognomy and The True Story of Monsieur Crépin* (University of Nebraska Press, Lincoln, 1965) e una tedesca, *Essay zur Physiognomie* (Machwerk Verlag, Siegen, 1982) con una postfazione di W. Drost e K. Riha. In italiano è stato tradotto nel 2001 in appendice all'ottimo volume di M. Giuffredi, *Fisiognomica, arte e psicologia tra Ottocento e Novecento* (CLUED, Bologna, 2001). Il lavoro di ricontestualizzazione di Töpffer all'interno degli studi fisiognomici è stato condotto appoggiandosi allo studio di Giuffredi. Trattando del rapporto tra fisiognomica, arte e psicologia, infatti, esso fonda le ragioni di questa ricerca: da un lato, infatti, legittima la simbiosi tra scienze (fisiognomiche) e arte (che sia caricatura, fumetto o letteratura); dall'altro, introduce l'aspetto psicologico del nostro studio che si basa in gran parte sugli studi della *Gestalt* e sui risultati ottenuti nelle moderne scienze cognitive (specie nella loro declinazione narrativa) in merito alla lettura di romanzo in immagini: una lettura ibrida, dal punto di vista cognitivo, e per questo più 'naturale', a mio avviso, poiché corrisponde al pensiero per immagini che caratterizza l'approccio della mente umana alla realtà esterna e alla propria attività speculativa.

395 Riproduzione di uno schizzo di Töpffer dove sono evidenti i richiami alla grafica satirica, allo studio delle fisionomie e degli animali. Si cita la didascalia: «*adieu chère et trop infortuné épouse et femme! Mes compliments à tout le monde ! / calamiteux – contemplatif inspiré – pénétration manquée / Tu fis tout mon malheur volage !!! Plume et sépia sur papier fort blanc, 17 x 28, MAH/CD (Musée d'Art et D'Histoire di Ginevra)*» riprodotto in P. Kaenel, *La Muse de Croquis*, in D. Maggetti (dir.), *Töpffer, réalisé à l'occasion du cent-cinquantième anniversaire de la mort de Rodolphe Töpffer*, Skira, Ginevra, 1996, p. 40.



Fig. 146. R. Töpffer, *Adieu chère et trop infortunée épouse et femme!...* (s.d.)

Come ricorda anche Philippe Kaenel, «pour Töpffer, l'observation des physiognomies est plus qu'un hobby; c'est une passion aiguisée tout au long de sa vie à travers l'exemple de son père (qui aimait sans nul doute dessiner des bonshommes pour ses enfants) et celui de Hogarth dont Wolfgang-Adam possédait des planches, rapportées d'Angleterre»³⁹⁶. Il valore che le riflessioni sulla fisiognomica assumono nella sua opera e, più specificatamente, per ciò che riguarda il rapporto fra parola-immagine e fra tratto linguistico-tratto grafico, palesa infatti un approccio alla materia ben diverso da quello del collezionista nei confronti del suo hobby. Molto probabilmente, si tratta di qualcosa di più sentito, nella pratica, e di più approfondito, nella riflessione teorica. In ogni caso, il fatto che l'arte di Töpffer si sia nutrita di questo tipo di stampa è un primo aspetto da tenere in considerazione a conferma dell'ipotesi dell'esistenza di un linguaggio comune – impregnato di caricatura e nozioni di fisiognomica – condiviso da Töpffer e Dickens.

Ricontestualizzare il pensiero e l'opera di Töpffer all'interno del dibattito fisiognomico e frenologico, significa innanzitutto metterne in luce l'opposizione nei confronti della tradizione di Lavater e Gall, avvicinandolo piuttosto al pensiero di Leonardo da Vinci e dello stesso Hogarth. Giuffredi afferma che, probabilmente, la cultura fisiognomica di Töpffer non si limitava a trattati di diffusione popolare, ma si allargava anche ad altri testi filosofici, come ad esempio quelli di Hegel (che, nella *Fenomeologia dello spirito* (1808), aveva mostrato di condividere l'impostazione di Lichtenberg) e soprattutto dello stesso Lichtenberg. Il già citato commento a Hogarth riveste un ruolo importante nel dibattito settecentesco sull'arte hogarthiana e, in generale, sulla fisiognomica; inoltre, il fatto che possa essere considerato alla stregua di un trattato di «retorica dell'immagine spiegata in forma scritta da una serie di stupefacenti immagini retoriche» riveste un certo interesse in merito alla riflessione sull'espressione in parole e immagini che occupò Töpffer per tutta la vita³⁹⁷. Così come Lichtenberg s'interroga sulla propria percezione dei volti nella realtà, allo stesso modo Töpffer misura le proprie reazioni di fronte alla rappresentazione delle fisionomie. Lichtenberg e Töpffer si pongono quindi contro la tradizione fisiognomica difesa da Lavater, negando ogni possibilità di traduzione

396 Cfr. *ivi*, p. 45.

397 G. Gurisatti, *Introduzione*, in J. C. Lavater e G. C. Lichtenberg, *Lo specchio dell'anima. Pro e contro la fisiognomica. Un dibattito settecentesco*, a cura di G. Gurisatti, Vicenza, Il Poligrafo, 1991, citato da M. Giuffredi, *Fisiognomica, arte e psicologia tra Ottocento e Novecento*, cit., p. 126.

della nostra tendenza a interpretare i volti: la loro posizione si basa sull'esperienza, non su determinate regole e nemmeno su intuizioni. In Lichtenberg e Töpffer «sono le esperienze dello sguardo da una parte, e dell'espressione dall'altra, che ridanno senso a qualsiasi esperienza del volto [...]. Ma mentre per Lichtenberg si tratta di imparare nuovamente a osservare la realtà esterna e interpretarla attraverso il ragionamento, in Töpffer l'oggetto dell'osservazione non è la realtà ma la sua rappresentazione, quella prodotta da se stessi disegnando direttamente su un foglio»³⁹⁸. In definitiva, Töpffer è contrario all'orientamento materialistico e di 'parcellizzazione' della frenologia e della fisiognomica lavateriana, optando piuttosto per una rappresentazione (e una percezione) complessa dei tratti del volto, in quanto «se [...] l'on isole dans une même tête le front, l'œil, le nez, par exemple, ou la bouche, le menton, l'occiput, il est impossible de conclure de la vue de ces signes partiels à la signification des signes dans leur ensemble»³⁹⁹. Töpffer, inoltre, articola una precisa differenziazione fra segni fisionomici e, di conseguenza, fra le loro diverse rappresentazioni per mezzo del tratto grafico. In fisiognomica i segni di espressioni si dividono in permanenti (che «esprimono le attitudini veramente permanenti dell'anima che riuniamo sotto il termine generale di "carattere" e le attitudini ugualmente permanenti di pensiero, attività, potenza, che riuniamo sotto il termine generale di "intelligenza"») e non permanenti (i quali «esprimono tutti i movimenti e tutte le agitazioni temporanee o occasionali dell'anima, come il riso, la collera, la tristezza, il disprezzo, lo stupore ecc., che riuniamo sotto il termine generale di "emozioni"»). Dai segni permanenti considerati singolarmente, però, non è possibile risalire alla «signification des signes dans leur ensemble, ou, en d'autres termes, à la mesure d'intelligence et de moralité du sujet». È quindi l'arte che li combina attraverso il tratto grafico che conferisce loro chiarezza (e verità). Una data espressione si raggiunge, pertanto, attraverso la combinazione artistica di segni⁴⁰⁰.

Ciò che lega la fisiognomica all'arte, quindi, è la capacità che solo il disegno ha di cogliere 'l'aura' del corpo umano che non è localizzabile, in quanto emana dall'unione di anima e materia fisica, da una sintesi unica e irripetibile che, per il solo fatto di essere stata disegnata, possiede necessariamente una certa espressione perfettamente determinata⁴⁰¹. Il mezzo del disegno, così come la parola letteraria nel caso di Dickens, 'caratterizza' in maniera unica e inequivocabile i personaggi rappresentati, donando loro quell'aura che la percezione della realtà non lascia individuare. Non a caso, tale assunto è definito da Gombrich «Töpffer's law» proprio

398 *Ibid.*

399 R. Töpffer, *Essai de physiognomie* (ed. orig. 1845) in Id., *Œuvres complètes de Rodolphe Töpffer*, sur la direction de P. Cailler (de 1942 à avril 1944 sous la direction de P. Cailler et H. Darel), avec la collaboration de H. Cailler et de M. Holzapfel, Skira, Genève, 1942-1945, vol. 11, t. XI, p. 30 (trad. it. di M. Giuffredi, *Saggio di fisiognomica*, cit., p. 226).

400 *Ibid.* (trad. it. di M. Giuffredi, *Saggio di fisiognomica* cit., p. 226). Nel capitolo undicesimo, inoltre, Töpffer spiega cosa intenda esattamente per segni non permanenti: essi «ce sont d'abord tous les signes permanents eux-mêmes, dès que, en se modifiant sous l'empire d'une affection quelconque, ils deviennent par ce fait même des signes d'expression occasionnelle et temporaire» Rodolphe Töpffer, *Essai de physiognomie*, cit., p. 47. Vi sono poi altri tipi di segni propriamente non permanenti «che provengono ogni volta da passioni vive, per cancellarsi e scomparire non appena queste passioni svaniscono. Questi segni sono pieghe nella guancia, o nei lati della bocca e degli occhi, o nelle tempie e nella fronte» R. Töpffer, *Saggio di fisiognomica* in M. Giuffredi, *Fisiognomica, arte e psicologia tra Ottocento e Novecento*, cit., p. 237.

401 Cfr. *ivi*, p. 221. Giuffredi parla del concetto di aura anche nel capitolo *Percezione fisiognomica e proiezione: una digressione necessaria*, p. 63.

nella sua opera *Art, Perception and Reality* (1970)⁴⁰².

Il metodo töpfferiano, però, predilige condurre il discorso teorico attraverso la pratica, che, per Töpffer, corrisponde alla pratica del disegno, o meglio, dell'album illustrato. Questo tipo di riflessione 'praticante' conferma l'unità del pensiero dell'artista e la pre-esistenza della riflessione fisiognomica rispetto alla stesura del trattato specifico sull'argomento. Mi riferisco a questo proposito alla *Storia del signor Crépin* (1837), anzi, «l'histoire véritable de M. Crépin et comme quoi il n'éleva pas ses onze fils sans bien des vicissitudes provenant de la supériorité des méthodes, de la tâterie phrénologique, et des engouements de Madame son épouse»⁴⁰³. Il riferimento alla propria posizione anti-frenologica è chiaro. L'incipit, invece, usuale negli album di Töpffer, annuncia al lettore la veridicità del racconto (al pari della veridica documentazione del circolo Pickwick riferita da Boz) e l'ingresso nella fiction. La storia, che racconta della ricerca del signor Crépin di un buon precettore per l'educazione dei figli, presenta una forte connotazione pedagogica e risulta essere un'ironica critica ai metodi della frenologia, i quali, nella storia, vorrebbero sostituire alla morale e alla religione i poteri del Gran Tastatore di bozze: il governatore di una società ordinata a seconda della inclinazioni dei cittadini, selezionati dal Gran Tastatore palpando le 'bozze' di ogni cranio⁴⁰⁴.



Fig. 147. R. Töpffer, *Histoire de M. Crépin* (1837, s.p.)

402 «Ho proposto di chiamare 'legge Töpffer' la proposizione secondo cui ogni configurazione che sia possibile interpretare come una faccia, per quanto mal disegnata, avrà ipso facto una sua espressione e individualità» E. H. Gombrich, *La maschera e la faccia: la percezione della fisionomia nella vita e nell'arte* in E. H. Gombrich, J. Hochberg e M. Black, *Arte, percezione e realtà*, cit., p. 30. L'impressione è che solo il filtro della fiction, nel disegno o nel romanzo, riuscirebbe a conferire verità (e talvolta un valore mitologico) alle cose percepite. A questo proposito è inevitabile non ricordarsi dell'aura emanata da tutta la persona di Pickwick descritto come un altro sole: «That punctual servant of all work, the sun, has just risen, and begun to strike light on the morning of the thirteenth of May, one thousand eight hundred and twenty-seven, when Mr. Samuel Pickwick burst like another sun from his slumbers, threw open his chamber window, and looked out upon the world» *OID*, p. 6 (trad. it. *CPit*, pp. 10-11).

403 È l'esordio dell'album di Rodolphe Töpffer, *Histoire de M. Crépin* (ed. orig. 1937) traduzione dal francese di L. Erba; gli originali dei disegni sono stati messi a disposizione dal Musée d'Art e d'Histoire di Ginevra, Garzanti, Milano, 1973, senza numerazione di pagina. Gli album di Garzanti sono molto interessanti per uno studioso di Töpffer perché nelle pagine di destra riproducono l'album autografato e in quelle di sinistra riportano la trascrizione a stampa del testo francese e la traduzione in italiano. I riferimenti per il testo francese e italiano saranno quindi gli stessi.

404 Cfr. *ivi*, s.p.

Con gusto del tutto dickensiano – e vittoriano – l'aspirante Gran Tastatore porta il nome di M. Craniose.

In sintesi, si potrebbe affermare l'importanza dell'atto del disegno come mezzo indispensabile per la percezione esatta della realtà. L'ideale antifrenologico di Töpffer ricerca il significato della percezione del volto non nella realtà, ma nell'immagine ridotta dall'artista alla sua forma più semplice, ovvero il «tratto grafico». A questo proposito, vorrei riportare direttamente il pensiero di Töpffer a dimostrazione di come, proprio nel momento cruciale della sua riflessione teorica, il rapporto tra immagine e parola emerga con incredibile naturalezza. Per «parola», però, Töpffer non intende una qualsiasi forma verbale, ma il linguaggio scritto letterario (narrativo): in questo senso, il tratto grafico, ovvero la particella indivisibile del disegno, corrisponde al tratto espressivo del racconto che permette allo scrittore di 'schizzare' i tratti dei suoi personaggi in un'immagine indelebile nella mente del lettore.

Cette facilité qu'offre le trait graphique de supprimer certains traits d'imitation qui ne vont pas à l'objet, pour ne faire usage que de ceux qui y sont essentiels, le fait ressembler par là au langage écrit ou parlé, qui a pour propriété, de pouvoir avec bien plus de facilité encore, dans une description ou dans un récit, supprimer des parties entières des tableaux décrit ou des événemens narrés, pour n'en donner que les traits seulement qui sont expressifs et qui concurent à l'objet. En d'autres termes, le trait graphique, en raison même de ce que le sens y est clair, sans que l'imitation y soit complète, admet, demande des ellipses énormes d'accessoires et de détails.

Inoltre

le trait graphique est incomparablement avantageux lorsque, comme dans une histoire suivie, il sert à tracer des croquis cursifs qui ne demandent qu'à être vivamente accusés, et qui, en tant que chaînons d'une série, ne figurent souvent que comme rappels d'idées, comme symbols, comme figures de rhétorique éparses dans le discours et non pas comme chapitres intégrens du sujet⁴⁰⁵.

Il testo parla da solo. Gli anelli della serie, gli *sketches* che compongono il romanzo dickensiano, non esauriscono la loro funzione se finalizzati allo sciogliersi della trama, ma vivono dell'autonomia di cui godono in quanto figure retoriche – e quindi, in un certo senso, immagini – e arricchiscono il testo di quella 'memorabilità' che solo le immagini permettono⁴⁰⁶.

L'idea che i tratti del volto non siano segni separabili e che il cambiamento di uno di essi influenzi la lettura del volto nel suo complesso potrebbe far pensare che Töpffer adotti un sistema semiotico in cui il disegno è letto alla stregua di un linguaggio. Il fatto che tale sistema sia nato prima nella pratica e che sia stato teorizzato solo in seguito, consente probabilmente a Töpffer di passare dalla parola all'immagine con una disinvoltura e una leggerezza che «sembrano superare in un solo balzo le soluzioni più contraddittorie e conflittuali che troviamo in altri autori del periodo, come ad esempio [in] Grandville». Giuffredi ricorda lo scritto sui caricaturisti di Baudelaire che imputava a Grandville uno spirito «morbosamente letterario» alla ricerca di mezzi ibridi per far entrare il suo pensiero nelle arti, tra

405 R. Töpffer, *Essai de physiognomie*, cit., p. 20 (trad. it. di M. Giuffredi, *Saggio di fisiognomica*, cit., p. 220).

406 L'appendice del presente studio affronta il rapporto fra Dickens e i 'fogli volanti' di provenienza continentale della tradizione cinquecentesca, i quali, nella loro forma emblematica, si iscrivevano nel filone dei *memorabilia*.

i quali l'espedito di attaccare alla bocca dei suoi personaggi dei cartigli parlanti. Per Giuffredi questa impressione d'ibridazione forzata era probabilmente causata dal fatto che Grandville o sistemava un testo già scritto, oppure incaricava uno scrittore, dopo aver terminato il disegno, di aggiungervi un testo. Lo stesso Töpffer si meravigliava che Grandville non facesse tutto da solo, cosa che gli avrebbe procurato un gran «vantaggio». Grandville, da parte sua, era affascinato dalla facilità con cui Töpffer passava da un sistema all'altro, invidiandogli il privilegio di «tradurre il pensiero nel disegno e nella parola». La 'traduzione' di Töpffer avviene grazie a quella che Grandville chiama una «doppia facoltà», che consiste, quindi, nella capacità di concretizzare il pensiero in parole e in immagini⁴⁰⁷. Questa dote ha un'importanza notevole se si pensa che il pensiero, che si auto-presenta in immagini, era stato fino a quel momento tradotto o in parole o in immagini e non in una forma mista. Si potrebbe evidentemente oppugnare tale affermazione citando altri esempi di discorsi in immagini, come i geroglifici, gli emblemi, le incisioni della Colonna Traiana, i vetri delle chiese medievali o le stampe satiriche in cui l'immagine era accompagnata dalla didascalia testuale. La novità di Töpffer, tuttavia, consiste nel fornire una vera e propria forma narrativa espressa contemporaneamente attraverso le parole e le immagini. Il meccanismo di traduzione, si badi bene, non si attua all'interno del testo fra immagini e parole: nessuna delle due traduce o spiega l'altra, ma sono figlie gemelle di uno stesso pensiero e dello stesso strumento, cioè il disegno.

Vorrei sfruttare l'occasione data da questo concerto di opinioni per sottolineare due aspetti importanti per gli sviluppi successivi del *graphic novel*. Innanzitutto, che il 'vantaggio' a cui si riferisce Töpffer deriva dalla creazione simultanea da parte dell'autore delle parole e delle immagini. L'esercizio di questa doppia facoltà si riscontra nel moderno romanzo per immagini, ma non per questo ne rappresenta la regola: molto spesso, infatti, autore e disegnatore lavorano insieme, ma la mano del testo e delle immagini non è la stessa. Prescindendo da una valutazione dei due diversi tipi di creazione ai fini della riuscita del racconto, si potrebbe contestare il fatto che Töpffer abbia potuto dare i natali a un genere che si discosta dalla sua opera proprio in un aspetto così fondamentale. Dal mio punto di vista, però, la scissione dell'autorialità del testo e delle immagini non costituisce un tradimento nei confronti della genuinità dell'iconotesto, ma rientra, in un certo senso, nella duttilità del genere 'romanzo per immagini' che fatica a trovare una forma definita (e perché dovrebbe, in definitiva?). Vero, tuttavia, che la nascita del genere del romanzo per immagini abbia presupposto una fase 'rigorosa', in cui l'autore e il disegnatore coincidessero necessariamente nella stessa persona. Altrimenti, l'esistenza stessa del racconto töpfferiano sarebbe stata compromessa, poiché questo nasceva dalla traduzione simultanea dell'immagine mentale nella forma iconotestuale. Soltanto dopo aver naturalizzato il processo – ovvero riconosciuto attraverso la pratica – l'indipendenza reciproca dello scrittore e del disegnatore sarebbe stata esteticamente concepibile. La seconda riflessione, invece, riguarda il fatto che lo strumento tecnico del racconto töpfferiano è il disegno. Ciò distingue nettamente

407 Questo confronto è da attribuire a Giuffredi (pp. 140-141) il quale cita C. Baudelaire, *Alcuni caricaturisti francesi*, in C. Baudelaire, *Opere*, a cura di G. Raboni e G. Montesano; introduzione di G. Macchia, Mondadori, Milano, «Meridiani», 1996, p. 1139 e J. J. Grandville, *Appunti per Un autre monde*, citato in A. nRenonciat, *La vie et l'œuvre de Jean Jacques Grandville*, Paris, ACR Édition-Vilo, 1985, p. 232). L'opinione di Töpffer invece è tratta da una lettera a Dubochet del 6 gennaio 1841, in *Un bouquet des lettres de Rodolphe Töpffer*, Payot, Lausanne, 1974, p. 109).

la sua opera dalla letteratura illustrata, dove il manoscritto e l'illustrazione utilizzano tecniche diverse; dall'altra parte, l'avvicina al fumetto, dove il *lettering* e il disegno vengono eseguiti manualmente con gli stessi strumenti). Tornando, invece, alla citazione del trattato töpfferiano, dove si affermava che il tratto grafico era dotato delle stesse qualità retoriche rintracciabili nel testo scritto, sarà necessario sottolineare che tali qualità retoriche riguardano in particolare la capacità ellittica e l'iperbolica. Quest'ultima, a ben vedere, consegue direttamente dalla prima, in quanto consiste in una sorte di condensazione, di riassunto 'caricato' dei tratti salienti di un carattere o di una situazione. Ellissi e iperbole sono, in definitiva, l'essenza della caricatura e gli stessi principi che guidano gli 'schizzi' della prosa di *Pickwick Papers*.

Töpffer coniò la definizione di «letteratura figurata» (dedicandole i primi quattro capitoli del suo trattato) alla quale si è accennato nell'*Introduzione* a questo lavoro. Nel presente contesto, invece, è necessario approfondirla per renderne maggiormente intelligibile la relazione con la letteratura dickensiana. La definizione è chiara e la naturalezza della sua espressione mette davvero in questione la validità del dibattito definitorio attorno al *graphic novel*:

L'on peut écrire des histoires avec des chapitres, des lignes, des mots: c'est de la littérature proprement dite. L'on peut écrire des histoires avec des successions de scènes représentées graphiquement: c'est de la *littérature en estampes*⁴⁰⁸.

Niente conflitti o incompatibilità, il valore letterario risiede nel racconto, ovvero nel porre il linguaggio in primo piano, per dirla con Culler, attraverso la successione di capitoli/scene che raccontano una storia⁴⁰⁹. L'aggettivo «figurata» è inoltre estremamente funzionale in quanto non si ferma alla passività dell'aggettivo «disegnata» che eternizza nel tratto il lavoro dell'autore, limitando la collaborazione del lettore e la pratica inventiva dello scrittore stesso; l'aggettivo «figurata», al contrario, richiama l'attività creativa dello scrittore che si 'figura' mentalmente le immagini sequenziali della storia. La figurazione mentale è un'attività naturale della comprensione umana che è messa in pratica anche nella comprensione di un testo scritto: il vantaggio della letteratura figurata (che include anche il *graphic novel*), in definitiva, è il fatto di rendere esplicita tale attività. Töpffer, infatti, a proposito dei vantaggi della letteratura figurata, parla dell'intelligibilità e della forza del racconto, delle sue qualità morali ed educative e della sua popolarità, nel senso della sua generale capacità di attrazione. Tre vantaggi che sono inscindibili dalla complessa personalità dell'artista, pedagogo, educatore e uomo 'civico'. L'unitarietà della sua personalità artistica e umana e la naturalezza con cui i diversi aspetti che la costituiscono coabitano e s'intrecciano l'uno all'altro spiegherebbero, quindi, la convivenza immediata di parola e d'immagine nella sua creazione. D'altro canto, il fatto che Töpffer metta in luce le potenzialità morali della letteratura figurata lo identifica come il successore legittimo di Hogarth, del quale recupera il senso eticamente costruttivo dell'arte; l'eredità del *progress* hogarthiano, però, non si limita al 'progresso morale', ma mantiene anche il senso, fisico, del progredire della storia per immagini, per mezzo di sequenze che Töpffer completa attraverso il testo.

Elle [la *littérature figurata*] a aussi cet avantage propre, d'être d'intuition en quelque sorte, et, partant d'une extrême clarté relative. Car tous les volumes d'ailleurs estima-

408 R. Töpffer, *Essai de physiognomie*, cit., p. 13. (trad. it. di M. Giuffredi, *Saggio di fisiognomica*, cit., p. 215).

409 J. Culler, *Teoria della letteratura. Una breve introduzione*, cit., p. 47.

bles que l'on a écrits pour l'instruction morale du peuple ou des enfants, n'équivalent pas, pour dire avec autant de puissance les mêmes choses, à cette vingtaine de planches d'Hogarth qui, sous le titre de *Histoire du bon et du mauvais apprenti*, nous font assister au double spectacle du vice parasite et de l'honnêteté laborieuse accomplissant par leur seule force propre des destinées si diverses. Aussi Hogarth est-il moins un habile artiste, qu'un moraliste admirable, profond, pratique e populaire.

Il senso morale dell'arte, tuttavia, si è in parte perso nel moderno *graphic novel*, chiusosi nella forma autobiografica della riflessione intima. In esso, però, sopravvivono il concetto di sequenzialità e l'aspetto pedagogico della letteratura figurata, quasi che la forma grafica del romanzo possa servire da strumento per un nuovo apprendimento dei modi di lettura dell'immagine, sostenuto dalla ben più rassicurante forma romanzesca. Il *graphic novel*, infine, specie se considerato nell'insieme delle forme fumettistiche, mantiene quell'aspetto di popolarità che era proprio della letteratura töpfferiana, nel senso di voler essere intelligibile per il popolo, poiché «il y a bien plus des gens qui regardent qu'il n'y a de gens qui lisent»:

elle [la letteratura figurata] agit principalement sur les enfants et sur le peuple, c'est à dire sur les deux classes de personnes qu'il est le plus aisé de pervertir et qu'il serait le plus désirable de moraliser [...]. En effet avec ses avantages propres de plus grande concision et de plus grande clarté relative, la *littérature en estampes*, toutes choses égales d'ailleurs, battraît l'autre, par cette raison qu'elle s'adresserait avec plus de vivacité à un plus grand nombre d'esprits, et par cette raison aussi, que, dans toute lutte, celui qui frappe d'emblée l'emporte sur celui qui parle par chapitres.

La forza della letteratura figurata, pertanto, risiede nella sua essenza intuitiva che fa della concisione la legge della sua espressione:

Elle admet, avec la richesse des détails, une extrême clarté relative. Car un, deux volumes, écrits par Richardson lui-même, équivaldraient difficilement pour dire avec autant de puissance les mêmes chose, à ces dix ou douze planche d'Hogarth qui, sous le titre de *Un mariage à la mode*, nous font assister à la triste destinée et à la misérable fin d'un dissipateur.

L'intelligibilità della letteratura in immagini, pertanto, dipende dalle stesse qualità ellittiche e iperboliche di cui godono l'arte della caricatura e gli schizzi della documentazione pickwickiana, la quale si potrebbe ben riconoscere nell'affermazione di Töpffer:

Faire de la *littérature en estampes* [...] c'est inventer réellement un drame quelconque, dont les parties cordonnées à un dessin aboutissent à faire un tout; c'est, bon au mauvais, grave ou léger, fou ou sérieux, avoir fait un livre, et non pas seulement tracé un bon mot ou mis un refrain en couplets⁴¹⁰.

È questo il senso pedagogico e morale che muove l'arte di Hogarth e di Töpffer e che investe il romanzo di Dickens. *Pickwick*, si è più volte detto, è il luogo della trasformazione del suo stesso autore che, nella frammentarietà degli episodi e nell'olimpico mitologico dei suoi personaggi, scopre il senso del suo fare, il senso morale che investe tutta la sua successiva produzione e che, in *Pickwick*, mette alla prova i propri strumenti espressivi.

La definizione di letteratura disegnata – precedente al 1845, l'anno dell'*Essai de physiognomie* – risale al 1836, cioè l'anno in cui s'ipotizza che Dickens sia venuto

410 R. Töpffer, *Essai de physiognomie*, cit., p. 13 (trad. it. M. Giuffredi, *Saggio di fisiognomica*, cit., pp. 215-217).

in contatto con *M. Jabot*. Dickens è stato definito un «designer», ma non solo come l'autore, nella tradizione di Hogarth, degli *sketches* di Boz o delle *pictures* italiane⁴¹¹. Dickens esercita la sua pratica di *designer* nell'organizzazione e nella pianificazione del materiale della sua visione nella forma della letteratura seriale, senza tuttavia privarlo della connotazione visiva che lo caratterizzava originariamente. La sua personale elaborazione della cultura visiva del suo tempo e dell'opera di Hogarth dà origine a una forma in cui la sequenzialità dei *progress* viene recuperata nel succedersi degli episodi del racconto verbale – in parole quindi – mentre la materia visiva resta diffusa, sebbene nascosta, al suo interno, emergendo solo nelle pagine illustrate. Resto tuttavia convinta che le illustrazioni siano soltanto uno specchio per le allodole, rappresentando un valore visivo di superficie che serve, in un certo senso, a distrarre e poi catturare con più forza l'occhio del lettore. Le illustrazioni di Seymour e soprattutto di Phiz avrebbero quindi il ruolo di metafore visive, di emblemi di tutto un percorso di pratica e riflessione sull'immagine che caratterizzò il passaggio fra il XVIII e il XIX secolo. I *Pickwick Papers* rappresentano, quindi, un momento di espressione della *visual culture* del tempo e il fatto che si tratti di un testo letterario anziché di un quadro ben rappresenta la complessità della tradizione che lo nutre, cioè l'arte visivo-narrativa di Hogarth e le composizioni ibride della stampa satirica. È questo il senso in cui deve essere valutata l'influenza artistica su *The Posthumous Papers of the Pickwick Club*. Il *Circolo Pickwick*, in quanto portatore di una concezione artistica ibrida, 'figurata', riveste un ruolo importante per il concetto di romanzo in immagini, specialmente se si valutano gli apporti che la riflessione e la pratica dell'inventore del fumetto – il luogo dell'ibridazione artistica per eccellenza – ebbe sulla sua prima produzione. Töpffer e Dickens, sebbene in maniera diversa, sembrerebbero quindi essere gli eredi di William Hogarth. Essi ne appresero l'arte e ne mutarono i rapporti interni tra componente verbale e visiva, permettendo il passaggio della sua eredità alla cultura visivo-narrativa successiva e preparando il terreno dell'arte sequenziale contemporanea.

411

J. McMaster, *Dickens the Designer*, Macmillan, Houndmills and London, 1987, p. XI.

3. Dickens, Töpffer e la *littérature en estampes*

Si è parlato diffusamente della natura seriale di *Pickwick Papers*, del fatto che l'essere un *monthly-part novel* lo ha legato in maniera peculiare al pubblico e al mondo della caricatura e della satira. La serialità della pubblicazione, inoltre, si ripercuote all'interno del romanzo, nella sua struttura frammentaria ed episodica.

Plotting and planning, even had Dickens thought it 'feasible', was in any case virtually ruled out by the exigencies of the calendar. *Pickwick* is unique among Dickens's novels, not in being written from month to month almost as the periodical occasion arose – all his novels were so written – but in being begun in response to an external demand, instead of gradually taking shape in his mind⁴¹².

Il tipo di elaborazione, si è detto, determina una caratteristica del tutto particolare del romanzo di Dickens, che la critica ha definito 'giornalistica', cioè il fatto che egli cercasse di adeguare il contenuto degli episodi al mese di uscita, in modo da farne risaltare la contemporaneità. Questa peculiarità potrebbe essere considerata come un retaggio della prima attività di Dickens, estremamente vicina, anche dal punto di vista cronologico, alla stesura di *Pickwick*, appunto la pratica giornalistica; in ogni caso, essa sarebbe indicativa di una palese sensibilità nei confronti dell'attualità e, di conseguenza, di una certa tendenza nell'assorbirne temi e apporti di vario genere. Questo è il presupposto essenziale per ipotizzare un'influenza da parte dell'arte satirica e della caricatura, in generale, e, soprattutto, da parte dell'album töpfferiano *Histoire de M. Jabot* (1833), il quale rappresentò sicuramente una delle maggiori novità circolanti nell'Europa di quel periodo. Tale influenza, infatti, si sarebbe esercitata durante la composizione dei *Pickwick Papers*. In altre parole, il fatto che *Pickwick* sia stato «more strictly 'periodical'» rispetto alle altre opere di Dickens potrebbe in parte spiegare le affinità che esso condivideva con altri romanzi o altri generi artistici a lui contemporanei, di cui è ipotizzabile una lettura simultanea al processo di scrittura del suo romanzo (aprile 1836 - novembre 1837), di cui Hatton e Cleaver ci restituiscono il calendario di realizzazione in relazione alle illustrazioni pubblicate⁴¹³.

Histoire de M. Jabot fa parte degli otto album di caricature (sebbene il termine non sia esatto) composti da Töpffer: *Histoire de M. Jabot* (1833), *Histoire de M. Vieux Bois* (pubblicata nel 1837, ma realizzata nel 1827), *Histoire de M. Crépin* (1837), *Histoire de M. Pencil* (realizzata in parte già nel 1831 e poi pubblicata nel 1840), *Aventures et voyages du Docteur Festus* (realizzato nel 1829 e pubblicato nel 1840), *Histoire de Jacques* (1844), *Histoire d'Albert* (1845, pubblicato con lo pseudonimo di Simon de Nantua) et *Histoire de M. Cryptogame* (in forma incompiuta nel 1830 e in versione definitiva solo nel 1845). *Jabot*, la cui copia manoscritta è conservata al Musée d'Art et Histoire di Ginevra, fu realizzato da Töpffer già nel 1831, ma la pubblicazione fu successiva, nel 1833, quando la riprodusse in autografia a Ginevra presso J. Frydig⁴¹⁴. La pubblicazione del 1833 ebbe una distri-

412 J. Butt and K. Tillotson, *Dickens at Work*, cit., p. 66.

413 T. Hatton and A. H. Cleaver, *A Bibliography of the Periodical Works of Charles Dickens: Bibliographical, Analytical and Statistical, with 31 Illustrations and Facsimilis*, cit., p. 25 e ss.

414 Questa è la descrizione che ne dà David Kunzle: MAH, ms suppl.1198, no. 57 (1910- 171 53 A), formato 10,5 x 17 cm, 154 scene su 112 pagine numerate. *Jabot* è la storia più breve fra i suoi album, per lo più con due scene per pagina (talvolta una o tre), numerate, probabilmente in seguito, nell'angolo destro di ogni pagina. Cfr. D. Kunzle, *Rodolphe Töpffer. The Complete Comic Strips*, cit., p. 627. In un recente articolo, inoltre, David Kunzle afferma l'autenticità del cosiddetto 'Gourary manuscript' che, a dire dello studioso, oltre ad essere originale, comprende i disegni per *Monsieur Jabot* dai quali Töpffer avrebbe poi realizzato

buzione piuttosto esigua (non superò le 800 copie) e circolò specialmente fra gli amici di Töpffer; nel 1835 ottenne una distribuzione più diffusa. La copertina, blu o grigia, riproduce il titolo *M. Jabot* in caratteri autografati. Ogni pagina è firmata «R. T.»: il libro, infatti, apparve anonimo, ma le iniziali R. T. erano facilmente riconoscibili per il pubblico di Ginevra⁴¹⁵. La diffusione dell'album fu ritardata per due motivi: innanzitutto poiché Töpffer era in attesa dell'*imprimatur* di Goethe che aveva ricevuto il manoscritto nel 1830 e rese noto il proprio giudizio solo nel 1832; inoltre, Töpffer aspettava il momento della conferma della sua carica di professore, avvenuta nel 1835: egli riteneva, infatti, che la pubblicazione delle sue storie comiche avrebbe in qualche modo potuto compromettere le sue possibilità di carriera. Il che è piuttosto interessante, e suona come premonitore, in relazione alla storia travagliata e alla difficile accettazione dell'erede della storia in immagini töpfferiana, cioè il fumetto. Le copie pertanto non furono messe in vendita prima della metà di ottobre 1835. L'idea di una seconda edizione non fu mai realizzata, sebbene Töpffer l'avesse programmata, così come non vi fu mai una versione xilografata.

Jabot è la satira dell'arrampicatore sociale, una tipologia di cui la letteratura – e la caricatura – del diciannovesimo secolo abbonda. Le sue ghette di nappa, piuttosto fuori moda per il suo tempo, contrastavano ironicamente con il vitino di vespa e il petto gonfiato che il corsetto, lo *jabot* tipico dei *dandies* del periodo, veniva plasmando sotto lo sguardo tagliente di Töpffer. La prima parte di *Jabot* è relativamente convenzionale, essendo il resoconto farsesco delle sue avventure in alta società, il luogo per eccellenza in cui mettere alla prova il proprio valore; nella seconda parte, invece, si libera una catena di assurdità e di scene fantastiche che sono il marchio della fantasia töpfferiana. Sono due tipi di umorismo diversi, uno

la prima autografia: «The Gourary manuscript was made in 1833 in preparation, as a first clean, easily traceable draft for the first (auto)lithographic edition, expanding from the basis of the first, 1831 sketchbook of *Jabot*, to the motifs but not to the composition to which both the Gourary manuscript and the printed edition closely conform. The printed version, therefore, is based on (traced from) the Gourary manuscript, and not on the first 1831 sketchbook, which is very different» D. Kunzle, *The Gourary Manuscript of Monsieur Jabot: a Question of Authenticity. With the Dating and Distribution of Rodolphe Töpffer's First Published Picture story, and the World's First Modern Comic Strip*, «European comic art», 2, 2, Autumn 2009, p. 183. L'album fu comprato nel 1980 da Madame Marianne Gourary, una bibliofila di New York che lo dette a Kunzle nel 2006. Nell'articolo, oltre alla questione dell'autenticità del manoscritto, Kunzle verifica la cronologia dei vari stadi di produzione di *Jabot*: «redrawing (in the Gourary manuscript), transfer to lithographic paper, printing (1833-1834), and finally, a long-delayed distribution through the author's peculiar private system of *de proche en proche*» Cfr. *ivi*, p. 174.

Pierre Cailler, nel suo *Essai de Bibliographie*, in R. Töpffer *Œuvres complètes de Rodolphe Töpffer*, cit. vol. 11, t. 11, descrive così la prima edizione risalente al 1833: «volume in-8° oblong (252x160 mm.), signé R. T. (voir plus bas) comprenant: titre illustré représentant *M. Jabot*, verso blanc, préface à la page suivante avec au bas la mention: "Autographié chez J. Freydid; Genève, 1833", verso blanc, puis 52 feuillets numérotés 1 à 52, contenant au recto seulement les caricatures et les légendes de l'histoire autographiées en entier par Töpffer. Ce volume sans nom d'auteur porte, dans un petit cartouche, les initiales R. T. Couverture verte, gris réséda ou bleu portant sur le premier plat, dans un double encadrement, en grands caractères autographiés, dans un cartouche: "M. JABOT". Le deuxième plat reproduit le double encadrement, sans autre signe. Cet album a été dessiné en 1831 et tiré à 800 exemplaires. C'est le premier album publié et il semble que Töpffer s'est livré à plusieurs essais». Ricordiamo che *Histoire de M. Jabot* fu poi pubblicata nella «Bibliothèque Universelle», 18, juin 1837. La storia è riprodotta in *Œuvres complètes de Rodolphe Töpffer*, cit., vol. 1, t. I.

415 Kunzle si esprime a riguardo così: «which any German would have recognized» (*Ibid.*), il che fa presupporre l'immediata conoscenza di Töpffer non solo da parte del pubblico ginevrino, francofono, ma del pubblico del mondo tedesco in generale.

più convenzionale e sperimentato, l'altro nuovo e peculiare dell'artista ginevrino, che si troveranno poi fusi negli album successivi.

È necessario a questo punto fare una precisazione terminologica. Si è parlato fino ad ora di satira, di caricatura, di romanzo per immagini, di *progresses*, ecc. Questa parte dell'opera grafica di Töpffer non è in realtà classificabile con questa terminologia. Anche la definizione di 'album di caricature' è piuttosto inadatta. Manuela Busino Maschietto, la curatrice dell'edizione italiana, ritiene tale espressione «esteriore quanto a album e assolutamente impropria quanto a caricatura». L'edizione italiana ha scelto infatti il termine di «storie in immagini», che mantiene un certa genericità, ma mette in evidenza due elementi importanti: il carattere narrativo di tale produzione e il fatto che la componente iconica non rientra nella categoria dell'illustrazione né in quella della caricatura fine a se stessa. Ciò non toglie che vi siano legami forti e importanti sia con il mondo dell'illustrazione che con quello della letteratura e della stampa satirica. Busino Maschietto ricorda inoltre che lo stesso Töpffer preferiva parlare di «*menues folies, idées singulièrement bouffone, petite drôlerie*»; i suoi personaggi non sono realtà caricate nell'intenzione di deridere la realtà, ma tipi esemplari, che si muovono in un mondo fantastico che somiglia al mondo reale e da questa somiglianza nasce la comicità, mai la caricatura». La finalità quindi non è caricaturale, ma comica (come in *Pickwick Papers*), e l'esemplarità dei personaggi ricorda in un certo senso il carattere dei personaggi dickensiani, che si muovono sullo sfondo urbano e campestre dell'Inghilterra dei primi decenni dell'800 pur mantenendo caratteristiche piuttosto indefinite e quasi mitiche⁴¹⁶.

Tale atmosfera indefinita si ritrova nelle storie di Töpffer, anche grazie all'uso della tecnica più artificiale di rappresentazione grafica, ovvero la linea. Töpffer non mostra mai incertezze né si pone il problema dell'uso di un mezzo espressivo che non sia la linea. Ciò che gli interessa non è infatti la qualità dell'imitazione, ma piuttosto la ricerca, attraverso l'artificialità del tratto grafico, di una diversa fedeltà, quella alle capacità cognitive dell'osservatore. La rapidità e la chiarezza, alla stregua delle categorie calviniane, sono considerate da Töpffer i mezzi che maggiormente 'imitano' i caratteri cognitivi dell'occhio e della mente umana e per questo assicurano un dialogo veloce con l'intelligenza, tale da adempiere al fine pedagogico della sua arte. Parlando di Töpffer e della della sua produzione non si dovrebbe infatti mai prescindere dall'intento educativo che caratterizzò sempre la sua molteplice attività di pedagogo, di insegnante, di preside e di cittadino impegnato per la sua città, dalla quale non si allontanò mai per lungo tempo. Il fatto che la complessità del suo impegno abbia trovato un mezzo espressivo specifico conferma che la linea töpfferiana non è altro che il medium che sta alla base del genere del fumetto, il quale si fa egli stesso medium – strumento, quindi, e non più genere – per accogliere forme narrative e tematiche diverse⁴¹⁷. Lo scopo di Töpffer

416 M. B. Maschietto *Introduzione* a R.e Töpffer, *Storia del signor Vieux Bois*, traduzione dal francese di L. Erba; gli originali dei disegni sono messi a disposizione del Musée d'Art e d'Histoire di Ginevra, Garzanti, 1973.

417 A questo proposito la riflessione che Renonciat fa nel suo saggio è importante per capire il valore dell'iconotesto töpfferiano, che, in un certo senso, abbiamo anticipato parlando dell'effetto iconotestuale come un effetto di lettura. «La *rhétorique de la littérature en estampes* ne s'apparente ni à une expression métaphorique, ni à un système symbolique, ni à un langage allegorique [...], mais ressort, pour l'essentiel, aux constituantes de l'image elle-même [...]. En effet, en suivant Töpffer, la puissance de l'image provient principalement du trait, dans lequel résident tous les caractères principaux de l'imitation, tous ceux qui sont les premiers saisis, ceux aussi qui parlent le plus directement à l'âme, à l'intelligence, au cœur». Le

è instaurare un dialogo efficace con il proprio lettore, ponendo davanti ai suoi occhi contenuti narrativi di ordine morale che egli possa percepire nella maniera più rapida possibile. Tale rapidità è assicurata sia dalla linea del disegno, che non permette distrazioni, che dalle movenze comiche del racconto. Allo stesso modo, Dickens sfruttò il mezzo dello 'schizzo' verbale che, attraverso lo strumento retorico dell'ellissi e della condensazione, potesse contenere una materia multiforme con la stessa capacità di penetrazione delle stampe: le stesse stampe, cioè, che fin da piccolo lo avevano colpito nelle vetrine londinesi. Così, fondendo il vecchio con il nuovo, cioè la letteratura picaresca e la caricatura popolare con una nuova forma iconotestuale e i rimandi alla cultura attuale (si pensi alla frenologia, alle teorie pedagogiche), Töpffer scoprì una formula inedita che si rivelò un veicolo più rapido ed efficace per instaurare un rapporto con il pubblico. Un discorso simile potrebbe essere applicato al primo romanzo dickensiano. In entrambi, quindi, vi è un accentuato culto del 'popolo' e della sua educazione; un popolo che era il pubblico di Hogarth, di Dickens e del proto-fumetto. Anche l'odierno *graphic novel*, da questo punto di vista, recupera tale finalità popolare, specie nella forma oggi ritenuta canonica: il romanzo in bianco e nero, secondo una scelta estetica finalizzata all'immediatezza espressiva dei contenuti, spesso sociali o di natura autobiografica.

L'idea di ricercare una radice töpfferiana nel *Circolo Pickwick* non si basa tanto sulle tematiche comuni fra le due opere, quanto sulla verifica dell'intuizione, da parte di entrambi gli autori, di un veicolo espressivo che potesse essere recepito in maniera rapida e 'olistica' dal destinatario.

L'espressione 'olistica' restituisce l'idea della complessità della lettura iconotestuale, cioè di un testo che nasce dotato di potenzialità visive e che, perciò, presuppone una percezione multisensoriale. Il concetto d'iconotesto necessita tuttavia di una precisazione in quanto la sua applicazione al romanzo dickensiano non è immediata. Da una parte, infatti, *M. Jabot* possiede in maniera evidente le caratteristiche che lo qualificano come testo-immagine; d'altra parte, la definizione della sua essenza ibrida è già presente nelle riflessioni estetiche e poietiche del proprio autore. *Pickwick Papers*, invece, non possiede né caratteri evidentemente iconotestuali, né è corredato da una riflessione che ne metta in luce una componente visiva immediata. È necessario chiedersi nuovamente in che senso si possa trattare *Pickwick Papers* attraverso la categoria dell'iconotesto. Alain Montandon risponde a tale interrogazione modificando il punto di vista sull'oggetto iconotestuale e guardando 'più avanti' rispetto all'oggetto stesso. La domanda che egli si pone è infatti «che cos'è un effetto iconotestuale?». In questo senso, anche il confronto instaurato tra il *Circolo Pickwick* e l'*Histoire de M. Jabot* mira a sottolineare che il fine ricercato da entrambi gli scrittori era evidentemente 'spostato' al di là del contenuto della loro opera, cioè verso la sua ricezione. La risposta di Montandon alla questione di cosa sia un effetto iconotestuale è appunto «c'est d'abord un effet conclusioni della prima parte di questa affermazione non sono nuove. Filostrato l'ateniese, per esempio, ne parlava già nel II secolo e, in maniera simile, il classicista Le Brun riteneva che il disegno imitasse tutte le cose reali, mentre il colore rappresentasse soltanto ciò che era accidentale. All'epoca del neoclassicismo e poi del romanticismo, tale idea si affermò con particolare forza e anche Töpffer la difese proclamando la preminenza della linea sul colore. La linea, infatti, si offre allo sguardo spogliata dei caratteri accessori e tale dovrebbe essere, a dire di Töpffer, l'illustrazione rivolta ai bambini. Per Renonciat, studiosa di arte e letteratura infantile, in Francia si dovette attendere la fine del XIX secolo affinché gli illustratori per bambini prendessero coscienza della specificità della percezione infantile e concepissero le loro immagini di conseguenza. Cfr. A. Renonciat, *Un théoricien de la littérature en estampes*, in D. Maggetti (a cura di), *Töpffer*, cit., pp. 264-265.

de lecture»:

Coexistant dans l'espace et dans le temps de la lecture, dans la fictivité d'un regard instantané, le texte-image génère des procès de lectures plurielles, puisque l'extensivité spatiale de la figure diffère de la linéarité typographique. Autrement dit la coesistenza e la confrontation favoriscono, d'une parte in un movimento di va e viene l'emergenza de l'élément (des éléments) plastique du texte et induit d'autre part la lecture d'un message de l'œuvre plastique.

Il movimento di 'va e vieni' può quindi manifestarsi sia sulla superficie della pagina, sia all'interno di una cultura (visiva) a cui si fa segretamente riferimento. Vi sono quindi dei «glissements» di un modo di lettura sull'altro:

Il y a donc transferts et glissements d'un mode de lecture sur l'autre. Les mécanismes de ce transfert sont multiples et favorisent des glissements plus ou moins conscientes, plus ou moins voulus, plus ou moins aléatoires sans l'effort d'accommodation de l'œil et de l'esprit à deux réalités à la fois semblables et hétérogènes qui peuvent souligner l'identité des composantes, ou la dissemblance de ses moyens d'expression, ou l'unité invisible régissant les deux ensembles.

Ciò che entra in gioco, quindi, non è tanto il mero contenuto, visivo o verbale che sia, ma il gioco di scambio tra le modalità percettive del segno visivo e del segno verbale. Modalità che solo l'autore può innescare (sebbene lo possa fare anche in maniera parzialmente inconsapevole), al fine di ottenere un effetto omogeneo nel processo di comprensione del proprio lettore. Tale concezione non è intelligibile in maniera immediata ed esaurisce la sua utilità nel caso rimanga astratta, cioè distaccata da una pratica,

car ce qui est en jeu, c'est bien une absence, une absence entre le texte et l'image, absence qui est moteur même des effets iconotextuels.

E di 'assenza' avevamo appunto parlato a proposito del riferimento visivo sotteso agli episodi del *Circolo Pickwick*. Un'assenza che, tuttavia, rivendica la sua presenza durante il gioco della ricezione, all'interno del quale diventa visibile e indistinguibile dalla componente verbale. L'iconotesto è quindi una chimera, un effetto sfuggente. Probabilmente, questa è la ragione che portò Töpffer a fare della sua pratica un discorso teorico e viceversa. Altrettanto probabilmente, questo è ciò che induce Montandon a considerare l'effetto iconotestuale, *tout d'abord*, un effetto di lettura, sottintendendo quindi che potrebbe essere anche molto altro. Tale è l'indefinito statuto della materia di cui si va trattando, trasmesso in eredità al fumetto⁴¹⁸. È questo il senso in cui si può affermare che *Jabot* e *Pickwick* costituiscono due esempi di testi ibridi e che i due autori, allora, condividevano la stessa attitudine 'visiva' nei confronti delle loro storie. Lo stesso Töpffer era solito indicare l'insieme dei suoi lavori 'ibridi' con il termine di *littérature en estampes*. A questo proposito, inoltre, si noterà che Töpffer non limita mai la riflessione alle singole opere, ma vi è in lui una forte tendenza al sistema – la stessa che aveva informato l'opera trattatistica di Hogarth – che sussume il particolare sotto categorie più generali. La nozione di *littérature en estampes*, introdotta nel 1836 a proposito delle immagini popolari nell'articolo *Réflexions à propos d'un programme* (apparso sulla «Bibliothèque universelle» nel gennaio-febbraio 1836 e nel marzo-aprile 1836) fu applicata nove anni dopo alle proprie creazioni grafiche nel già citato *Essai de physiognomie*. Prima però di addentrarci nella definizione töpfferiana,

418 A. Montandon (dir.), *Iconotextes*, Ophrys, Paris, 1990, p. 6.

vorrei proporre al Lettore due rilessioni. Il fatto che, innanzitutto, la riflessione teorica di Töpffer parta da una materia popolare – le stampe – la lega in maniera indissolubile alla cultura ‘pop’ (si usa il termine in senso volutamente anacronistico), anche qualora la sua produzione si allonti da un tipo di espressione strettamente popolare (come le stampe politiche o moraleggianti). In tal senso, però, l’opera di Töpffer può essere considerata come la forma originale del fumetto. Nell’edizione italiana dell’*Essai de physiognomie*, pertanto, si potrebbe modificare la traduzione «letteratura figurata»: in essa, infatti, si perde completamente il senso dell’espressione originaria e, così facendo, si allenta il legame con la cultura popolare. La nozione di *littérature en estampes* nacque da un’analisi approfondita, da parte di Töpffer, della retorica dell’immagine popolare: egli cercava di mettere in evidenza i vantaggi peculiari della comunicazione in immagini, i suoi poteri, il suo pubblico e le sue funzioni specifiche. Così facendo, Töpffer tracciò un bilancio generale, l’unico al suo tempo, della produzione dell’epoca e s’incaricò, in questo modo, di raccogliere l’eredità dei teorici precedenti⁴¹⁹.

Le programme de l’éducation morale du peuple [...] considère, et avec raison, que la principale littérature du petit peuple ce sont les estampes, dont le langage claire, intelligible pour tous, a un action direct sur les imaginations, et tout particulièrement sur celles qui sont neuves, point encore blasées par l’habitude des jouissance ou des émotions qui dérivent des ouvrages de l’art. Ce genre de littérature, très perfectionné en Angleterre, l’est peu encore en France, où il a d’ailleurs été employé jusqu’ici bien plus à faire ressortir les ridicules, à battre en brèche le parties [...], qu’à appuyer auprès de masses des idées favorables à leur bonheur ou à leur moralité⁴²⁰.

È interessante il fatto che Töpffer parli di un genere letterario vero e proprio (il romanzo per immagini) sul quale persiste tuttora un acceso dibattito in merito alla sua definizione e al suo statuto letterario. Il riferimento all’Inghilterra, inoltre, rivela senza dubbio il legame con l’arte hogartiana.

L’anno successivo all’uscita delle *Réflexions pour un program*, Töpffer pubblicò anonimamente il commento dell’*Histoire de M. Jabot*, che Rénonciat considera «le pretext d’un pertinent commentaire, tout à la fois promotionnel et analytique, sur ce genre narrative naissante, dont Töpffer s’efforce de définir la nouveauté: a cette époque il lui paraît essentiel d’en souligner la nature mixte, et la “folie

419 «La promotion des images comme moyen de communication des idées et de transmission des savoirs près de publique spécifique – l’enfant, le peuple, et toutes les catégories de lecteurs peu cultivés – s’enracine dans une tradition très ancienne. Les Jésuites, par exemple, ont développé un enseignement par l’image dans leurs collèges dès XVI siècle. Cette courante s’appuie sur l’autorité de l’*Art Poétique* d’Horace; ainsi, Roger de Piles se réfère à cet auteur en dénombrant en 1699, dans son *Abrégé de la vie des peintres*, le six «bon effets qui peuvent venir de l’usage des estampes»: «Le deuxième est de nous enstruire d’une manière plus forte et plus propre de la parole. Les choses, dit Horace, qui entre par les oreilles prennent un chemin bien plus long, et touchent bien moins que celles qui entrent par les yeux, lesquelles sont des témoins plus surs et plus fidèles (*Abrégé de la vie des peintres. Avec des réflexions sur leurs ouvrages. Et un traité du peintre parfait, de la connaissance des dessins, et de l’unité des estampes*, Paris, chez François Muguët, 1699, p. 85) [...] les distinctions entre l’art poétique [...] et l’art visuel [...] ont fait l’object de nombreux débats depuis la Renaissance: l’abbé Du Bos, notamment, a abordé ce problème dan ces *Réflexions critiques sur la poésie et sur le peintre* (1719), de même que Diderot dans sa *Lettre sur les sourd et muets* et dans l’article *Composition de l’Encyclopédie* (1751)». A. Renonciat, *Un théoricien de la “littérature en estampes”*, cit., p. 262.

420 R. Töpffer, *Histoire de M. Jabot*, «Bibliothèque universelle de Genève», precedentemente «Bibliothèque Universelle des Sciences, Belles-Lettres et Arts» seguita da «Archives des Sciences Physiques et Naturelles», Genève, B. Glaser, 1, gennaio-febbraio 1836, p. 51. L’articolo continua sul numero successivo di marzo-aprile 1836.

bouffonne»⁴²¹. Töpffer non utilizza mai il termine di letteratura *en estampes* per designare il suo album, ma parla di «une sorte de roman d'autant plus original, qu'il ne ressemble pas mieux à un roman qu'à autre chose». Töpffer è quindi cosciente della sua innovazione e non manca di interrogarsi su cosa ne costituisca la specificità: una forma composta, irriducibile all'analisi, di due modi di espressione diversi ma complementari e indissociabili.

Ce petit livre est d'une nature mixte. Il se compose d'une série de dessins autographiés au trait. Chacun de ces dessins est accompagné d'une ou deux lignes de texte. Les dessins, sans ce texte, n'auraient qu'une signification obscure; le texte, sans les dessins, ne signifierait rien. Le tout ensemble forme une sorte de roman d'autant plus original, qu'il ne ressemble pas mieux à un roman qu'à autre chose. L'auteur de ce petit volume oblong ne s'est pas fit connaître. Si c'est un artiste, il dessine faiblement, mais il a quelque habitude d'écrire, si c'est un littérateur, il écrit médiocrement, mais en revanche il a, en fait de dessin, un joli talent d'amateur. Si c'est un homme grave, il a des idées singulièrement bouffonnes; et si c'est un esprit bouffon, il ne manque pas d'un sens assez sérieux⁴²².

Sembrirebbe quindi che Töpffer impieghi con successo la strategia dell'autoironia per fugare ogni discussione in merito all'oggetto della sulla creazione letteraria. Il fatto che testo e disegno formino *tout ensemble* una sorta di romanzo produce due effetti importanti per le nostre ipotesi. Innanzitutto, prefigura il dibattito che accompagna la forma ibrida del *graphic novel*, in quanto il suo antenato, cioè il romanzo töpfferiano, era affetto dalla stessa patologia genetica. Inoltre, l'espressione «romanzo» legittima un suo raffronto con l'opera di Dickens, la quale si definisce come tale sebbene in una particolare eccezione. Alla stregua del suo testo, anche l'anonimo autore dell'articolo ha una personalità duplice e, autoironicamente, dichiara il suo talento amatoriale. In realtà, Töpffer è profondamente cosciente della novità del suo lavoro, anche dal punto di vista pedagogico.

Un altro aspetto che porterebbe a considerare Töpffer alle origini della forma fumettistica, almeno nella nostra ipotesi, è il fatto che la letteratura *en estampes* non è da noi considerata da Töpffer come un'espressione artistica minore. Al pari di un discorso-figura, la cui estetica obbedisce alle esigenze della retorica e il cui potere di convinzione misura la qualità del messaggio, la letteratura *en estampes* è prima di tutto uno strumento di comunicazione attraverso la linea grafica. Töpffer, infatti, attribuisce una parte attiva all'osservatore che deve sopperire alle lacune che dal punto di vista dell'imitazione il suo mezzo – la linea, appunto – comporta. Ernst Gombrich ha sottolineato il valore profetico di questa teoria che anticipa le scoperte della psicologia della percezione. Per quest'ultima, il problema della somiglianza riguarda non tanto la similarità quanto l'identità di reazioni suscitate nello spettatore, sfruttando in questo senso le possibilità offerte dalla filosofia kantiana, per cui le rappresentazioni degli oggetti nello spazio rinviano alle condizioni a priori della sensibilità. L'originalità di Töpffer, quindi, consiste secondo Gombrich nel trasformare la facoltà mimetica di Filostrato e il soggetto trascendentale di Kant nel soggetto della percezione che, un secolo dopo, sarà il protagonista della Gestalt. Per i gestaltisti, i segni fisiognomici non traducono le emozioni e non sono l'oggetto di un'interpretazione, ma costituiscono una Gestalt (una forma/struttura) il cui senso si schiude all'osservatore per mezzo di un'intuizione globale⁴²³.

421 A. Renonciat, *Un théoricien de la "littérature en estampes"*, cit., p. 260.

422 R. Töpffer, *Histoire de M. Jabot*, «Bibliothèque universelle de Genève», 9, mai-juin 1837, p. 335.

423 A. Renonciat, *Un théoricien de la "littérature en estampes"*, cit., p. 273.

Parlando di *littérature en estampes*, Töpffer ricorda che tale tipo di letteratura era più avanzata in Inghilterra e il riferimento ad Hogarth come a un «homme de génie» è immediato.

Dans le siècle passé, un homme de génie, Hogarth, porta en Angleterre la littérature en estampe à une hauteur où on ne l'avait pas encore vue. Hogarth, grande artiste, ainsi tout aussi grand moraliste, publia diverses suites des gravures formant des drames complètes, plus remarquables encore pour la pensée qui s'y développe avec une frappant énergie, que par l'exécution matérielle des planches dont ils se composent. Une idée forte et nette, mise en œuvre avec une rare intelligence, l'art de faire concourir au développement de cette idée les accessoires le plus différents en apparence, un profond instinct de moralité, et les sentiments les plus parfaits qu'ait peut-être jamais eu aucun artiste, des traits qui révèlent l'âme, ses habitudes, ses vices, sa candeur ou sa beauté, voilà de quoi constitue le génie éminemment dramatique et original d'Hogarth; voilà ce qui explique comment son œuvre partage, avec tous les ouvrages qui jettent de vives lumières sur la nature de l'homme et sur la marche de ses passions, l'avantage de ne pas vieillir, d'intéresser, d'émouvoir, de féconder le cœur et la pensée dans un temps comme dans un autre. C'est par là que l'immortalité est acquise à Shakespeare; nous osons dire qu'il y a entre Hogarth et Shakespeare une grande conformité de génie⁴²⁴.

Sarebbe interessante riuscire a verificare se Dickens abbia letto questo articolo di Töpffer nella «Bibliothèque universelle» che arrivava puntualmente alla British Library. Sebbene il testo non sia firmato, se non con una sigla «R. T.», il suo contenuto avrebbe sicuramente interessato Dickens. Il riferimento ad Hogarth e a Shakespeare avrebbe funzionato come un'esca per lo scrittore inglese che, idealmente, si poneva come continuatore della letteratura moraleggiante e 'di caratteri' dei suoi predecessori.

Nella mia ipotesi, quindi, Dickens e Töpffer condividerebbero lo stesso comune progenitore, William Hogarth, e una stessa visione 'globale' del romanzo. È noto che Dickens era solito dare precise indicazioni ai suoi illustratori su come tradurre il suo immaginario verbale⁴²⁵. La componente iconotestuale del testo dickensiano, però, emerge nella sua strutturazione in scene, in sequenze, che, da una parte, innescano una sorta di montaggio cinematografico; dall'altra, entrano in rapporto con l'arte sequenziale per eccellenza cioè il fumetto⁴²⁶. Il *frame* del fumetto si distingue dalla mimesi del movimento del cinema per la fissità delle sue sequenze, il che lo avvicina alla forma scritta del romanzo dickensiano in cui si vuole 'mettere in scena' attraverso le parole che risiedono immobili pagina. Nel fumetto, inoltre, si attua nella maniera più pura possibile l'unione della parola e dell'immagine in quanto esse confluiscono nella stessa temporalità percettiva, a differenza del cinema dove la parola viene percepita per mezzo di un senso diver-

424 R. Töpffer, *Réflexions à propos d'un program*, cit., pp. 52-53. L'articolo continua sul numero successivo di marzo-aprile 1836.

425 Kitton, ad esempio, illustra il caso del rapporto tra Dickens e Phiz, soffermandosi anche sulle 'deviazioni' di quest'ultimo dalle indicazioni dell'autore, specialmente quanto si trattava di fare un duplicato di una tavola deteriorata. F. G. Kitton, *Dickens and his Illustrators: Cruikshank, Seymour, Buss... : with Twenty-Two Portraits and Facsimiles of Seventy Original Drawings now Reproduced for the First Time*, cit., pp. 67-78. Harthan, invece, ricorda, come Dickens e Phiz condivisero uno stesso «literary-visual approach». J. Harthan, *The History of the Illustrated Book*, Thames and Hudson, London, 1981, p. 201.

426 In America, Ellen Weise confronta la riflessione dell'autore di *Jabot* con quella di Eisenstein e riscopre nel *Saggio di fisiognomica* numerose analogie con le tesi della semiotica contemporanea (E. Wiese, *Enter: the Comics*, cit.). Lo svizzero Michel Thévoz (*Variations physiognomiques in L'Art brut*, Skira, Ginevra, 1975, pp. 20-25), per parte sua, rintraccia in Töpffer l'iniziatore del moderno strutturalismo.

so dalla vista. Sfruttando l'unità che solo la visione intuitiva di una complessità iconico-verbale permette, il romanzo dickensiano si costruisce in maniera episodica espandendo verbalmente il ritmo sequenziale di una storia figurata, tanto che ogni scena del racconto potrebbe corrispondere (virtualmente) a una striscia töpfferiana. Il rapporto tra i due artisti, pertanto, non è dato dalla presenza in *Pickwick* di 'quadri verbali' che tradurrebbero alcune scene di *Jabot*, ma dal fatto che entrambe le storie rappresentano due esempi di lettura integrata 'comica'. Con il genere dei *comics* essi condividono l'essenza che, spesso, è rimasta incompresa o fraintesa a causa della priorità attribuita a caratteristiche accessorie. Kunzle – il più noto studioso töpfferiano, nonché teorico, ma soprattutto ineguagliato storico dei *comics* – nel suo primo studio sulla storia (e la preistoria) del fumetto, pone questo problema all'origine della definizione stessa del genere.

This book is intended as a history or pre-history of an artistic phenomenon which is part pictorial and part literary and known to the English-speaking world variously as «comic strip», «comic», «comic book», «strip cartoon» and «the funnies» [...]. Terminology suggests that the concept of comic is inseparable from the strip, which is to a certain misleading. The word or its equivalent in his sense is peculiar to English speaking countries: the French, with characteristic accuracy, say «bande dessinée» [...], the German [...] say «Bilderstreifen» or «Bildergeschichte» (picture strip, picture story), and the Italians have the term «fumetto». The latter is particularly inappropriate from the historical point of view, since speech balloons («fumetto» means literally a «puff of smoke») are not a definitive characteristic of the comic strip even in modern time.

Il termine italiano quindi porrebbe in primo piano un elemento che non risulta essenziale alla forma della storia in immagini, lasciando invece da parte il termine su cui porre l'accento, la *strip*, la striscia in cui l'immagine si sviluppa narrativamente in una storia. Inoltre, Kunzle sottolinea un aspetto che si è cercato di dimostrare fino ad ora, ovvero il fatto che la striscia disegnata assuma una connotazione 'comica' – che si somma quindi a quella narrativa – solo a seguito della rivoluzione stilistica dell'arte popolare, ovvero la caricatura.

The pre-history with which we are dealing reveals how the truly comic strip does not emerge until pictorial propaganda on the social cartoon become entirely comic in style, that is in the late eighteenth-century England. At this stage of his development, however, I have preferred to use the phrase «caricatural strip» in order to link it with the stylistic revolution in popular graphic art known as caricature. I never refer to the pre-caricatural (i.e. pre-1780) strip as the «comic strip», even when it contains an elements of humor. I generally use the terms «narrative strip» or «narrative sequence», «picture story» or «pictorial sequence» (depending upon the format involved) in order to stress the narrative role of the medium, which I consider primary⁴²⁷.

La narratività e il carattere comico-moralistico, due elementi già prefigurati in Hogarth, diventano aspetti che convivono nella storia in immagini solo dopo e per mezzo della rivoluzione della caricatura, con la quale sia Dickens che Töpffer ebbero rapporti molto stretti: Töpffer ne era parte attiva e scientificamente informata, grazie ai suoi studi e le sue teorizzazioni di fisiognomica; Dickens, dal canto suo, vi era entrato attraverso i suoi illustratori e attraverso il suo interesse (se pur a livello amatoriale) per le scienze fisiognomiche.

427 D. Kunzle, *The Early Comic Strip: Narrative Strips and Picture Stories in the European Broadsheet from c.1450 to 1825*, cit., p. 1.

La posizione di Kunzle, in realtà, è molto interessante dal nostro punto di vista. Lo studioso, infatti, sembrerebbe cadere più volte nella tentazione di instaurare un rapporto tra Dickens e Töpffer e, soprattutto, sembrerebbe farlo all'interno del contesto della storicizzazione della *comic strip*.

The lower middle class too, had their cultural heroes. Dickens was one. And although Dickens obviously has no artistic peer [...], I have excavated from the mass of what was loosely termed 19th century popular culture some other 'major figures' – of which art history is ever in quest. In addition to the German hero (Williem Busch), we find such talent as Rodolphe Töpffer, who deserves a critical edition of his comic strip oeuvre⁴²⁸.

È degno di nota che, nel *Preface and Acknowledgements* di un'opera storicamente dettagliata sulla *comic strip* come quelle di Kunzle, si citino consecutivamente proprio i nomi di Dickens e di Töpffer, a proposito degli eroi culturali della *lower middle class*. I due artisti emergono in coppia nella storicizzazione di Kunzle anche quando si affronta l'argomento del nuovo pubblico, delle riviste comiche o degli album di *comic strips* indirizzati a un mercato che, nel XIX secolo, non era ancora sviluppato:

a new audience of intersecting generations and social classes: the older 'ten to sixteenth years of age' educated child and the child-in-the-adult. To these we must add the lower social classes, struggling, like children into their maturity.

La letteratura che serviva da ponte tra le generazioni era chiamata «family literature», adatta a essere letta ad alta voce e accessibile a tutti sugli scaffali delle librerie dei salotti. Nessun dubbio sul fatto che Dickens capì profondamente questa nuova esigenza del mercato e divenne il paladino del nuovo gusto «cross-class cross-gender»:

the success of the greatest English comic writer of the period, Charles Dickens, whose methods and attitudes subsume the contemporary caricature and comic strip, and who also published periodically in installments, should have depended so much on cross-class cross-gender appeal and on the suitability of his work for being read (aloud) in families. Dickens' perception of his vast audience certainly broadened the range of his humor; but it was also restrictive, notably in the realm of sexuality and over personal political allusion, so much the domain of earlier broadsheets.

Anche a questo proposito, il nome di Töpffer affiora puntuale dopo poche righe:

The very gestation of the new comic strip in the hands of Töpffer may be traced back to the idea of the family as producer-reproducer, author-consumer of its own entertainment, with the significant difference that the family in Töpffer's case was the truly extended one of the small boarding school⁴²⁹.

In realtà, Kunzle non esplicita mai l'esistenza di un rapporto tra Dickens e Töpffer. In un solo caso, invero, egli parla in termini più precisi; il riferimento però è ad un'altra opera di Töpffer, cioè *Voyages et aventures du Docteur Festus* (1840) che viene messa a confronto proprio con *Pickwick Papers*. L'influenza tematica dell'opera di Töpffer sarebbe avvenuta, a dire di Kunzle, «while it [*Pickwick*] still adhered essentially to 'Scraps and Sketches' format as written as a kind of verbal caricature, and in acute awareness of the role of the forty-three illustrations» (*Scraps and Sketches*, 1828-1829, fa parte della 'Cruishankiana', una miscellanea di

428 Id., *The History of Comic Strip: the Nineteenth Century*, cit., p. XIX.

429 Cfr. *ivi*, p. 2.

facetiae grafiche, di brevi *cartoons* ecc.). La sovrapposizione tra alcuni personaggi ed episodi testimonierebbe la presenza di un repertorio comune, espresso in due linguaggi distinti – visivo e verbale – e in due culture differenti. In entrambi gli scrittori, inoltre, gli eventi manipolano le persone, in particolar modo l'eroe:

Mr. Pickwick is a kind of Dr. Festus, bent on voyages of discovery [...], a sociological rather than scientific kind [...]. Change of clothes bespeaks change of identity. There are duels on the absurdist of pretexts, and blind sexual jealousies. The law, the judicial procedures, and jail are subject to the roundest excoriation [...]. Finally, we may add that Dickens's Mr. Jingle speaks in breathless, staccato, abbreviated captions, and that old-fashion Mr. Pickwick, like Töpffer's middle-aged protagonist, wears breeches and gaiters or stockings.

Ci si dovrebbe forse chiedere perché si ricerchi un'influenza di *Histoire de M. Jabot* su *Pickwick Papers*, se Kunzle ha già posto in luce un legame con il *Doctor Festus*. Quello che però Kunzle afferma è che «we know that Töpffer owned and treasured a copy of Pickwickian translation» (così come testimonia la lettera di M.me De la Rive del 6 marzo 1840). La sua indagine critica, pertanto, si muove in senso opposto, sottolineando piuttosto l'influenza di Dickens su Töpffer, successiva, quindi, a quel 1836 che rappresenta il nostro termine *ante quem*. La nostra ipotesi, senza voler confutare i risultati di Kunzle, vorrebbe invece dimostrare un'influenza di opposta direzione e, cosa non meno importante, anticiparne la datazione.

Fatta eccezione per la puntualità con cui esprime la comunanza tematica tra *Pickwick* e *Festus*, la posizione incerta di Kunzle a proposito dei rapporti tra Dickens e Töpffer (e il fumetto) troverà la propria motivazione nell'analisi del materiale bibliografico. Lo studioso è invece più esplicito nell'accostare i primi lavori di Dickens alla forma del comic strip della seconda metà dell'800 inglese il quale «should be correlated with the popular literature of the period such as Dickens, whose early work with its episodic, knockabout comedy, has structurally and aesthetically, certain comic strip-like quotes»⁴³⁰.

3.1. Contaminazioni visive

Benché la relazione più profonda fra *Jabot* e *Pickwick* si esprima nella concezione della forma iconotestuale e nella cultura visuale del periodo, sarà utile mettere in evidenza alcune tematiche comuni 'di superficie', quali si esprimono in scene – descritte o disegnate – che costituiscono la fattispecie concreta in cui l'iconotesto si manifesta. Si tratta di tematiche comuni anche alla letteratura satirica precedente e all'arte della caricatura. La presenza di questi elementi rafforza e verifica, quindi, le relazioni che abbiamo intrecciato.

Entrambi i romanzi hanno un eroe centrale, Jabot e Pickwick, ambedue dettagliatamente caratterizzati fin dall'inizio e immediatamente legati alla caricatura. Jabot è rappresentato come il buffone venuto da un altro mondo che dunque appare fuori luogo fin dall'inizio della storia: nella prima parte, infatti, egli è l'unica figura messa in caricatura, mentre le donne e gli altri uomini sono rappresentati in maniera idealizzata. Anche il suo abbigliamento, fra *vieux jeu* e modaiolo, fa parte della caratterizzazione straniante del personaggio.

430 Id., *Father of the Comic Strip: Rodolphe Töpffer*, cit., pp. 161-162.



Fig. 148 R. Töpffer, *Histoire de M. Jabot* (1833, p. 2)

Mr. Jabot se dispose à réussir dans le monde / M. Jabot fréquente les promenades publiques⁴³¹

In maniera simile Mr. Pickwick, occhialuto e rotondo, entra in scena come il soggetto di una caricatura, per poi mutarsi in uno di quei caratteri che attraevano il romanziere: ingenuo e bonario, e pieno di tutti i piccoli difetti che lo rendono più umano e simpatico. La presentazione caricaturale del personaggio avviene fin dal primo capitolo, 'distribuita' tra l'illustrazione di Seymour (il quale vide sfumare anche la sua idea di un personaggio alto e snello), dove il protagonista fa la sua prima orazione ai membri del club, e il testo che la segue a breve distanza.

431 R. Töpffer, *Storia del Signor Jabot*, traduzione dal francese di L. Erba, Garzanti, Milano, 1973 (ed. orig. 1833), p. 2. In seguito si citerà come *Jabot 1973*, seguito dal numero di pagina. Come si è già fatto notare, gli album Garzanti riproducono fedelmente l'autografia dell'album accompagnandolo, nelle pagine di sinistra (non numerate), la trascrizione a stampa del testo in francese e la traduzione italiana. Per questo il testo originale e la traduzione di Luciano Erba hanno la stessa indicazione bibliografica.



Mr. Pickwick Addresses the Club

Fig. 149 R. Seymour, *Mr. Pickwick addresses to the Club* (OID, p. 5)

What a study for an artist did that exciting scene present! The eloquent Pickwick, with one hand gracefully concealed behind his coat tails, and the other waving in air, to assist his glowing declamation; his elevated position revealing those tights and gaiters, which, had they clothed an ordinary man, might have passed without observation, but which, when Pickwick clothed them – if we may use the expression – inspired voluntary awe and respect⁴³²

Oltre al fatto che la descrizione si presenta come una vera e propria ecfraresi dell'illustrazione, è interessante che si soffermi con puntualità sull'abbigliamento di Pickwick, mettendone in risalto degli elementi (la *redingote*, le ghettoni) che sono parte di un look talmente caratteristico del personaggio topfferiano da costituirne il nome proprio, *Jabot*. In entrambi i casi, l'eroe protagonista è investito di comicità nel doppio senso del termine, relativamente alla sua qualità parodica e al suo essere il fulcro del comico, diventando perciò il motore narrativo della trama. A dire il

432 *OID*, p. 3 (trad.it. *CPit*, p. 7).

vero Jabot, a differenza di Pickwick che si riscatta alla fine del romanzo in un'aura di santità, rappresenta l'antieroe per eccellenza, essendo il bersaglio dell'autore. Jabot è infatti la satira del parvenu, dello scalatore sociale. Töpffer, così facendo, colpisce anche se stesso, un piccolo borghese che aveva sposato la figlia di uno dei più noti produttori di orologi di Ginevra, entrando a far parte della grande borghesia e, attraverso l'Accademia, anche dell'élite di governo. Similmente, dopo che l'eroe ha sperimentato – con esiti sempre grotteschi – tutti i luoghi tipici dell'alta società, la storia di Jabot si conclude con il matrimonio con una vedova di una quarantina d'anni, la marchesa di Mirliflor.

In entrambi i romanzi, il mondo femminile non è altro che il pretesto per tessere equivoci e per condurre gli eroi all'ennesima umiliazione. Si potrebbero per esempio ritrovare evidenti somiglianze nelle scene di svenimenti femminili che, in ogni ambito di rispettabile socialità rivestivano sempre una funzione importante, tanto da poter assurgere al rango di scene 'di genere'. Jabot, infatti, provoca lo svenimento di una dama pestandole un piede mentre danza la quadriglia a un ballo di società,



Fig. 150 R. Töpffer, *Histoire de M. Jabot* (1833, p. 56)

Malheureusement M. Jabot termine son dernier entrechat sur le pied droit de Madame Posomby, sa danseuse, qui prend mal. / M. Posomby prend mal la chose. Il montre la porte à M. Jabot qui lui demande satisfaction pour demain à 11 heures.⁴³³

provocando, ovviamente, l'ennesima sfida a duello. Più equivoca e controversa è invece la vicenda dello svenimento della signora Bardell fra le braccia di Pickwick:

433 *Jabot* 1973, p. 56.



Fig. 151 H. K. Browne, *Mrs Bardell faints in Mr Pickwick's arms* (OID, p. 161)

«I cannot conceive» said Mr. Pickwick, when his friend returned. «I cannot conceive what has been the matter with that woman. I had merely announced to her my intention of keeping a man-servant, when she fell into the extraordinary paroxysm in which you found her. Very extraordinary thing» «Very» said his three friends. «Placed me in such an extremely awkward situation», continued Mr. Pickwick. «Very», was the reply of his followers as they coughed slightly, and looked dubiously at each other.⁴³⁴

Ancor più grave è l'imbarazzante equivoco in cui Mr. Pickwick cade quando, dopo essersi smarrito nella locanda dove alloggiava, sbaglia camera e, ormai tutto abbigliato per la notte, assiste all'entrata della vera occupante, una signora di mezza età. La scena è davvero degna di nota, anche perché la descrizione di ciò che Pickwick vede tra le cortine del letto è frutto di un gusto del tutto visivo:



Fig. 152 H. K. Browne, *The Middle-Age Lady in the Double-Bedded Room* (OID, p. 314)

434 *OID*, pp. 153-154 (trad. it. *CPit*, p. 205).

L'archeologia del graphic novel

The only way in which Mr. Pickwick could catch a glimpse of his mysterious visitor with the least danger of being seen himself, was by creeping on the bed, and peeping out from between the curtains on the opposite side. To this manœuvre he accordingly resorted. Keeping the curtains carefully closed with his hand, so that nothing more of him could be seen than his face and night-cap, and putting on his spectacles, he mustered up courage, and looked out. Mr. Pickwick almost fainted with horror and dismay. Standing before the dressing-glass was a middle-aged lady, in yellow curl-papers, busily engaged in brushing what ladies call their 'back-hair'⁴³⁵.

In un'atmosfera simile, sebbene più surreale, alcuni cagnolini legati con le corde al letto del signor Jabot, lo portano avanti e indietro nella camera della marchesa:

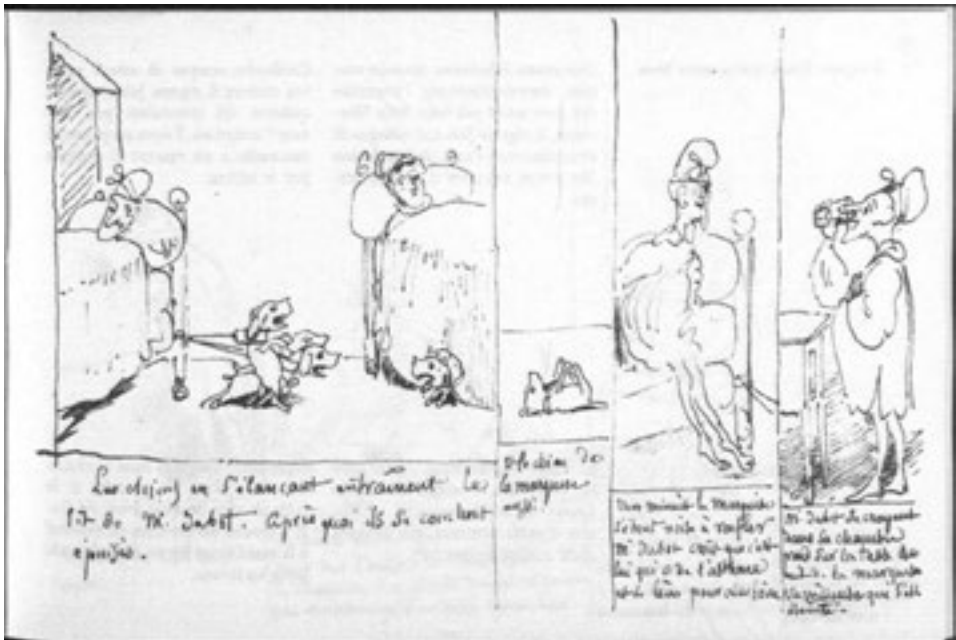


Fig. 153 R. Töpffer, *Histoire de M. Jabot* (1833, s. p.)

Siamo, chiaramente, nella seconda parte della storia di Töpffer, dove il richiamo al fantastico e al surreale è forte e, talvolta, non spiegabile razionalmente⁴³⁶. Molto spesso gli equivoci finiscono in duelli. Il che è piuttosto frequente nella letteratura del periodo. Ma una caratteristica comune a *Pickwick* e *Jabot* è che, nei due romanzi, i duelli vengono sempre interrotti – anche in questo caso in maniera più o meno surreale – e finiscono sempre in lauti pranzi e bevute. Un esempio

435 *OID*, pp. 308-309 (trad. it. *CPit*, pp. 393-394).

436 «Les chiens en s'enlançant entraînent le lit de M. Jabot. Après quoi ils se couchent épuisés» *Jabot* 1973, s.p.

Kunzle, in una nota di commento alla storia töpfferiana, ricorda che «this second part was found redundant and incomprehensible in the only review I have found – Töpffer does not seem to have offered *Jabot* for review to Genevan press – in *Das Kunstblatt*, published by Goethe's publisher J. G. Cotta and edited by Dr. Schoorn, no doubt the author of the review. Schron has incidentally, no hesitation in identifying the author by name». D. Kunzle, *The History of Comic Strip: the Nineteenth Century*, cit., p. 38, nota 28.

potrebbe essere il caso, in Töpffer, di Lord Bric Broc che, per non aver capito una battuta di Jabot (il quale si diletta spesso in giochetti linguistici) lo sfida a duello (ove le armi sono caricate a molliche di pane).

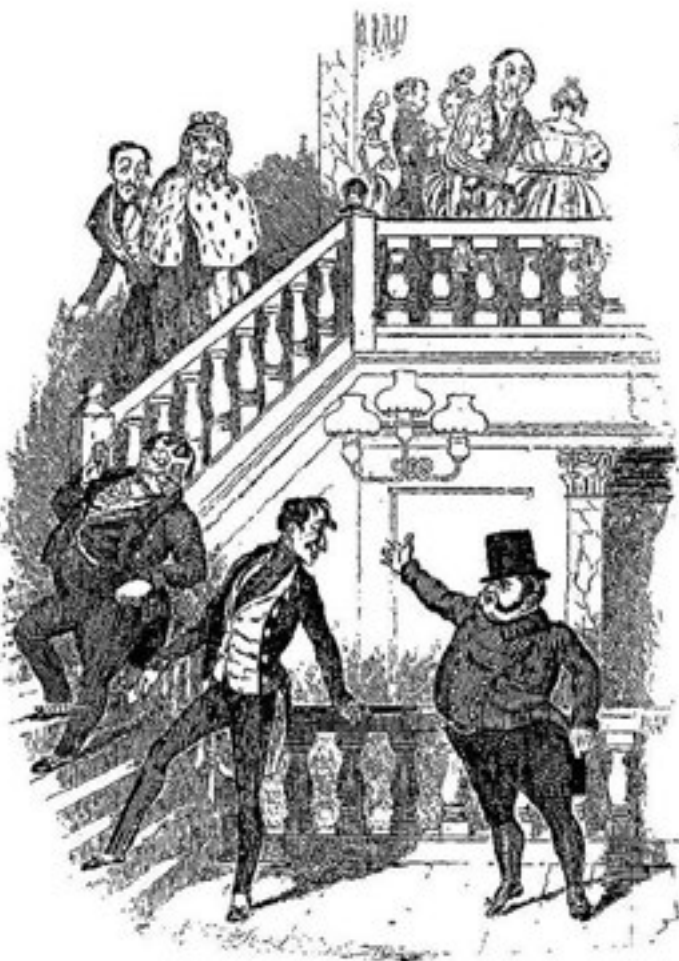


Fig. 154 R. Töpffer, *Histoire de M. Jabot* (1833, p. 87)

M. Jabot tire noblement en l'air, après quoi les témoins accourent, déclarent que l'homme est satisfait, et qu'il ne reste plus qu'à déjeuner ensemble⁴³⁷.

La sfida cui è costretto Mr. Jingle si conclude invece grazie a uno scambio di persona, e anch'essa finisce in un invito conviviale.

437 *Jabot* 1973, p. 87.



Dr. Slammer's Defiance of Jingle
(p. 22)

Fig. 155 R. Seymour, *Dr. Slammer's Defiance of Jingle* (OID, p. 28)

Un altro aspetto di primo piano in *Pickwick* e in *Jabot* è infatti il cibo e l'ambiente conviviale di pranzi, cene e bevute dai considerevoli effetti alcolici:



Fig. 156 H. K. Browne, *Wardle and his Friends Under the Influence of the 'Salmon'* (OID, p. 101)



Fig. 157 H. K. Browne, *Conviviality at Bob Sawyer's* (OID, p. 542)

Il cibo è però un aspetto sul quale non vorrei dilungarmi troppo, tanto è presente nelle opere di entrambi gli autori dove, spesso, segna le tappe dei lunghi e tormentati viaggi che i protagonisti compiono. Nell'introduzione all'edizione italiana di *Histoire de M. Vieux Bois*, Busino Maschietto ricorda che i racconti di viaggi e di avventure fantastiche erano un genere ben noto in Inghilterra e sconosciuto invece in Francia: basta citare i famosi *Viaggi* di Gulliver, pubblicati dallo Swift nel 1726 e l'altrettanto celebre *Storia dei meravigliosi viaggi e delle campagne di Russia del barone di Münchhausen*, pubblicata a Londra nel 1785 dal Raspe. L'artista ginevrino fece del viaggio una parte consistente della sua vita, affiancata all'attività di scrittura. Dal 1825 a 1842, Töpffer intraprese ogni anno una o due escursioni in compagnia degli allievi del suo pensionato, durante le quali scriveva e disegnava un resoconto dettagliato. Dai quaderni di viaggio nacquero le due raccolte dei *Voyages à zig zag* pubblicati a Parigi nel 1844 e nel 1854. Anche in *Jabot* si ritrova la tematica del viaggio, sebbene essa emerga diffusamente in tutta l'opera di Töpffer e in particolare in altre due storie in immagini (*Histoire de M. Vieux Bois*, scritta nel 1827, ma pubblicata nel 1837, e nei viaggi d'istruzione dei *Voyages et aventures du Docteur Festus*). Vorremo aprire una parentesi su queste due opere, le quali, sebbene non rientrino direttamente nell'analisi dell'influenza di *Jabot* su *Pickwick*, possono dare un'idea della cultura visiva e letteraria di Töpffer (e di Dickens). Il tema del viaggio, soprattutto compiuto con il mezzo di trasporto per eccellenza, cioè il cavallo, svela alcuni punti di contatto con un illustratore e caricaturista, Thomas Rowlandson, che giocò un ruolo fondamentale di legame fra Dickens e Töpffer. Si fa riferimento, in particolare, alla serie di stampe rappresentanti le avventure di viaggio di un maestro di scuola, pubblicate a Londra nel 1810 sul «Poetical Magazine», che William Combe, un giornalista settantenne, 'sceneggiava' ogni volta con qualche pagina di versi spiritosi. Nel 1812, alcune delle stampe di Rowlandson, trentadue per l'esattezza, uscirono in volume con il titolo *The Tour of the Doctor Syntax in Search of the Pictoresque*; nel 1819 ne fu pubblicata la nona edizione, mentre del 1820 è *The Tour of Doctor Syntax in Search of a Wife* e del 1821 *The Second Tour of Doctor Syntax in Search of Consolation*. Il successo di questo volume era al culmine quando Töpffer disegnò i *Voyages et Aventures du Docteur Festus*⁴³⁸. Per Busino Maschietto, la differenza tra le due opere è però essenziale: *The Tour of Doctor Syntax*, in fondo, non è altro che un libro illustrato: «Rowlandson disegna una serie di stampe ognuna fine a se stessa, contenente cioè un'azione conclusa e determinata; perché queste scene siano legate fra loro a formare una storia occorre un testo che racconti». Il fatto, tuttavia, che *in exergo* al volume del 1821 si citi l'*ut pictura poiesis* oraziano è indicativo che l'idea di una complementarità di storia e immagine poteva influenzare sia Dickens e i suoi illustratori – che molto ripresero da Rowlandson – sia Töpffer. La fisionomia di Syntax e le caratteristiche che egli condivide con *Festus* provano il rapporto genetico. Rowlandson fece molti viaggi nel continente (Parigi, Fiandre, Olanda) e già dal 1788 realizzò dei bozzetti e dei quadri sulle sue avventure di viaggio; i suoi soggetti erano essenzialmente i viaggiatori che incontrava, gli equipaggiamenti e i modi e i mezzi di trasporto: vagoni, carrozze, calessi e, soprattutto, cavalli, che egli rappresentava con grande fedeltà e vivacità⁴³⁹.

438 La trilogia di Syntax ottenne un successo strepitoso, paragonabile nei suoi effetti alla risonanza che caratterizzò la pubblicazione del *Circolo Pickwick*. «The English bought Dr. Syntax hats and coats [...], mugs, puppets, tops, crockery [...]. The book were translated into Danish, German and French, which perhaps Rodolphe Töpffer read and enjoyed» C. Dierick and P. Lefèvre (eds.), *Forging a New Medium. The Comic Strip in Nineteenth Century*, VUB University Press, Brussel, 1998, p. 90.

439 Per un approfondimento su Rowlandson e la sua arte si veda J. Grego, *Rowlandson, the Carica-*



Fig. 158 T. Rowlandson, *Doctor Syntax Unable to Pull Up at the Land's End* (1810-12 ca.)

Come si potrà notare, il dinamismo della corsa è evidentemente lo stesso che ritroviamo nei personaggi di Töpffer⁴⁴⁰:

tourist. A Selection from his Work with Anecdotal Descriptions of his Famous Caricatures and a Sketch of his Life, Times and Contemporaries, cit. e J. T. Hayes, *Rowlandson: Water Color and Drawing*, Phaidon Press, London, 1972. Rowlandson è anche autore di una *Dance of Death*, pubblicata da Ackerman in serie mensili tra il 1815 e il 1816. Dal punto di vista inventivo le immagini della danza della morte sono più innovative rispetto al *Doctor Syntax* e si sa che questa rappresentazione, oltre a essere citata in *Pickwick Papers* (OID, p. 3; CPit, p. 52) fu di grande interesse per Dickens che ne possedeva una versione. Cfr. J. H. Stonehouse (ed.), *Catalogue of the Library of Charles Dickens from Gadshill, Reprinted from Sotheran's Price Current of Literature, Nos. CLXXIV and CLXXV*. - *Catalogue of his Pictures and Objects of Art, Sold by Messrs. Christie Manson & Woods, July 9, 1870*. - *Catalogue of the Library of W. M. Thackerary, Sold by Messrs. Christie, Manson & Woods, March 18, 1864 and Relics from his Library Comprising Books Enriched with his Characteristic Drawings, Reprinted from Sotheran's Price Current of Literature N. CLXXVII*, Piccadilly Fountain Press, London, 1935, p. 26. L'immagine riprodotta è uno schizzo di Rowlandson per *The Tour of Dr Syntax in Search of the Picturesque*, non pubblicato. T. Rowlandson, *Doctor Syntax Unable to Pull Up at the Land's End*, penna, acquerello e matita; 133x 216, Victoria and Albert Museum London, 1810-12 ca.; riprodotto in J. T. Hayes, *Rowlandson: Water color and drawing*, cit., n. 135, p. 199

⁴⁴⁰ R. Töpffer, *Viaggi e avventure del Dottor Festus*, Milano, Garzanti, 1973, pagine non numerate. A proposito dei viaggi di Töpffer si ricorda anche l'articolo di M. Busino Maschietto, *Jean Jacques Rousseau et Töpffer*, in «Genava», ottobre 1962, pp. 93-103. Gli altri schizzi di Töpffer furono realizzati per l'*Histoire de M. Cryptogame* (edita nella versione xilografata da Cham) pubblicati da David Kunzle in *The History of Comic Strip: the Nineteenth Century*, cit. pp. 34-35.



Fig. 159 R. Töpffer, *Voyage et aventures du Docteur Festus* (1840, s.p.)



Fig. 160 R. Töpffer, *Histoire de M. Cryptogame* (1830, s.p.)

Anche in *Pickwick*, i viaggi sono un tema importante e le illustrazioni sono spesso dedicate a mezzi di trasporto incidentati (dalle chiare ascendenze rowlandosiane),

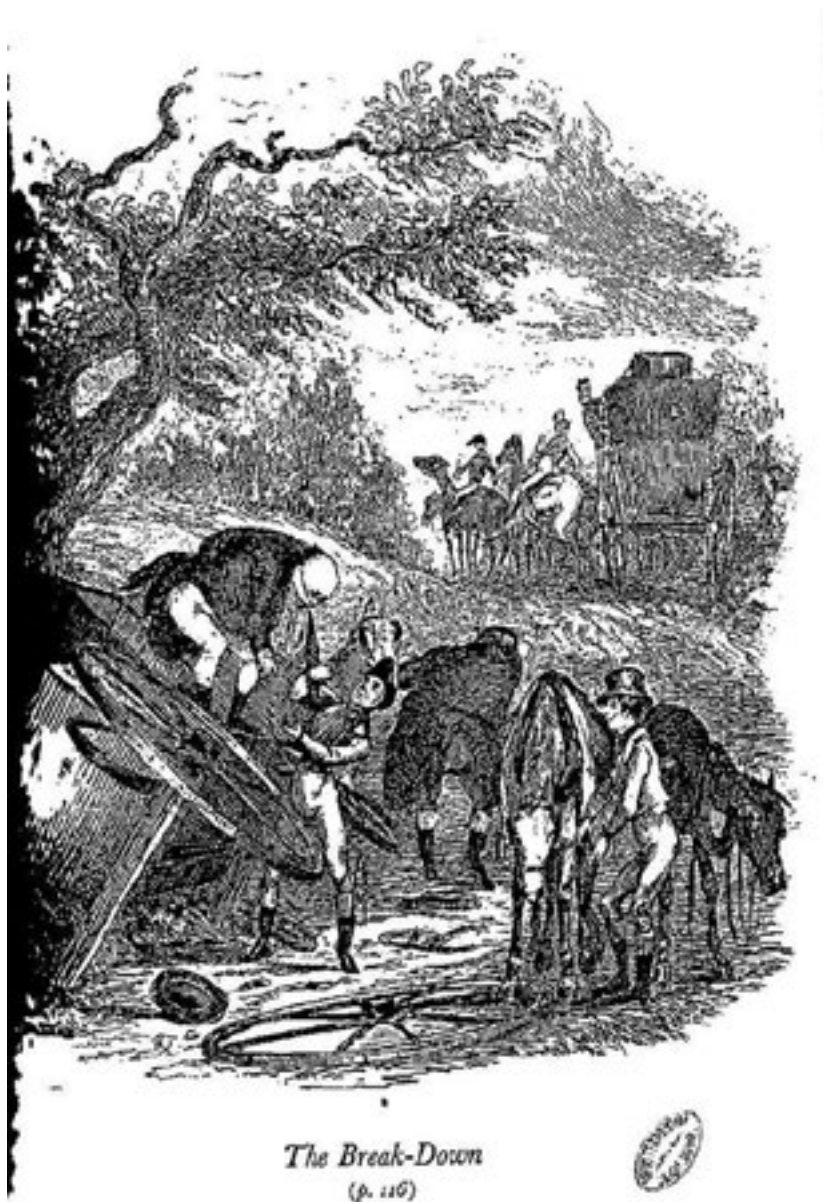


Fig. 161 H. K. Browne, *The Break-Down* (OID, p. 124)



Fig. 162 T. Rowlandson, *A Coach Overturned* (1815 ca.)

a cavalli riottosi e a carri pantagruelici:



Winkle Soothes the Refractory Mare
(p. 66)



Mr. Bob Sawyer's Mode of Travelling
(p. 705)

Fig. 163 H. K. Browne, *Mr. Winkle Soothes the Refractory Steed e Mr. Bob Sawyer's Mode of Travelling* (OID, pp. 64 e 705)

Mr. Bob Sawyer was seated: not in the dickey, but on the roof of the chaise, with his legs as far as asunder as they would conveniently go, wearing Mr. Samuel Weller's hat on one side of his head, and bearing, in one hand, a most enormous sandwich, while, in the other, he supported a goodly-sized case bottle, to both of which he applied himself with intense relish: varying the monotony of the occupation by an occasional howl, or in the interchange of some lively *badinage* with any passing stranger⁴⁴¹.

441 *OID*, p. 701 (trad. it. *CPit*, p. 887).

Un altro aspetto legato al tema del viaggio, e che si presenta peculiarmente in Töpffer e nei *Pickwick Papers* è la speculazione ‘filosofica’ sulla dogana e i doganieri che impegna i personaggi in articolate discussioni. Riporto qui l’esempio dickensiano:

By this time they had reached the turnpike at Mile End; a profound silence prevailed until they had got two or three miles further on, when Mr. Weller senior, turning suddenly to Mr. Pickwick, said: «Wery queer life is apike-keeper’s, sir» «A what?» said Mr. Pickwick. «A pike-keeper» «What do you mean by a pike-keeper?» inquired Mr. Peters Magnus. «The old ‘un mean a turnpike keeper, gen’l’m’n,» observed Mr. Samuel Weller, in explanation. «Oh,» said Mr. Pickwick, «I see. Yes; very curious life. Very uncomfortable» «They’re all on’em men as has met vith some disappointment in life,» said Mr. Weller senior. «Ay, ay?» said Mr. Pickwick. «Yes. Consequence of vich, they retires from the world, and shuts themselves up in pikes; party vith the view of being solitary, and partly to rewenge themselves on mankind, by takin’ tolls» «Dear me,» said Mr. Pickwick, «I never knew that before.» «Facts, sir», said Mr. Weller; «if they were gen’l’m’n you’d call’em misanthropes, but as it is, they only takes to pike-keepin’». ⁴⁴²

3.2. Ancora sulla caricatura e la fisiognomica

Abbiamo parlato diffusamente d’illustrazione e di caricatura senza, tuttavia, soffermarci a lungo sulle figure più importanti. Sono stati citati i nomi di Rowlandson, Gillray, Cruikshank e, ovviamente, in relazione all’illustrazione di *Pickwick*, di Seymour e Browne, cercando di mettere in luce come il loro mestiere d’illustratori fosse radicato nella cultura della caricatura e, precedentemente, della stampa popolare, fino a risalire a Brueghel e Bosch. Una riflessione più articolata è stata dedicata soltanto a William Hogarth, il ‘nonno’ del fumetto (presupponendo che Töpffer ne sia il padre), in relazione ai tre aspetti che entrano in gioco nella ricostruzione del quadro culturale: l’illustrazione tout court, la caricatura e la fisiognomica. Cerchiamo allora di riprendere il discorso da un diverso punto di vista, approfondendo i rapporti e i personaggi ‘ponte’ tra Töpffer e Dickens. Quan-

442 *OID*, p. 302 (trad. it. *CPit*, pp. 385-386). L’aspetto filosofico del viaggio in *Pickwick Papers* è approfondito da Rossana Bonadei. «A bilanciare l’esteso reticolo di “tales” “stories” “legends” e “manuscripts” (circa 1/3 su un totale di 57 episodi) che incornicia l’intreccio, alludendo al tempo della stasi e dell’ascolto, l’indice dei capitoli annuncia una frenetica, estenuante attività: si tratta di visite, spedizioni e bivacchi campestri, partite di caccia e di cricket, gite a cavallo e sui pattini, comizi politici, colazioni pubbliche e private, danze in giardino, feste in maschera, *parties*, cerimonie di vario genere, il tutto saldato dentro un quadro picaresco di continui spostamenti, incontri, avventure e sventure in larga parte galanti, che non sembra lasciare eccessivi tempi vuoti all’ipercinetico eroe. Eppure a ben vedere l’attività di Pickwick si traduce in un colossale ‘girare a vuoto’ [...], l’azione picaresca è rovesciata parodisticamente in una sua contemplazione [...], ma se vista in relazione all’altro grande genere settecento, e cioè l’idillio, la paralisi dell’eroe assume i tratti difensivi più che parodistici» che lo conducono fino alla «pantomimia dell’idillio». La riflessione della Bonadei, a partire dal tema del viaggio, rivela un impianto figurativo che, in *Pickwick*, rappresenta la parodia del genere idillico settecentesco, rendendo i suoi personaggi attori fuori luogo, alla stregua, d’altro canto, di *Jabot*. «Una volta inforcati gli occhiali di un genere, l’artista impara a leggere la realtà attraverso le sue lenti. Ma accade anche che sia invece il genere a mostrare all’artista tratti altrimenti inimmaginabili [...]. A confermare la pantomimia dell’idillio è lo stesso impianto figurativo del testo, con immagini che insistono sulle figure più tipiche del genere: giochi, scherzi, scambi di persona, situazioni ridicole, cadute rovinose, ma anche mascherate e occasioni festive [...]. La sensazione è quella di una galleria di quadri di tema settecentesco – idilli campestri, performance sportiva, conversation pieces, fêtes galantes, masquerades – ove le figure sono però palesemente fuori luogo, abbigliate in modo incongruo, goffe, maldestre, inadatte a svolgere una qualsiasi delle attività amabili, eleganti o ardite alle quali la scena allude». R. Bonadei, *Paesaggio con figure: intorno all’Inghilterra di Charles Dickens*, Jaca Book, Milano, 1996, pp. 77-80.

do Töpffer pubblicò le sue storie, negli anni Trenta dell'800, in Inghilterra era in corso un'incessante ricerca di nuovi formati per la caricatura e l'illustrazione che durò per tutti gli anni Quaranta, sovrapponendosi al fenomeno in cui, retrospettivamente, dobbiamo individuare la formula vincente del decennio, cioè la rivista illustrata (nella sua fattispecie satirica, «Punch» 1841, o informativa, «Illustrated London News» 1842). In Francia, fin dagli anni Trenta, vi erano due importanti riviste illustrate, il settimanale «La Caricature» e il quotidiano «Le Charivari», che Töpffer conobbe sicuramente. Töpffer, a sua volta, contribuì al clima di ricerca artistica che caratterizzò l'Inghilterra del tempo, estremamente ricettiva nei confronti delle invenzioni dell'artista. Che tali novità provenissero da Ginevra e non da Londra o Parigi, dovette sembrare piuttosto anomalo specialmente perché Ginevra non aveva una sua rivista illustrata, né possedeva un filone artistico forte, almeno in quel momento, legato alla caricatura politico-sociale. Tuttavia, la città svizzera s'inserì nel clima intellettuale di Londra e Parigi e i viaggi degli artisti (e delle opere) costituirono un valido canale di comunicazione; inoltre, forse, il fatto di essere una città piccola e provinciale rese Ginevra immune alle esigenze del mercato editoriale delle metropoli, dandole lo spazio per sperimentare un nuovo linguaggio⁴⁴³.

La tradizione della caricatura, fin dalle sue origini italiane, è di grande interesse per la comprensione dell'arte di Töpffer, ma è nella forma che essa assunse nell'Inghilterra di quegli anni che esercitò la massima influenza in tutta Europa. Sebbene Töpffer dette una reinterpretazione personale ai principi dell'arte sequenziale hogarthiana, l'artista inglese rappresenta il punto di partenza fondamentale per il ginevrino e per il padre di lui, Adam Töpffer, che nel 1816 effettuò un soggiorno in Inghilterra per approfondirne la conoscenza. Non a caso, Adam Töpffer, anch'egli artista, era noto come 'l'Hogarth ginevrino'. Al suo ritorno, Adam portò al figlio le già famose serie d'incisioni del *Matrimonio alla moda*, della storia *Del buono e del cattivo apprendista* e della *Carriera di un libertino*. Tanti sono i riferimenti a Hogarth negli scritti di Töpffer, a cominciare proprio dalle *Réflexions à propos d'un programme* e dal commento a *Jabot* e sarebbe ridondante insistervi ancora. Vi è tuttavia una lettera risalente al 1837 in cui Töpffer 'parafrasa' quanto teorizzato nei suoi articoli, riconoscendo in Shakespeare e in Hogarth le Muse della sua arte:

Si Shakespeare vivait, j'aimerais fort qu'il me fut permis de l'importuner un moment pour lui dire qu'il est le premier poète du monde. Si Hogarth était à Londres, je vous prierais de lui dire qu'il y a un pauvre diable qui fait ses délices de ses planche, qui lui trouve quelquefois du rapport avec Shakespeare, qui ne parle de lui qu'avec un respectueux enthousiasme⁴⁴⁴.

La lettera era indirizzata David Wilke, un pittore inglese che aveva soggiornato

443 T. Groensteen et B. Peeters, *Töpffer: l'invention de la bande dessinée*, cit. e D. Kunzle, *Father of the Comic Strip: Rodolphe Töpffer*, cit., p. 162. Come si vedrà in seguito nell'analisi, però, vi era una rivista ginevrina che arrivava regolarmente a Londra. Si tratta della «Bibliothèque Universelle» dove Töpffer pubblicò la sua tesi di letteratura *en estampes* e dove commentò *Jabot*. Il fatto che non fosse una rivista dedicata all'arte grafica, ma di argomento prevalentemente scientifico (con inserti letterari), sarà poi di fondamentale importanza per contestualizzare la presenza dell'opera töpfferiana a Londra.

444 Lettera a David Wilke, Ginevra 6 marzo 1837, n. 525 in R. Töpffer, *Correspondance complète*, editée et annoté par J. Droin avec le concours de D. Buysens et de J.-D. Candaux. Sous les auspices de la Société d'Études Töpfferiennes de Genève, vol. 4 (Mi-octobre 1832-8 sept 1838), DROZ, Genève, 2009, p. 289.

a Ginevra nel 1823 e nel 1827 e che rivestirà una certa importanza, come si vedrà più avanti, anche in rapporto a Dickens.

L'Inghilterra, tuttavia, non significa solo Hogarth. Per quanto riguarda la fine del XVIII secolo e le prime due decadi del successivo i nomi degni di nota sono quelli di Gillray (1756-1815) e Rowlandson (1756-1827). Del secondo si è già parlato in relazione a Töpffer; resta solo da precisare che, probabilmente, Töpffer lesse il *Doctor Syntax* nella traduzione francese il cui titolo non nasconde le ascendenze picaresche: *Le Don Quichotte Romantique, ou Voyage du Docteur Syntax à La Recherche du Pittoresque et du Romantique* (apparve a Parigi nel 1821, con 28 illustrazioni litografate da G. Engelmann a partire dai disegni di Malappeau che riprese gli originali di Rowlandson). Visti i contatti fra l'isola e Ginevra, spesso meta di turisti e studenti (Töpffer aveva numerosi studenti inglesi nel suo pensionato), non si può tuttavia escludere che sia giunta in Svizzera anche la versione originale inglese. A proposito di Gillray, invece, si è accennato all'importante posizione che egli ebbe come tramite fra la cultura satirica, la caricatura e la letteratura. Gli aspetti che rivestono un ruolo particolarmente interessante per inquadrarlo nella cultura visiva a cui Töpffer poteva avere accesso sono due: la rielaborazione delle stampe satiriche, specialmente per quanto riguarda il rapporto del testo con l'immagine; i suoi viaggi in Europa e, in particolare, i suoi legami con il mondo tedesco. Dal punto di vista dei temi, Gillray accentua quello che in Hogarth era un più generico commento sociale, come in realtà aveva già tentato Rowlandson, ma con un tono più spiccatamente politico e con un taglio più personale. Inoltre, Gillray ebbe un rapporto con l'incisione, la tecnica 'immediata' delle sue caricature, simile a quello di Töpffer con la tecnica dell'autografia.

Per Gillray, l'incisione non era un genere di secondaria importanza rispetto alla pittura; mentre Hogarth concepiva l'opera come un dipinto e solo in un secondo momento la traduceva in incisione a bulino, Gillray la concepiva immediatamente come incisione⁴⁴⁵. Anche il testo che accompagnava le sue creazioni, in linea con la tradizione della stampa popolare dei secoli precedenti, faceva parte della configurazione complessiva dell'incisione costituendo, talvolta, un modo di leggere il disegno (in maniera ecfrastica) e, talvolta, una parte del disegno stesso. Sono, in generale, i due modi di presenza del testo nella caricatura che si manifestano in Gillray. Il caso però di maggior rilievo è il secondo, in cui si assiste a una vera e propria iperproliferazione della nuvoletta fumettistica che, spesso, giunge a impadronirsi dell'intera pagina. Un esempio famoso è la stampa *French Liberty, British Slavery* (dicembre 1791), in cui uno smilzo francese conta le 'ferite' della rivoluzione e il grasso John Bull si lamenta delle tasse mentre viene letteralmente stufato insieme con un *roast beef*. Se pensiamo a questa stampa in termini di genere, essa potrebbe essere descritta come una *contrast print*, del tipo che risale dall'inizio del XVII secolo alla tradizione tedesca e olandese del XVI secolo: un tipo di stampa, cioè, in cui venivano polarizzati due aspetti, spesso collegati a nazionalità differenti, stereotipi sociali o più genericamente umani (il grasso e il magro, il ricco e il povero ecc.). Gillray viaggiò molto, in Olanda, Belgio, Austria e Germania erano sue mete usuali. Con quest'ultima, in particolare, ebbe un rapporto più profondo, scandito dai tanti articoli che uscirono sul «London und Paris» e che lo resero noto a livello europeo, ponendo le basi per un vasto e pro-

445 F. Simonetti, *Le incisioni caricaturali di James Gillray*, «Studi della storia delle arti», 1978-79, pp. 175-188.

fondo scambio culturale fra Germania e Inghilterra. Sebbene, infatti, la Germania potesse rivendicare il primato della teoria estetica, la sua cultura rimaneva aperta e ricettiva nei confronti dell'estero. Molti lavori letterari inglesi furono tradotti in tedesco e anche le stampe conobbero una notevole importazione. «London und Paris», infatti, nata a Weimar nel 1798, pubblicava, tra l'altro, commenti e critiche sulla caricatura contemporanea. Essendo un giornale a sottoscrizione, arricchito da costose tavole incise e colorate a mano, tendeva naturalmente a circoscrivere il suo pubblico. Ciononostante, è noto che le stesse copie circolavano fra più lettori cosicché il giornale fu ben presto conosciuto e ammirato da un pubblico più vasto. Inoltre, siccome vi erano molte restrizioni riguardo ai viaggi, imposte dai governanti degli stati della Germania, molti tedeschi colti erano diventati viaggiatori da 'poltrona' ed esploravano gli altri paesi attraverso il medium del libro, del periodico e della stampa. Gillray, considerato il successore di Hogarth, era presentato come il maggior caricaturista europeo. L'accoglienza alla stampa caricaturale inglese, in generale, e a Gillray in particolare, non sarebbe tuttavia spiegabile se non si facesse cenno ad alcuni aspetti caratteristici del pubblico e della cultura tedesca. La Germania era infatti al centro del dibattito sulla fisiognomica, alla quale si è accennato parlando di Hogarth e dei suoi interessi per tale scienza. I *Physiognomische Fragmente* di Lavater (1775-1778) furono pubblicati in Germania dove, tra il 1784 e il 1796, suscitavano le critiche di Georg Christoph Lichtenberg sul «Göttinger Taschenkalender», poi raccolte nel *Ausführliche Erklärung der Hogarthischen Kupferstiche* (1794-1799), il più ampio commento all'opera hogarthiana. Lo stesso Goethe, pur disprezzando l'arte della caricatura (almeno in apparenza) e considerando eccessiva l'attenzione prestata da Lichtenberg a Hogarth, acquistò una vasta collezione di immagini satiriche francesi, prevedendo di scriverne un commento sui «Propyläen» (il giornale da lui pubblicato con Schiller)⁴⁴⁶. Goethe ha una posizione di rilievo in relazione alla cultura caricaturistica e fisiognomica nel «London und Paris»; anche Kunzle ne parla diffusamente in un articolo in cui approfondisce il ruolo della rivista in tale contesto⁴⁴⁷.

Sebbene il nome di Hablot K. Browne sia legato indissolubilmente a quello di Dickens, George Cruikshank fu probabilmente l'illustratore di maggior fama e calibro artistico che lavorò con lo scrittore (inutile ricordare il successo di *Sketches by Boz* e *Oliver Twist*). Nonostante gli scontri e i dissapori, inevitabili tra due personalità forti e ambiziose, la loro collaborazione fu addirittura definita «a wonderful relationship which transcended that of the author and the illustrator»⁴⁴⁸. Di Cruikshank si è scritto e parlato molto, sia ai suoi tempi sia successivamente; in questo contesto è necessario focalizzare l'attenzione su due aspetti che lo resero una figura di tramite fra la Londra dickensiana e la Ginevra di Töpffer. Come

446 Uno dei personaggi di Goethe, in *Die guten Weiber* (1817) afferma che la caricatura non può esistere senza una spiegazione e viene animata solo attraverso l'interpretazione. Una caricatura senza l'iscrizione, senza interpretazione è muta. È solo il linguaggio che la rende qualcosa. L'analisi della presenza di Gillray nel mondo tedesco si ritrova in B. Christiane and D. Donald, *Gillray Observed: the Earliest Account of his Caricatures in «London und Paris»*, Cambridge University Press, Cambridge, 1999.

447 D. Kunzle, *Goethe and Caricature: from Hogarth to Töpffer*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 48, 1985, pp. 164-188.

448 «The rapport that existed between this young man of twenty five and the old George, twenty years senior, is one of the remarkable stories in the annals of English literature. They hit it because they had a mutual interest in the streets and people of London, as well as a common zest for life» J. Hillis Miller and D. Borowitz, *Charles Dickens and George Cruikshank: Papers Read at a Clark Library Seminar on May 9, 1970*, William Andrews Clark Memorial Library, University of California, 1971, p. 80.

e più che in Gillray, la fisiognomica gioca in Cruikshank un ruolo importante. Rispetto al clima di vivace di ricerca di nuovi formati e nuovi modelli estetici che caratterizzò l'illustrazione e la caricatura inglesi degli anni '30, Cruikshank fu un precursore. Già dalla fine degli anni '20, infatti, egli contribuì al nuovo formato della caricatura, ovvero lo *scrap book*, una miscellanea di piccole vignette, più o meno accomunate da un stesso tema e spesso sistemate casualmente all'interno di una singola pagina, alla maniera dei quaderni d'artista. Il primo volume della cosiddetta 'Cruikshankiana' ebbe il titolo di *Phrenological Illustrations* (1826), seguito poi da *Illustrations of Time* (1827), *Scraps and Sketches* (1828-1832) e *My Sketch Book* (1833). Questi lavori furono fonte d'ispirazione per gli altri artisti del periodo e costituirono una tappa importante nelle trasformazioni in atto nell'arte della caricatura; si tratta infatti di mutamenti che, grazie anche all'opera di Töpffer, si orientavano verso il genere della striscia disegnata. Tale contributo, insieme con il suo interesse per la frenologia, conferisce a Cruikshank un ruolo rilevante all'interno della cultura visiva di quegli anni e nella relazione tra Dickens e Töpffer. A questo proposito, un'altra sua opera da prendere in considerazione è *The Bachelor's Own Book, being the Progress of Mr. Lambkin, (Gent.) in the Pursuit of Pleasure and Amusement. And also in Search of Health and Happiness*, un libro meno conosciuto, che fu pubblicato nel 1844 presso Tilt & Bogue. L'opera conobbe un minor successo forse perché non colpì eccessivamente dal punto di vista grafico, ma costituì il primo esperimento autonomo di narrativa tentato da Cruikshank. Sebbene la pubblicazione risalgia al 1844, lo stimolo a scrivere la propria *picture story* sarebbe giunto nel decennio precedente⁴⁴⁹. La data *post quem* è il 1835, l'anno in cui Töpffer offrì al pubblico francese la sua prima storia figurata, cioè l'*Histoire de M. Jabot*, a cui seguirono l'*Histoire de M. Crépin* e l'*Histoire de M. Vieux-Bois*. Quest'ultimo fu ben presto tradotto e plagiato con il titolo di *Adventures of Mr. Obadiah Oldbuck* (1841), sia negli Stati Uniti che a Londra, proprio presso Tilt & Bogue, cioè l'editore di Cruikshank; il 1845 fu invece l'anno del plagio inglese di *Jabot*, con il titolo *The Comical Adventure of Beau Ogleby*⁴⁵⁰. Cruikshank, dunque, ebbe modo di conoscere la novità di Töpffer: in francese, nell'edizione di *Jabot* del 1835 (di cui venne fatto subito un plagio) e in inglese, attraverso il plagio di *Vieux-Bois* del 1841. In entrambi i casi, gli album autografati di Töpffer possono averlo spinto a produrre un'opera interamente scritta e disegnata da lui. L'interesse per la caricatura töpfferiana aumentò alla metà degli anni Quaranta, parallelamente all'uscita del trattato: *M. Cryptogame* fu xilografato da Cham per la gran distribuzione nell'«Illustration»; un'edizione franco-tedesca dei suoi album fu pubblicata nel 1846 da J. Kessman insieme con B. Hermann a Lipsia, e l'anno successivo, sempre a Lipsia, da C. T. Heyne. La data di pubblicazione di *Lambkin*, il 1841, è troppo tarda perché essa possa costituire un'opera 'ponte' tra *Jabot* e *Pickwick*, ma si può tuttavia ipotizzare che la conoscenza di Töpffer da parte di Cruikshank risalgia ad anni precedenti. Non ci sono, infatti, notevoli somiglianze tra *Lambkin* e *Vieux-Bois* (alias *Obadiah Oldbuck*), l'opera di Töpffer più conosciuta in Inghilterra per la quale gli stessi Tilt

449 Kunzle considera degno di nota anche l'impulso che lo scrittore e disegnatore William Makepeace Thackeray (1811-1863) avrebbe dato a Cruikshank, suo amico e maestro di incisione, suggerendogli l'idea di scrivere la propria «picture story». Cfr. D.Kunzle, *Father of the Comic Strip: Rodolphe Töpffer*, cit., p. 169.

450 *Jabot* e gli altri album di Töpffer conobbero vari plagi che influiscono negativamente sul quadro bibliografico delle opere töpfferiane. La questione sarà affrontata in maniera dettagliata nell'analisi.

& Bogue chiesero a Cruikshank di disegnare il frontespizio⁴⁵¹. I punti in comune, piuttosto, si riscontrano con *M. Jabot*. L'eroe di Cruikshank, Lambkin, pettoruto e goffo, rappresenta, alla pari di Jabot, il tipo del vanitoso maldestro; anche la trama è simile: entrambi i testi raccontano la storia di uno scalatore sociale, le cui aspirazioni vengono frustrate in vari modi e che alla fine riesce ad ottenere un felice (e redditizio) matrimonio. Ciononostante, la narrativa dell'artista inglese si muove interamente nella tradizione picaresca della storia in immagini di Hogarth e dei racconti olandesi e italiani (che, nella fattispecie, prevedevano eccessi gastronomici, corteggiamenti, inganni, debiti ecc.). In Töpffer, invece, è la modalità narrativa nella sua complessità che si trasforma: ogni disegno è legato a una catena dominata dal caso, è la fase di un movimento complessivo che trasporta il lettore da una pagina all'altra. Lambkin, come Jabot che dopo ogni intoppo «si rimette in posa», è letteralmente un *poseur*; ma mentre Cruikshank mostra il suo eroe già impostato, Töpffer lo presenta durante la messa in posa. Dal punto di vista tecnico, quindi, egli rappresentava la novità dell'arte sequenziale, cioè la capacità di isolare gli atteggiamenti e il movimento. Ad ogni modo, anche Cruikshank s'inserisce nel quadro di relazioni che permettono di collegare l'attività di Töpffer al mondo di Dickens; per di più, il fatto che su Cruikshank agisca in particolar modo *M. Jabot*, è la riprova che l'influenza di Töpffer in Inghilterra (e su Dickens) va anticipata di un decennio rispetto agli anni della sua maggiore fama.

Il quadro ovviamente non è completo, ma si sono voluti evidenziare alcuni 'casi' esemplari di illustratori-caricaturisti che giocarono un ruolo di rilievo nel rinnovare la propria arte in direzione del fumetto, nel preparare il campo alla letteratura figurata di Töpffer e, infine, nel costituire un rapporto fra quest'ultimo e Charles Dickens. La ricostruzione di tale ipotetica relazione, inoltre, sembrerebbe avere come termine *post quem* la prima metà degli anni Trenta e sembrerebbe concentrarsi sulle due opere che abbiamo considerato nella nostra ipotesi. L'analisi del contesto, inoltre, ha messo in evidenza due costanti che si ripetono in tutte le figure d'artisti che rivestono un ruolo importante nel rapporto tra Töpffer e Dickens: l'interesse per le scienze fisiognomiche, cioè il presupposto scientifico della loro arte grafica, e l'attenzione alla situazione europea.

451 Kunzle afferma che la nota manoscritta sulla pagina di protezione della copia di Obadiah Oldbuck della New York Publish Library riporta l'indicazione: «The drawing for this frontespice (title page) was among George Cruikshank's thing sold at Sotheby's, 1879». D. Kunzle, *Mr. Lambkin: Cruikshank's Strike for Independence*, in R. L. Patten (ed.), *George Cruikshank: a Reevaluation*, Princeton University Library, Princeton, New Jersey, 1974, pp. 169-187, p. 179. Trent'anni dopo, nel suo studio su Töpffer del 2007, Kunzle riparla di questa situazione precisando che *The Adventures of Mr. Obadiah Oldbuck* erano state illustrate dal fratello di Cruikshank, Robert, mentre il frontespizio sarebbe stato disegnato da George Cruikshank in persona: «Cruikshank must have known something of Töpffer's work, for the frontespice of *The Adventures of Mr. Obadiah Oldbuck* (i.e. Töpffer's *Vieux Bois*), published by Cruikshank publisher in 1841, was designed and engraved (with, possibly, copies of the whole work beyond) by George's brother and collaborator Robert». Kunzle, citando Robert Patten, ricorda poi che Tilt & Dogue si misero d'accordo con George Cruikshank per copiare le tavole di *Jabot* e *Vieux Bois* al prezzo di otto scellini a pagina (R. Patten, *George Cruikshank's Life, Art, and Times*, vol. 2, Rutgers University Press, New Brunswick, 1992 e 1996, pp. 203-204, citato in D. Kunzle, *The Father of the Comic Strip: Rodolphe Töpffer*, cit., p. 169).

3.3. La Svizzera di Dickens e la Germania di Goethe

Collocare gli artisti della caricatura, Dickens e Töpffer nel contesto europeo significa evidenziare sia la fortuna della loro opera fuori dal loro paese di origine sia gli apporti che essi stessi ricevettero dall'estero, direttamente (attraverso viaggi e incontri) o indirettamente (grazie a canali, più o meno regolari, di diffusione delle opere). La mia indagine si è naturalmente concentrata sulla Svizzera di Töpffer, che gravita geograficamente e culturalmente sia intorno al mondo francofono che germanofono, pur mantenendo le peculiarità che, dal punto di vista della cultura visiva e narrativa, la caratterizzano fin dalla produzione delle stampe popolari del XVI secolo⁴⁵². Dickens nutrì un interesse profondo e complesso per la Svizzera, come si evince dalle lettere spedite a Forster durante i suoi lunghi soggiorni. I viaggi di Dickens, tuttavia, sono successivi alla stesura dei *Pickwick Papers* e, pertanto, al supposto contatto con *Jabot*. Il primo viaggio di Dickens, infatti, risale al 1846 (da maggio a novembre), durante il quale si mosse lungo il Reno, visitò Losanna e Ginevra e compì diverse escursioni tra cui quelle a Chamonix e al San Bernardo. Il secondo viaggio, invece, risale al 1853. Lo stesso discorso vale per i libri riguardanti la Svizzera da lui posseduti, tutti successivi al 1835-1837. In questo senso, essi non possono servire come prove della conoscenza di Töpffer prima della stesura di *Pickwick*, ma rivelano un interesse così articolato che si potrebbe ipotizzare una certa 'preparazione' di Dickens per il suo viaggio e un interesse, preesistente, nei confronti della Svizzera, che ottenne soddisfazione soltanto quando le condizioni familiari e lavorative gli permisero di partire. I commenti, gli aspetti rilevati nelle sue lettere e gli stessi argomenti trattati nei libri da lui posseduti hanno un certo carattere 'töpfferiano', in tutta la complessità che caratterizzava l'artista ginevrino (era un viaggiatore, un pedagogo, un insegnante, come si è detto, ma anche un uomo politico attivamente presente nella sua città). Fra i libri posseduti da Dickens, infatti, troviamo delle guide turistiche, anche illustrate, dei ricordi di viaggi, nonché opere storico-religiose; tutti argomenti cari allo stesso Töpffer, che inagurò il genere del viaggio 'a zig-zag' sulle Alpi (e, parallelamente, il suo resoconto letterario in parole e immagini) e che tanto era interessato alle vicende politiche della sua città, da sempre legate a questioni religiose⁴⁵³. Dickens scrisse molte lettere al

452 Il XVI secolo è un secolo chiave per la stampa popolare e per le forme di arte di massa, presentando talvolta dei casi esemplari come la raccolta di 'fogli volanti' denominata *Wickiana* dal nome del suo creatore, il pastore Johann Jakob Wick (1522-1588), originario di Zurigo. Per uno studio dell'ipotetico rapporto della *Wickiana* con *Pickwick Papers* e, in generale, della presenza della cultura visiva elvetica in Europa e Inghilterra si rimanda a un futuro studio.

453 Fra essi ricordiamo: *Switzerland and the Adjacent Portions of Italy, Savoy, and the Tyrol*, 22 maps, 10 plans, 7 panorams, 1873; *Bradshaws, Illustrated Hand Book to Switzerland and the Tyrol*, with map, views, etc., s.d. (la copia non è datata ma la British Library ne possiede una del 1857); *Handbook for Travelers in Switzerland, and the Alps of Savoy and Piedmont*, with maps, 1858; Sir T. Noon Talfourd, *Recollection of a First Visit to the Alps, in Aug. and Sep. 1841*, Printed for Private Circulation. Inscribed to the author's Wife, in a charming Dedication, "By a grateful and admiring Husband". Il catalogo di Stonehouse riporta anche un'opera sulla storia religiosa di Ginevra: Anthoine Fromment, *Les Actes et gestes merveilleux de la cité de Genève nouvellement convertie à l'Évangille, faitz du temps de la Réformation et comment ils l'ont receue, rédigez par escript en fourme de chroniques, annales ou hystoires commençant l'an 1532, par Anthoine Fromment, mis en lumière par Gustave Revilliod*, J. G. Fick, Genève, 1854. Il catalogatore aggiunge «With many curious engravings of Ecclesiastical Atrocities, Presentation copy from the editor; inscribed, "Monsieur Charles Dickens, Esq., in London. Hommage respectueux, Gustave Revilliod". It is from the autograph manuscript of the author that the present has been made, preceded by an introduction». Si veda: J. H. Stonehouse (ed.), *Catalogue of the Library of Charles Dickens...*, cit.

suo amico e biografo John Forster durante la permanenza in Svizzera, specialmente dalle città di Losanna e Ginevra. Vi sono in realtà delle lettere precedenti al 1846 che risalgono al passaggio di Dickens in Svizzera di ritorno dall'Italia, ma, in esse, egli si sofferma in particolar modo sulle bellezze naturalistiche e paesaggistiche, rendendo il suo resoconto meno interessante per i nostri scopi.

Alcune lettere del 1846, tuttavia, sono davvero esemplari dell'incanto che la natura svizzera esercitò sull'anima cittadina di Dickens: «Mont Blanc, and the Valley of Chamounix, and the Mer de Glace, and all the wonders of that most wonderful place, are above and beyond one's widest expectations. I cannot imagine anything in nature more stupendous and sublime». Non mancano nemmeno i riferimenti ai mezzi di trasporto, tra i quali spicca quello preferito da Töpffer, l'asino: «you may suppose that the mule-travelling is pretty primitive [...]. You climb up and up and up for five hours and more, and look – from a mere unguarded ledge of path on the side of the precipice – into such awful valleys, that you are firm in the belief that you have got above everything in the world, and that there can be nothing earthly overhead». La conclusione è estatica e degna di un abile 'scenarista': «Just as you arrive at this conclusion, a different (and oh Heaven! What a free and wonderful) air comes blowing on your face; you cross a ridge of snow; and laying before you (wholly unseen till then), towering up into the distant sky, is the vast range of Mont Blanc, with attendant mountains diminished by its majestic side into mere dwarfs tapering up into innumerable rude Gothic pinnacles; desert of ice and snow [...]. Good God, what a country Switzerland is!». I toni, tuttavia, sanno essere anche ironici e, in questo senso, potrebbero essere rivelatori di determinate letture: all'interno della stessa lettera, ad esempio, Dickens riporta alcune notizie locali, tra le quali quella di un coccodrillo scappato dai Giardini di Ginevra che al momento si trovava «'zig-zag-zigging' about the lake»⁴⁵⁴. Come non ricordare i *Voyages en zig zag, ou Excursion d'un pensionnat en vacances dans les Cantons suisses et sur les revers italien des Alpes* pubblicato nel 1843, ma che raccoglieva i resoconti di viaggio realizzati tra il 1837 e il 1841? Per di più, la presenza delle virgolette farebbe ipotizzare che tale terminologia non fosse usuale nel linguaggio dell'autore e che, probabilmente, egli stesse citando qualcun altro (Töpffer?).

Dickens dimostra la profondità della sua conoscenza della Svizzera – e, soprattutto, lo spirito vivace con cui desidera apprenderne i caratteri essenziali – nel suo rapporto sulla situazione politico-religiosa delle città di Ginevra. Nel suo resoconto epistolare, infatti, Dickens non nasconde una certa simpatia per il partito radicale, a differenza di Töpffer che era politicamente impegnato e attivo come giornalista sulle colonne del «*Courrier de Genève*», il giornale conservatore della città. Dickens, inoltre, trovandosi a Ginevra proprio durante la rivoluzione, non manca di annotare il pericolo rappresentato dal gruppo cattolico per il bene della Repubblica:

I was at Geneva at the time of the Revolution. The moderation and mildness of the succesfull party were beyond all praise. Their appeal to the people of all parties – printed and posted on the walls – have no parallel that I know of, in history, for their real, good, sterling Christianity, and tendency to promote the happiness of mankind. My sympathy is strongly with the Swiss Radicals. They know what Catholicity is; they see, in some of their own valleys, the poverty, ignorance, misery, and bigotry it brings in its train whatever it is triumphant [...]; I fear the need of the struggle will be that

454 Lettera a Forster del 2 agosto 1846. C. Dickens, *Letters 1844-1846*, edited by M. House, G. Storey and K. Tillotson, Clarendon Press, Oxford, v. 4, 1977, p. 594.

some Catholic Power will step in to crush the dangerously well-educated Republics (very dangerous to such neighbors) but there is a spirit in the people, or I very much mistake them, that will trouble the Jesuit these many years, and shake their altar-steps for them⁴⁵⁵.

In una lettera precedente, inoltre, aveva già affrontato il discorso religioso, mettendo in luce – quasi alla maniera di una *contrast print* – le differenze tra il cantone protestante e quello cattolico: «I don't know whether I have mentioned before, that in the valley of the Simplon [...] where [...] the Protestant canton ends and a Catholic canton begins, you might separate two perfectly distinct and different conditions of humanity by drawing a line with your stick in the dust on the ground. On the Protestant side, neatness; cheerfulness; industry; education; continual aspiration [...]. On the Catholic side, dirt, disease, ignorance, squalor, and misery»⁴⁵⁶. Anche il suo interesse per il sistema penitenziario ha una certa rilevanza, specialmente se si rapporta alle sue opere più mature e alla precedente attività giornalistica in cui il problema era trattato in maniera approfondita e polemica. In *Pickwick*, invece, la prigione è un luogo di comicità dove lo sfortunato protagonista si ritrova per l'ennesimo equivoco; anche i personaggi di Töpffer, per debiti o per assurdi malintesi, si trovano spesso rinchiusi in cella (sebbene l'evazione sia sempre contemplata nella striscia successiva). A Losanna, Dickens ebbe anche una guida locale, il dottor Auguste Verdeil (1795-1856), medico dell'ospedale cantonale della città, fisico, storico e governatore della prigione (sulla quale scrisse due resoconti nel 1842). «I went with him over the prison the other day. It is a wonderful well arranged for a continental jail, and in perfect order. The sentences however, or some of them are very terrible [...]. Though they are well-feed and cared for, they generally break down utterly after two or three years [...], under the impression that there is something destructive out into their food “pour les guérir du crime” (says M. Verdeil), they refuse to eat!»⁴⁵⁷

Un altro aspetto che emerge dalle lettere di Dickens è la situazione culturale. Dickens non risparmia diffusi elogi al sistema educativo svizzero, di cui Töpffer faceva parte a più livelli. Lo scopo di Dickens, inoltre, era rendere noto il perfetto funzionamento del sistema svizzero in Inghilterra: «The Newspaper» seems to know as much about Switzerland as about the Esquimaux country. I should like to show you the people as they are here, in the Canton de Vaud – their wonderful education – splendid schools – comfortable homes – great intelligence and noble independence of character»⁴⁵⁸. Un altro aspetto della situazione culturale svizzera

455 Lettera a Rev. Edward Tagart (1804-58, Unitarian minister a Little Portland street) in C. Dickens, *Letters 1847-1849*, edited by G. Storey, K. Tillotson and N. Burgis, Clarendon Press, Oxford, v. 5., 1981, p. 20.

456 Lettera a Forster del 24 e 25 agosto 1846. C. Dickens, *Letters 1844-1846*, cit., p. 611.

457 Lettera a Forster del 25-26 luglio 1846. Cfr. *ivi*, p. 591.

458 Lettera a Douglas Jerrold del 24 ottobre 1846. Cfr. *ivi*, p. 644. Dickens non è il solo a dar conto della situazione svizzera: anche T. Mügge, in *Switzerland in 1847, and its Condition, Political, Social, Moral and Physical, before the War...*, a cura di Mrs Percy Sinnett, London, 1848, trattò a lungo del sistema carcerario ed educativo con cui era venuto a contatto durante il suo viaggio del 1846. Mügge parla in particolare delle scuole del cantone del Vaud: dopo la legge del 1833, la scuola dell'obbligo comprendeva i ragazzi dai sette ai sedici anni, e nel 1854 vi erano 725 scuole e 31.857 alunni. Gli insegnanti erano pagati e pensionati adeguatamente (*Switzerland in 1847*, vol. II, 250 ss.). Nella nota alla lettera il curatore precisa che Jerrold era già informato delle condizioni dell'educazione svizzera come si legge nel suo giornale, il «Weekly Newspaper» del 1° agosto «In thirteen out of their twenty-two cantons, every child is at school between the ages of seven and fifteen». L'ipotesi che si conoscesse qualcosa anche in merito agli innovativi metodi educativi

è l'editoria e la presenza di tantissimi negozi di libri, tale da impressionare Dickens che pur proveniva dalla metropoli inglese: «I never saw so many bookseller's shops crammed within the same space, as in the step up-and-down streets of Lausanne»⁴⁵⁹.

Il lungo soggiorno rappresentò per Dickens anche l'occasione per frequentare la comunità inglese che abitava in Svizzera. Tra i suoi componenti si ricorda il nome di Henry Hallam (1777-1859), uno storico del partito Whig, che si trovava in Svizzera con la figlia e la nipote Jane Octavia Brookfield (1821-96), amica di Thackeray, che Dickens aveva probabilmente già incontrato nei salotti di Holland House che era solito frequentare⁴⁶⁰.

L'analisi del contesto artistico legato alla caricatura nella Germania di Goethe rappresenta un altro elemento a favore dell'ipotesi della conoscenza da parte di Dickens dell'*Histoire de M. Jabot*, in una data precedente o contemporanea al 1836. Parlando di Gillray e della sua fortuna tedesca, si è già accennato alla situazione della caricatura in Germania, che s'inseriva nel più vasto dibattito sulle scienze fisiognomiche. L'atteggiamento di Goethe nei confronti della caricatura era piuttosto contraddittorio. L'antipatia per Hogarth fu sicuramente acuita dall'immensa popolarità che l'artista inglese aveva raggiunto tra le classi medio-basse tedesche, in un momento in cui la critica nei confronti della caricatura si faceva più indulgente. L'illustratore dei romanzi di Goethe, Chodowiecki, di temperamento così diverso rispetto a Hogarth (nonostante il soprannome di 'Hogarth tedesco'), fu spesso criticato sia dagli intellettuali che dal pubblico, il quale amava maggiormente l'Hogarth che Lichtenberg aveva così attentamente commentato e diffuso. Ciò che Goethe non amava in Hogarth non era tanto la sua espressività eccentrica, quanto la sua capacità di evocare le potenzialità 'viziose' delle classi sociali più basse. Inoltre, dal 1799 e poi con le correnti della satira anti-napoleonica, Goethe iniziò ad associare la caricatura alla propaganda rivoluzionaria⁴⁶¹. Della caricatura, comunque, Goethe amava le forme più 'innocenti', ammirandone la capacità d'improvvisazione, alla stregua di un'ispirazione musicale.

Ma il momento più interessante della rivalutazione da parte di Goethe di un certo tipo di caricatura è la recensione e il positivo commento su *M. Jabot* che Goethe fece nel suo giornale «Kunst und Alterthum» nel 1832. La data precoce, la fama di Goethe e l'ampia diffusione della testata sono tutti elementi che avvalorano l'ipotesi che Dickens sia venuto a conoscenza della storia di Töpffer, almeno indirettamente. Lo stesso Töpffer, con la solita ironia, non manca di evidenziare l'importanza del commento goethiano:

Ce livre, en qu'il porte la date 1833, n'a été publié qu'en 1835. Il paraît que *M. Jabot*, avant de se produire en public, fit quelques tournées incognito; il vit l'Italie, il vit l'Allemagne; en passant à Weimar, il se fit présente à Goethe, qui l'accueillit fort civilement, et le garda quelque jours auprès de lui. Aujourd'hui, *M. Jabot*, comme tous les sots qui ont approché d'un grand homme, fait bruit de ses relations avec l'illustre écrivain, et il

di Töpffer è quindi plausibile.

459 Lettera a Forster del 13 (14?) giugno 1846 in C. Dickens, *Letters 1844-1846*, cit., p. 561.

460 Thackeray, vedremo, svolse un ruolo importante nel rapporto tra Goethe, Töpffer e l'Inghilterra e il fatto che potesse avere un contatto 'sul territorio', cioè la nipote di Hallam, rinforza il suo ruolo di tramite della cultura svizzera.

461 D. Kunzle, *Goethe and Caricature: from Hogarth to Töpffer*, cit., p. 166 e 170. Per le relazioni di Töpffer con il romanticismo si ricorda anche il recente articolo di P. Willems, *Rodolphe Töpffer and Romanticism*, «Nineteenth-Century French Studies», 37, 3-4, Spring-Summer 2009, pp. 227-246.

ne manque pas d'avoir toujours en poche un numéro de «Kunst und Alterthum», où Goethe parle effectivement de *M. Jabot*, en très bons termes et fort sérieusement⁴⁶².

Goethe conobbe il manoscritto töpfferiano grazie a due amici in comune: Frédéric Soret e Johann Peter Eckermann, l'editore di Goethe. Soret, un ex compagno di scuola di Töpffer a Ginevra e uno degli amici che l'accompagnarono nel periodo di studio parigino, era stato assunto a Weimer in veste di tutore dei figli del Duca. Egli ottenne una certa reputazione per le sue capacità scientifiche e per questo fu incaricato della traduzione francese della *Metamorfosi delle piante* (1790) di Goethe che, dopo la morte dell'unico figlio, August, avvenuta nell'ottobre 1830, riversò il suo amore paterno sul suo collaboratore ginevrino. Eckermann aveva conosciuto Töpffer attraverso Soret, senza dubbio, e gli sembrò opportuno parlarne nelle lettere indirizzate a Goethe. A quei tempi, Töpffer, appena trentunenne, era conosciuto a Ginevra come preside di una scuola e per essere l'autore di alcuni diari (che avevano tuttavia una circolazione privata) in cui scriveva e disegnavo ingegnosamente il resoconto delle gite scolastiche che soleva fare ogni estate con i suoi allievi, i *Voyages* ai quali abbiamo accennato precedentemente. Aveva inoltre disegnato alcune storie in immagini che, tuttavia, erano rimaste manoscritte, sebbene avessero incontrato un'incredibile fortuna presso i suoi allievi e la sua cerchia di amici. Soret prese l'iniziativa di spedire *Cryptogame* a Goethe e, a suo dire, il responso fu immediatamente favorevole. Soret pensò quindi di spedirgli anche *Festus* (dicembre 1830-gennaio 1831)

Ho sfogliato con Goethe alcuni quaderni di disegni del mio amico Töpffer di Ginevra, il quale non ha meno disposizioni come scrittore che come artista, ma sinora sembra aver preferito esprimere le vivaci visioni del suo spirito con immagini visibili anziché con inconsistenti parole. Il quaderno che contiene, schizzate a penna, le *Avventure del Dottor Festus*, fa l'impressione d'un romanzo umoristico, e piacque singolarmente a Goethe. «È veramente troppo matto!» esclamava di quando in quando, mentre veniva voltando una pagina dopo l'altra; «è tutto uno scintillio di ingegno e di spirito. Alcune pagine sono insuperabili. Se nell'avvenire sceglierà soggetti un po' meno frivoli e si raccoglierà un poco più, farà cose da superare ogni immaginazione» «Lo si è paragonato a Rabelais», osservai, «ed è stato criticato per averlo imitato e per averlo imitato ed averne desunto delle idee». «Gli uomini non sanno quel che vogliono», rispose Goethe; «io non ci trovo proprio niente di ciò. Mi sembra, al contrario, che Töpffer cammini con le proprie gambe, ed è così originale come può esserlo solo un uomo di genio»⁴⁶³.

462 R. Töpffer, *Histoire de M. Jabot*, «Bibliothèque universelle de Genève», cit., p. 51. «Kunst und Alterthum», lo ricordiamo, era il giornale diretto e in parte scritto da Goethe.

463 Lettera di Soret del 4 gennaio 1831 in J. P. Eckermann, *Colloqui con Goethe*, prefazione e note a cura di T. Gnoli, trad. it. di T. Gnoli, Sansoni, Firenze, 1947, p. 683 (ed. orig. *Gesprache mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens*, Leipzig, F. A. Brockhaus, 1836, 2 voll.). Un'altra traduzione italiana più recente è quella di A. Vigliani, *Conversazioni con Goethe negli ultimi anni della sua vita*, a cura di E. Ganni, prefazione di H.-U. Treichel; nota alle illustrazioni di L. Bianco, Einaudi, Torino, 2008. Si veda anche la versione di Frédéric Soret, con alcune varianti, nella rara edizione di *Conversation avec Goethe*, document présenté par A. Robinet de Cléry, édition originale, Aubier, Paris, 1932, pp. 126-127 (il volume è stato da poco tradotto da R. Pettoello, *Conversazioni*, a cura di F. Botticchio e R. Pettoello, Morcellania, Brescia, 2010). Il 5 gennaio 1832 Eckermann riporta una nuova lettera di Soret: «Erano arrivati alcuni nuovi album del mio amico Töpffer, di Ginevra, con disegni a penna e ad acquerello, in gran parte di paesaggi della Svizzera e dell'Italia da lui messi insieme in un suo viaggio a piedi. Il Goethe fu così favorevolmente colpito da questi disegni, particolarmente dagli acquerelli, che, disse, gli ricordavano il celebre Lory [Gabriel Lory (1760-1836), un acquerellista]. Osservai come non mi sembrassero le cose migliori del Töpffer e che egli avrebbe mandato ancora altri lavori. "Non so che cosa volete! – rispose il Goethe -, né cosa ci può essere ancora di meglio! E cosa avrebbe ancora da dire se anche potesse fare qualcosa di meglio! Appena un artista ha

Goethe trattenne gli album per alcuni giorni, leggendo una decina di pagine per volta perché, diceva, rischiava un'indigestione di idee. Dettando a Eckermann il suo giudizio sulle pagine di Töpffer, diede segno di apprezzare particolarmente la capacità dell'artista di disegnare molteplici motivi a partire da poche figure, come un grande inventore di combinazioni artistiche dotato di un talento innato. Soret gli inviò infine *Histoire de M. Jabot* e due dei *Voyages* di Töpffer. Goethe apprezzò molto il lavoro di Töpffer e rimase estremamente divertito dal «piccolo romanzo barocco», come definì *Jabot*:

Il faut admirer au plus haut point la manière dont un fantôme comme celui de *M. Jabot* reproduit son individualité impossible sous les formes les plus variées et dans un entourage qui donne l'illusion de la réalité. Remerciez cet homme remarquable, et assurez-le que toutes ses communications seront reçues avec plaisir et reconnaissance⁴⁶⁴.

Il commento è 'parafrasato' da Soret in una lettera a Töpffer datata 9 febbraio 1832:

M. de Goethe considère *Jabot* comme une espèce de spectre ou de phantôme qui n'existe pas dans la nature mais qu'on est forcé d'admettre comme une réalité tant il est représenté au naturel [...]. Ce que le Docteur Eckermann a le plus admiré, c'est l'après quoi *M. Jabot* se remet en position; il le considère comme l'heureux refrain d'une chanson de Béranger. Moi j'ai beaucoup admiré le jeu des physiognomies après la première explosion de la machine infernale... tout cela produit un tableau, et un tableau savamment composé; un vrai tableau de genre, et je donnerais cent francs (si je les avais) pour le posséder peint à l'huile de grandeur raisonnable; il aurait de quoi me dérouter pour ma vie durant, comme si j'avais à faire à l'un de meilleur chapitres de Rabelais⁴⁶⁵.

Soret, qualche mese dopo, annuncerà a Töpffer l'imminente uscita nella rivista di Goethe di una notizia critica su di lui e sulle storie figurate⁴⁶⁶.

Ci fu un altro artista inglese che rivestì un ruolo importante nella diffusione delle novità töpfferiane in Inghilterra, cioè William Makepeace Thackeray (1811-1863). Egli non solo ispirò il *Mr. Lambkin* di Cruikshank, ma frequentò il circolo di Goethe proprio negli anni in cui iniziarono ad arrivare i manoscritti di Töpffer: lì, poteva aver visto *Cryptogame*, *Festus* e probabilmente, aveva potuto leggere il giudizio di Goethe nel 1832⁴⁶⁷. Thackeray sfortunatamente non nomina mai Töp-

raggiunto un alto grado di perfezione, è del tutto indifferente se una delle sue opere è più perfetta di un'altra. Il conoscitore vede sempre in ognuna la mano del maestro, tutto il suo genio e le sue capacità"» J. P. Eckermann, *Colloqui con Goethe*, cit., p. 697. Si tratta degli unici riferimenti fatti a Töpffer: nella redazione dei Colloqui, infatti, Eckermann doveva rappresentare il profilo di Goethe alla stregua di una figura idealizzata, proteggendolo dalle 'contaminazioni' con la caricatura: «Eckermann had become the over-zealous protector of Goethe's reputation, which although colossal is vulnerable to attack on ground of paganism», che, nella fattispecie, era rappresentato dalla «childish caricature» di Töpffer (D. Kunzle, *Goethe and Caricature: from Hogarth to Töpffer*, cit., p. 184).

464 Il commento di Goethe è citato da August Blondel in *Rodolphe Töpffer: l'écrivain, l'artiste et l'homme*, cit., 1886, p. 112. A sua volta Blondel cita il luogo in cui la notizia di *Jabot* e il commento di Goethe uscirono originariamente: «Kunst und Alterthum», 3° fascicolo, 6° volume, [settembre?] 1832, pp. 552-573. Le parole di Goethe risalirebbero a una lettera scritta il 28 gennaio 1832.

465 Lettera di Soret a Töpffer del 9 febbraio 1832 in R. Töpffer, *Correspondance complète*, cit., vol. 4, 2009, n. 35, pp. 417-418. Il riferimento è a Pierre-Jean Béranger (1780-1857).

466 «Mon frère doit vous avoir dit qu'une société littéraire c'est formée à Weimar et qu'elle va publier la continuation d'un journal de Goethe («Kunst und Alterthum»), j'ai été invité à donner une notice sur vos recueils de dessins, en particulier les histoires de *Festus*, *Jabot* etc., et d'y faire un espèce de biographie de votre honorable personne; le tout sera traduit par Eckermann, vous n'êtes indiqué que par les initiales de votre nom». Lettera di Soret a Töpffer del 23 giugno 1832. Cfr. *ivi*, n. 370, pp. 444-445.

467 Thackeray, infatti, conosceva anche il tedesco. D. Kunzle, *Father of the Comic Strip: Rodolphe*

fer nella sua corrispondenza, sebbene, come David Kunzle rammenta, vi sia un riferimento a *Histoire de M. Vieux Bois* in una lettera scritta da Thackeray e l'evidente ricordo del nome di Jabot in un personaggio di *Vanity Fair*, il Duca di Jabotière. Thackeray, inoltre, scrisse alcuni saggi sulla narrativa in immagini, ma furono tutti pubblicati postumi: erano così frammentari e disordinati che lo stesso autore non li prese seriamente in considerazione preferendo che fossero i disegni a sostenere la sua espressione verbale. Tali scritti, tuttavia, sono l'esempio di un genere letterario e di una concezione estetica che, sebbene avessero le proprie basi in Hogarth, si stavano affermando in quegli anni di sperimentazioni⁴⁶⁸. La duplice ambizione di essere uno scrittore e un illustratore, di essere quindi uno scrittore-artista, si manifestò nell'illustrazione di quattro dei suoi romanzi e in altri lavori grafici (per «Punch», per esempio, dove pubblicava anonimamente). In che misura, per Thackeray, le immagini possano raccontare storie come fanno i suoi romanzi «which are richly illustrated and written in an illustration-conscious way», è una questione interessante che fu posta da uno dei suoi studiosi, R. P. Fletcher, il quale avanzò la teoria per cui *Henry Esmond* (che non è illustrato) «is a kind of picture story told in words» e «the fractured syntax of the comic strip predominates in Thackeray's works»⁴⁶⁹. Nel 1830, all'età di diciannove anni, andò a Parigi dove nacque in lui l'idea di diventare un pittore. Da Parigi si diresse a Weimar; là, la nuora di Goethe, Ottilie van Goethe, di cultura filo-inglese, teneva un salotto dove talvolta anche il suocero, allora ottantatrenne, faceva la sua apparizione. Thackeray ebbe occasione di parlare con Goethe una volta soltanto, ma ben presto gli fu richiesto di disegnare alcune caricature che piacevano particolarmente ai bambini, inclusi i nipoti di Goethe che talvolta coinvolgevano l'anziano scrittore nel 'gioco' della caricatura che, quasi come un gioco di società, diventava un passatempo per le lunghe serate invernali. Goethe ebbe quindi sottomano i disegni di Thackeray contemporaneamente a quelli di Töpffer⁴⁷⁰. Tornato a Parigi, nel 1836-1837, Thackeray raccolse del materiale per un articolo sulla caricatura francese, ma non ebbe la possibilità di vedere le tre storie figurate di Töpffer (né nella forma originale né nel plagio parigino) almeno fino al 1840. Thackeray fece il nome di *Vieux Bois* in alcune lettere alla madre dell'aprile 1840, indicando nel personaggio töpfferiano la fonte ispiratrice per *The Adventures of Dionysius Diddler*, una storia che doveva garantire il successo di «The Foolscapes Library», una nuova rivista che però non fu mai pubblicata⁴⁷¹. Se vi sono alcuni elementi che indicano in Cruikshank un possibile tramite fra Töpffer e Dickens, un discorso simile si potrebbe fare per Thackeray che, a maggior ragione, si trovava a Weimar negli anni dell'arrivo di *Jabot* e degli altri manoscritti. Thackeray, infatti, conosceva i caricaturisti e Hogarth al pari di Dickens e, fra gli scrittori contemporanei, egli era il suo più grande concorrente nell'ambito del *monthly-parts novel*⁴⁷². È quindi plausibile che Dickens abbia ap-

Töpffer, cit., pp. 163-164.

468 Si veda W. M. Thackeray, *Ballads, Critical Reviews, Tales, Various Essays, Letters, Sketches...* [etc.], with a life of the author by L. Stephen and a bibliography, with illustrations by the author, G. Cruikshank, and J. Leech in *The Works of William Makepeace Thackeray*, Smith, Elder & Co., London, 1899, vol. 13.

469 R. P. Fletcher, *Visual Thinking and the Picture Story in The History of Henry Esmond*, «Moderna Language Association» 113, 3, May 1998, pp. 379-94. Il testo è riportato da Kunzle in *Father of the Comic Strip: Rodolphe Töpffer*, cit., p. 165 e cita la pagina 385 del saggio di Fletcher.

470 Kunzle ricorda che alcuni di essi sono conservati in una raccolta di schizzi, attualmente conservati nella Berg Collection della Public Library di New York.

471 S. S. Praver, *Breeches and Metaphysics: Thackeray's German Discourse*, Legenda, Oxford, 1997.

472 J. R. Harvey, *Victorian Novelists and their Illustrators*, cit., p. 75. Dickens e Thackeray si incontra-

L'archeologia del graphic novel

profondito l'arte di Thackeray e ne abbia assorbito due elementi in particolare: la logica iconotestuale nata dalla conoscenza degli album di Töpffer in ambito tedesco e le modalità narrative che lo stesso Thackeray aveva sperimentato e che caratterizzavano la sua scrittura in immagini.

rono per la prima volta subito dopo il suicidio Robert Seymour poiché Thackeray si era autocandidato per sostituirlo. Anche se non furono mai amici intimi, entrambi nutrivano ammirazione per il lavoro dell'altro.

4. Le opera di Londra

Per corroborare gli argomenti a favore di una possibile relazione tra Töpffer e Dickens e, soprattutto, dell'influenza di *Jabot* su *Pickwick* dell'ipotesi si è reso necessario ricostruire il contesto in cui tale rapporto sarebbe avvenuto, quello della caricatura e dell'illustrazione dei primi anni '30 dell'Ottocento, dove sono emerse numerose personalità che avrebbero potuto rappresentare un legame ulteriore tra le due opere. Le ipotesi qui avanzate, però, non possono prescindere da una considerazione di fondo: se Dickens ha letto *Jabot* prima del 1836, lo ha fatto a Londra e non certo in Svizzera dove si recherà solo in seguito. Per questo motivo, la ricerca documentaria ha preso la strada dell'Inghilterra e si è deciso di analizzare il materiale relativo a *Jabot* presente in alcune biblioteche londinesi, nell'ipotesi, quindi, che Dickens sia venuto in contatto con l'album intorno al 1836-1837 (se non prima) e proprio all'interno di tali istituzioni. Nella fattispecie, si tratta del British Museum e della National Art Library del Victoria and Albert Museum. In particolare, si è tentato di verificare che Dickens avesse letto *Jabot* all'interno della Reading Room del British Museum, il cui materiale fu in parte spostato alla National Art Library negli anni successivi. Prima di addentrarsi nei risultati della descrizione fisica delle opere è necessario aprire una parentesi sui due elementi che hanno determinato, o meno, la 'validità' delle copie scelte per l'analisi: l'anno di acquisizione e l'esistenza di un plagio. Come è già emerso dalla ricostruzione del contesto, infatti, il possibile gioco di rapporti fra le due opere dipende essenzialmente delle date, *post* e *ante quem*, e sull'irregolare – e minima – diffusione che le opere di Töpffer ebbero in Europa.

Sappiamo che Dickens si iscrisse alla sala di lettura del British Museum nel 1830⁴⁷³. Inoltre, vale come termine *ante quem* per l'acquisizione da parte della biblioteca delle opere 'valide' ai fini della nostra ricerca sia il 1836-1837, cioè il periodo di stesura di *Pickwick*. Considerando che l'anno di pubblicazione di *Jabot* è il 1833 (in realtà esiste una prima versione manoscritta del 1831) e che la distribuzione è avvenuta nel 1835, il periodo di tempo in cui l'acquisizione sarebbe avvenuta è compreso tra il 1833 (1835, più plausibilmente) e l'inizio del 1837. Questo, di conseguenza, è l'arco di tempo in cui collocare l'eventuale lettura di Dickens.

La seconda questione riguarda i plagii. Sappiamo che i tre primi album di Töpffer furono oggetto di plagio a Parigi nel 1839. Il primo tentativo fu fatto da Charles Philippon, l'illustratore del quotidiano illustrato di Parigi «Le Charivari», che riprodusse cinque disegni non autorizzati⁴⁷⁴. Un plagio integrale venne realizzato poco

473 F. G. Kitton, *Charles Dickens by Pen and Pencil and A Supplement to Charles Dickens by Pen and Pencil Including Anecdotes and Reminiscence Collected from his Friends and Contemporaries*, Frank T. Sabin, London, 1890, p. 173. J. Forster, *The Life of Charles Dickens*, Dent, London, 1969 (ed. orig. 1872), p. 45. E. Johnson, *Charles Dickens: His Tragedy and Triumph*, cit. p. 49 (Johnson precisa che fu il 7 febbraio 1830). La biografia di Forster è tradotta in italiano da C. Casoretti, *Vita di Carlo Dickens* (Tipografia Editrice Lombarda, Milano, 1879), di cui esistente una recente ristampa col titolo di *Vita di Charles Dickens* (REA, L'Aquila, 2007).

474 Si tratta del numero 58 (27 febbraio 1839, anno VIII). La pubblicazione dei disegni fu però subito interrotta. Ne parla Xavier de Maistre (1763-1852) in una lettera a Töpffer del 28 febbraio 1839, il giorno successivo all'uscita del quotidiano. R. Töpffer, *Correspondance complète*, cit., vol. 4 (mi-octobre 1832-8 septembre 1838), DROZ, Genève, 2009, lettera n. 662, pp. 135-136. L'argomento è nuovamente affrontato nella lettera n. 677 di Henriette de Beaumont d'Angeville a Rodolphe, dell'11 aprile 1839 e nella lettera del 16 aprile 1839, n. 678. Vi fa riferimento anche D. Kunzle, *The History of Comic Strip: the Nineteenth Century*, cit., p. 51; D. Kunzle, *Rodolphe Töpffer. The Complete Comic Strips*, cit., p. 628.

dopo dal cognato e socio in affari di Philipon, Gabriel Aubert, della Galerie Véro-Dodat, che riproducesse in blocco tre degli album di Töpffer, *Jabot*, *Crépin* e *Vieux Bois*, vendendoli a 6 franchi contro i 10 dell'originale⁴⁷⁵. Molto probabilmente, l'idea del plagio nacque anche dalla domanda crescente degli album töpfferiani e dal fatto che le copie in deposito da Charpentier, il suo distributore su Parigi, erano da tempo esaurite. I plagi di Aubert, però, si distinguevano dall'originale non solo per la scarsa qualità grafica e alcune alterazioni nell'ordine sequenziale delle strisce, ma soprattutto per il fatto che queste erano state incise e non autografate: tale aspetto era subito evidente perché i disegni risultavano invertiti (allo stesso modo della riproduzione incisa di *Cryptogame* da parte di Cham) e le immagini erano separate da spazi bianchi di dimensioni variabili⁴⁷⁶. Töpffer non apprezzò assolutamente il fatto di essere stato plagiato, sebbene allora le norme sul copyright lo permettessero, e si espresse amaramente in merito sia sulla «Bibliothèque universelle», in maniera anonima, sia su «Le Fédéral», un altro giornale ginevrino. Riportare il più integralmente possibile il commento di Töpffer a proposito del plagio, dove l'artista si sofferma su alcuni aspetti della vicenda editoriale pirata che lo turbavano particolarmente, dà la misura di che cosa egli ritenesse veramente importante per il 'senso' della storia figurata:

Dans notre numéro de juin 1837, nous avons annoncé ce livre; le voici qui charme les Parisiens, qui hante les salons de la capitale, qui réussit dans le monde, si du moins c'est réussir dans le monde que d'y être bien accueilli quoique *maussade* et contrefait [...] par M. Aubert, éditeur, passage Véro-Dodat, à Paris. C'est contrefaction que nous avons sous les yeux. On peut en dire, avec toute justice, qu'elle est magnifique et pas chère, mais on n'en peut dire que cela. Beau papier, belle couverture, et ses légendes, écrites en ronde excessivement soignée. Quant aux dessins, ils sont tristement fidèles et scrupuleusement alourdis. On me se dirait l'ouvrage du calligraphe distingué qui a écrit la ronde. Nous avons sous les yeux. Nous croyons que M. Aubert a voulu faire pour le mieux, mais la contrefaçon s'applique avec peu d'avantages à ce genre de production. Un livre ordinaire, un livre imprimé, qu'on contrefait à Bruxelles (je suis sûr que M. Aubert a en abomination ces odieuse piraterie des Belges), c'est un homme dont on réduit la taille, dont on change l'habit, mais qui [...] dit les mêmes choses qu'auparavant, et les dit à plus des gens. Un livre autographié, c'est-à-dire copié de croquis originaux dont l'agrément réside dans la spontanéité du faire, dans la liberté expressive du trait, dans un sorte de négligence folle ou d'incorrection comique, ce livre là, lorsque il a été laborieusement copié par le salarié d'un éditeur marchand, c'est un homme dont on n'a pas réduit la taille, dont on a même galonné l'habit, mais qui, ne disait plus les mêmes choses de la même façon, parait niais là où il avait semblait drôle, et bête là où il paraissait amusant [...]. Il en est ici à peu près comment de ces figures de cire qui donnent la parfait ressemblance di grand homme, son teint, ses yeux, ses verrues, et jusqu'à ses poils follets, qui sont faits néanmoins pour vous dégouter à tout jamais des grands hommes. Du reste, nous ignorons pourquoi M. Aubert a tronqué l'histoire de *M. Jabot*, et pourquoi aussi il a en quelques endroits transposé les dessins,

475 Blondel riporta la descrizione della prima pagina del plagio: «*M. Jabot*, à Paris, chez Aubert, galerie Véro-Dodat. Imp. Par Aubert, 1 vol. in. 8° oblonge 52 p. chiffrée, comprenant: 1^{er} feuillet: "Publication de la maison Aubert et C.ie, Galerie Véro-Dodat: *M. Jabot*: Album caricaturale, représentant l'histoire comique d'un fat, ses poses, ses gestes, sa tenue dans le monde, ses duels, ses succès et son mariage avec une vieille folle [...]. *M. Crépin*: Album du même genre et par le même auteur, critique amusante des différents genres d'éducation, des pensionnats et des précepteurs [...]. *M. Vieux Bois*: Album du même genre et du même auteur, aventures divertissantes d'un amoureux suranné et comme quoi, après bien des tribulations, il épousa l'objet aimé». August Blondel, *Rodolphe Töpffer: l'écrivain, l'artiste et l'homme*, cit. p. 379.

476 T. Groensteen et B. Peeters, *Töpffer: l'invention de la bande dessinée*, cit. p. 117.

ce qui rend l'histoire inintelligible dans cet endroits-là. Au rebours de ce qu'il a fait, nous aurions traité librement le trait, et nous nous serions scrupuleusement asservis à suivre l'ordre de dessins⁴⁷⁷.

A partire dal 1841, due dei tre album di Töpffer che apparvero a Parigi furono plagiati anche in Inghilterra. Alla fine del 1841, uscì l'album *The Adventures of Mr. Obadiah Oldbuck* (il cui sottotitolo era *Wherein are duly set forth the crosses, chagrins, calamities, checks, chills, changes, and circumigrations by which his courtship was attended: showing also, the issue of his suit and his espousal to his ladye-love*) per i tipi di Tilt & Bogue, gli editori di Cruikshank, che fu venduto a 7 scellini. Si trattava di un plagio alla seconda potenza perché era stato adattato e tradotto dalla copia di Aubert di *M. Vieux Bois*. Aubert, infatti, aveva un agente autorizzato a Londra, Delaporte, che lavorava a Burlington Arcade; qui Tilt & Bogue avrebbero potuto trovare con facilità l'album contraffatto⁴⁷⁸. Nel 1842 o nel 1843 (alcuni cataloghi riportano però la data 1845 – l'opera uscì infatti senza datazione), fu pubblicata, e venduta a sei scellini, anche la versione inglese di *Jabot* con il titolo *The Comical Adventures of Beau Ogleby*, anche questa volta a partire dal plagio di Aubert. Robert Cruikshank fu incaricato di disegnarne il frontespizio: come spesso accadeva nei plagi, la linea di contorno rotta e ondulata di Töpffer fu resa in maniera continua e monotona. Anche il ritornello tipico di *Jabot* «M. Jabot si crede in dovere» è omissis. Vi è quindi una consistente perdita del gusto parodico anche dal punto di vista verbale, come si riscontra, per esempio, con l'eleganza pseudo-aristocratica dei nomi (Alphonse du Jabot diventa semplicemente Timothy Jabot) o nei giochi di parole. In ogni caso, non è il plagio inglese che ci interessa, essendo troppo tardo rispetto alla stesura dei *Pickwick Papers*: la nostra ipotesi, infatti, vuole che Dickens avesse visto la copia – autografata – in francese⁴⁷⁹.

477 R. Töpffer, *Notice sur la contrefaçon de l'Histoire de M. Jabot*, «Bibliothèque Universelle», avril 1839, p. 342. Dell'altro articolo scritto da Töpffer, i cui termini sono più accesi e polemici, si ricorda solo una parte relativa alla doppia natura di *Jabot*: «Il y a donc maintenant deux histoires de M. Jabot. L'une complète et autographiée, c'est-à-dire dessinée librement par l'auteur; l'autre incomplète et lithographiée à la plume, c'est-à-dire laborieusement copiée sur la pierre par quelque scrupuleux apprenti. De ces deux histoires, c'est la dernière qui a mérité récemment le suffrage de quelque journaux parisiens, amis du progrès, amis de M. Aubert, et amis de ce pauvre apprenti qui ne savait pas être si charmant» «Le Fédéral», n. 36, venerdì 3 maggio 1839, p. 2. La notazione di Töpffer è indicativa dell'importanza da lui attribuita alla tecnica autografica che, in effetti, accomuna la sua arte a quella del fumetto, scritto e disegnato con la stessa penna.

478 L'edizione inglese fu ristampata negli Stati Uniti in un formato verticale (l'originale era di forma oblunga) da Wilson and Company a New York, come supplemento della rivista «Brother Jonathan Extra» n. 9, il 14 settembre 1842. Fu poi ristampato in formato oblungo nel 1849 dagli stessi editori e poi, in seguito, da Dick & Fitzgerald, sempre a New York.

479 Alla National Art Library del Victoria & Albert Museum, vi è una copia del plagio inglese che non rientra fra gli esemplari che ho preso in esame poiché risale al 1845. È interessante, tuttavia, che la nota bibliografica di tale copia precisi «Graphic novel by Rodolphe Töpffer, originally published in Geneva in 1833» e che anche la soggettazione sia «Graphic novel – England 1845». In Inghilterra apparve anche un altro plagio, quello della settima pubblicazione di Töpffer, cioè *M. Cryptogame*, disegnato originariamente nel 1830 e apparso sulla rivista parigina «L'illustration» dal 25 gennaio 1845 al 19 aprile nella versione xilografata da Cham. Le incisioni portavano il monogramma «ABL», cioè il nome collettivo di Andrew, Best & Leloir (non si può quindi catalogare con la dicitura «incisori anonimi», come invece ha stabilito Kunzle). Nell'affare, che si dimostrò piuttosto lucroso per lo stesso Töpffer, fu coinvolto anche il cugino, nonché suo editore parigino, Jacques-Julien Dubochet. Questi, riferendosi alla seconda striscia disegnata che fu pubblicata sull'«L'illustration» (*Cryptogame* era stato il primo caso), cioè *Les Aventures de Scipion l'Africain* di Benjamin Roubaud, scrisse a Töpffer il 1° luglio 1845: «Vous avez créé le genre et vous n'avez pas encore vu le dernier de vos imitateurs». *Cryptogame* fu quindi tradotto in inglese nel 1845 con il titolo *The Strange*

Il primo passo è stato di identificare le copie considerate valide secondo i parametri stabiliti. Le prime ricerche sono ovviamente partite dalla consultazione del catalogo delle biblioteche londinesi (il COPAC e il British Library and National Art Library Online Catalogues) che indica la presenza di tre copie di *Histoire de M. Jabot* precedenti al 1836 (ovvero datate 1833 o 1835, cioè l'anno della ristampa ginevrina e della diffusione europea). Una copia si trova al Department of Prints and Drawings del British Museum (segnatura 162.a.13^o, 1835, verrà indicata come BM) e altre due copie sono conservate al Victoria and Albert Museum, nelle sale occupate dalla National Art Library (segnatura 29.D.7 e 830.AA.0131, entrambe del 1833; indicate con NA1 e NA2)⁴⁸⁰. Nonostante le indicazioni del catalogo, l'analisi fisica delle copie ha evidenziato alcuni problemi e alcune incongruenze con i dati dei riferimenti bibliografici.

La scheda catalografica della copia del British Museum, infatti, pur indicando la data 1835 (sebbene seguita da un punto interrogativo), portava l'indicazione «Paris», ma senza precisare l'editore. L'analisi fisica del documento, inoltre, indica che la copia è stata acquistata nel 1919, quindi ben più tardi rispetto ai nostri termini cronologici⁴⁸¹. Al suo interno non è segnata nessuna data, che il catalogo invece indica approssimativamente come 1835, mentre si riporta il nome dell'editore, che invece era omesso dal catalogo: si tratta di Aubert, cioè l'editore dei plagi parigini di Töpffer. Da tale indicazione, si può quindi dedurre che la data di pubblicazione è, piuttosto, il 1841. All'interno del libro, inoltre, si trova una nota manoscritta di David Kunzle, scritta a lapis sul retro di uno delle schede attualmente usate per la richiesta dei documenti, che avverte il futuro lettore dell'errore del catalogo e del fatto che l'opera è in realtà un plagio. Lo studioso si firma come «David Kunzle, author of *Father of the Comic Strip, Rodolphe Töpffer* [e sul recto]

Adventure of Bachelor Butterfly, pubblicato dal solo David Bogue: un libro così raro che è sfuggito anche alla British Library che, invece, aveva acquistato un titolo diverso, *The Veritable History of Mr. Bachelor Butterfly*, per il quale non è chiaro se si tratti di una nuova edizione o di una variante del titolo originale. Per la questione dei plagi inglesi si veda D. Kunzle, *Father of the Comic Strip: Rodolphe Töpffer*, cit., p. 162 e D. Kunzle, *Rodolphe Töpffer. The Complete Comic Strips*, cit., p. 629.

480 A proposito della possibile confusione tra le opere collocate presso la British Library e presso il British Museum, è necessario precisare che il British Museum e la British Library erano un'unica istituzione fino al 1973. Dal 1973 continuarono a occupare lo stesso edificio fino a quando la British Library non fu spostata nel complesso di Euston Road. Vi sono inoltre stati alcuni passaggi di opere acquistate precedentemente dal British Museum o dalla British Library e poi passate in collezioni appartenenti ad altre istituzioni, come il Victoria and Albert Museum o la biblioteca del Natural History Museum. Si veda P. R. Harris, *A History of the British Museum Library 1753-1973*, British Library, London, 1998; H. Mattingly, *List of Catalogues of English Books Sales 1676-1900 now in the British Museum*, British Museum, London, 1915; D. Pearson, *Provenance Research in Book History: a Handbook*, British Library, London, 1994. Per stabilire la data di entrata di un libro, inoltre, è necessario analizzarlo fisicamente, considerando non solo le ultime segnature ma anche quelle precedenti e, talvolta, non completamente leggibili. È poi fondamentale riconoscere il timbro che si presenta in diverse forme e colori a seconda della data di ingresso del documento e delle istituzioni che lo hanno posseduto. Sul sito della British Library c'è una breve, ma utile guida allo studio dei timbri (cfr. www.bl.uk/reshelp/findhelprestype/prbooks/provenanceresearch/provenanceresearch.html), ma, a questo scopo, la collaborazione degli archivisti della biblioteca è stata di grande supporto. Colgo l'occasione per ringraziare Mrs. Lynn Young, manager del Corporate Archivist & Data Protection e del Corporate Information Management, per il suo aiuto e l'interesse mostrato per la mia ricerca.

481 Il timbro indica, infatti, che la copia è stata acquistata dal British Museum e che è entrata nella collezione il 19 ottobre 1919 (e addirittura che è stato il terzo documento ad essere registrato nella giornata). Il timbro, marrone e con all'interno la scritta «BRITISH MVSSEM» presenta delle anomalie, essendo di forma tonda diversamente da tutti gli altri timbri marroni. Si sa inoltre che il libro fu donato da un certo W. Hall di cui non si conosce il nome completo; la curatrice stessa della sezione tedesca e svizzera del dipartimento delle stampe, Mrs. Giulia Bartrum, non è mai riuscita a risalire all'identità del donatore.

and Töpffer, *The Complete Comic Strips*», il che permette di stabilire la datazione della nota. Essa è stata scritta tra il gennaio e il dicembre 2007: i libri indicati sono stati infatti pubblicati entrambi in quell'anno; sul fronte della nota, inoltre, Kunzle invita la biblioteca ad acquistarli e una calligrafia diversa, forse di un bibliotecario che ha ripreso in mano la nota, scrive «both acquired Dec. 2007»⁴⁸².

La strada bibliografica che conduce alla National Art Library potrebbe teoricamente portare a risultati soddisfacenti. La National Art Library, infatti, comprende un certo numero di fondi appartenuti a singole personalità e alcune collezioni monografiche che sono state acquistate nel tempo. Tali collezioni sono denominate «Closed Collections», le maggiori delle quali sono la «Dyce Collection» e la «Forster Collection». Quest'ultima si mostra particolarmente interessante in rapporto a Dickens e alla biblioteca del suo biografo.

His library was a 'talking' library – containing the sort of books that G. H. Lewes censoriously observed on Dickens's shelves, books representing the approved taste of the day [...] because he was a reviewer and had established himself as a literate potentate [...]. The library came to the South Kensington Museum [and] does show, in convenient form, the intellectual back ground of Dickens' time. Popular literature, a source from which Dickens drew strength, is not to be bound there; but the 10.000 volumes in the library make a representative selection of what was read by the cultured and literary part of Dickens' audience, and what would have been familiar (if not always intimately known) in his own mental landscape⁴⁸³.

Ciononostante, nessuna delle due copie di *Jabot* risulta appartenere alla Forster Collection ed entrambe mostrano lo stesso tipo di problemi bibliografici. Il catalogo, infatti, le riferisce alla stessa scheda catalografica, come se fossero due copie della stessa opera. Entrambe, infatti, risultano essere «Autographié chez J. Freydig; Genève, 1833». La copia NA1 appartiene alla Comics Collection; il timbro non dà alcuna indicazione circa la data di acquisizione e le segnature sono due, la seconda delle quali, L13 (oppure L73) 24.iii.87, indicherebbe l'anno 1887 o 1987 come data di acquisizione; secondo il curatore della sezione, il documento ha una storia catalografica piuttosto complessa e perciò risulta impossibile risalire con esattezza alla data di entrata: la quale non sarebbe comunque utile ai nostri fini, in quanto entrambe le date sono lontane dal termine del 1837. L'autografia è però conforme alla forma delle copertina della prima pubblicazione presso Freydidg, tranne che per un dettaglio. La copertina riporta infatti il titolo, in stampatello e in caratteri dorati, «Histoire de M^r Jabot», dove la «r» posta in apice potrebbe

482 Riporto la trascrizione della nota.

Verso:

«This volume is actually a plagiary of 1841 by Aubert in Paris, of the original by Töpffer first {printed and semi-published in Geneva 1833 (the date on most copies) and generally distributed in 1835, the date given (with a ?) in the B. L. Catalogue, and in a few copies I have seen.

I like to be helpful!

David Kunzle, author of *Father of the Comic Strip*, Rodolphe Töpffer»

Recto:

«and Töpffer, *The Complete Comic Strips*, [e sopra scrive University of Mississippi Press 2007], same press, which you might like to buy for yr [sic, "your"] library!»

[preceduto da una freccia] Both acquired Dec. 2007».

483 A. Burton, *The Forster Library as a Dickens Collection*, «Dickens Studies Newsletter», 2, 9, June 1978, pp. 33 e 36. Dickens e Forster si conobbero nel 1836 (tramite un amico comune, lo scrittore William Harrison Ainsworth), ma forse si erano già incontrati nel 1834, quando entrambi lavoravano per il «Morning Chronicle». Se Forster, grazie alla sua attività di critico letterario, fosse venuto a contatto con l'opera di Töpffer avrebbe potuto dividerne la scoperta con Dickens.

indicare – in un contesto anglofono – l'abbreviazione di «Mister» e non di «Monsieur»: in realtà questa è la forma del titolo dell'autografia del 1833, mancante però del punto di abbreviazione sotto la «r» in apice. La copia NA2 presenta invece sei segnature barrate e l'inserimento due pagine azzurre, prima del frontespizio e alla fine del libro: un elemento che potrebbe far pensare all'originarietà del documento. Nella prima della due si ritrova il titolo «M^r Jabot» (con l'aggiunta di un punto in basso) e sul recto vi sono apposte due etichette bianche con scritto «Rev. C. Hare Townshend» e «Bequeathed to the National Art Library by the Rev. Chauncy Hare Townshend. 1868». Abbiamo quindi un'indicazione circa la data di entrata che, tuttavia, è successiva al 1837. In questa copia, la copertina è sicuramente aggiunta in seguito (sulla costola vi è scritto «TROYON – HISTOIRE DE M. TABOT»): il nome di «Troyon R.» si ritrova anche all'interno, sul recto della pagina azzurra; quanto a «Tabot», l'errore è evidente). In ogni caso, anche le copie della National Art Library sembrerebbero invalidare l'ipotesi iniziale, cioè che le copie di *Jabot* fossero giunte in Inghilterra nelle sedi 'istituzionali' della cultura e che, quindi, Dickens avrebbe potuto leggerle in tali luoghi. I risultati dell'analisi, infatti, non forniscono prove sufficienti e mostrano, piuttosto, evidenti problemi bibliografici. Lo stesso Kunzle sembrerebbe accennare indirettamente alla confusa situazione che riguarda non solo *Jabot*, ma l'intera opera di Töpffer. Si potrebbe, forse, trovarne una ragione in due fattori: la diffusione ridotta e irregolare che l'opera ebbe e, anche in conseguenza del primo motivo, i plagii che, al contrario, conobbero un vasto successo e che resero difficile il riconoscimento dei caratteri originali⁴⁸⁴. Ciononostante, l'analisi dei problemi bibliografici spinge a una rilettura di alcuni elementi del nostro percorso critico. Non andrebbero tanto modificati i termini della nostra ipotesi, quanto la tesi che pretendeva di rintracciare il punto di convergenza tra *Jabot* e *Pickwick* all'interno di un contesto culturale istituzionale e tradizionalmente letterario-artistico. Paradossalmente, l'evidente fallimento dei risultati dell'analisi ha reso chiaro quale potrebbe essere il punto di vista corretto per pensare ad una possibile influenza di *Jabot* su *Pickwick*.

484 I 'dubbi' di David Kunzle a proposito del rapporto fra Dickens e Töpffer potrebbero trovare giustificazione all'interno del discorso storico sui *comics*. La nostra idea in proposito è che Kunzle si sia messo sulle tracce di un possibile rapporto tra *Jabot* e *Pickwick* e questo spiegherebbe il fatto che il nome di Dickens si trovi spesso vicino a Töpffer all'interno della 'logica' del suo discorso. Tuttavia, si ha la sensazione che Kunzle s'interrompa ogni qualvolta si avvicini ad esprimersi esplicitamente in merito, probabilmente a causa della confusione bibliografica che anch'egli potrebbe aver riscontrato e che impedirebbe la costruzione di un discorso critico sicuramente fondato.

5. Il viaggio e gli amici di *Jabot*

I problemi bibliografici riscontrati sia nei cataloghi che nell'analisi dei tre documenti e la sensazione che vi sia un anello mancante nella catena che lega Töpffer e Dickens sembrerebbero indicare che *Jabot* non raggiunse l'Inghilterra attraverso le vie istituzionali dell'acquisizione da parte di una biblioteca o della donazione di un privato, o almeno non in date vicine alla pubblicazione dell'autografia. Queste riflessioni possono quindi suggerire che *Jabot* abbia avuto una circolazione privata, come d'altronde era già successo a Ginevra. Anche l'invio della copia dell'album a Goethe tramite un amico comune confermerebbe tale ipotesi. La nuova direzione assunta dalla ricerca è quindi guidata da due elementi già presenti nella riflessione generale, ma che sono stati successivamente ripresi in considerazione da una prospettiva diversa: le conoscenze personali comuni ai due scrittori e il ruolo giocato dalle scienze contemporanee. Due elementi che si rivelano poi essere fortemente intrecciati.

Un'analisi attenta della corrispondenza di Töpffer dimostra che *Jabot* raggiunse l'Inghilterra attraverso una rete di conoscenze personali e di amicizie comuni fra l'autore e Dickens. Fra esse, due nomi in particolare giocano un ruolo di primo piano: il famoso matematico Charles Babbage e il pittore David Wilkie. Entrambi erano infatti amici di Dickens e sono più volte menzionati nelle sue lettere e nella biografia redatta da Forster. David Wilkie (1785-1841) era un pittore molto amato dai suoi contemporanei che successe a Sir. Thomas Lawrence come primo pittore della Royal Academy, sebbene i suoi quadri di genere trovassero origine proprio in William Hogarth⁴⁸⁵. David Wilkie è ricordato da Töpffer in due lettere. La prima è indirizzata ad Abraham Pascalis e Amélie Munier-Romilly e risale al luglio 1836:

Si vous voyez Wilkie, milles choses, et que je l'aime beaucoup, et que tous les jours de ma vie, je vis avec lui dans mon salon, et qu'il se souvient de ma face pour quand j'irai la bas [...] et que Reimbach est encore celui qui l'a le mieux, j'entends le plus spirituellement, artistiquement grave, et beaucoup de choses encore⁴⁸⁶.

485 Donald Eriksen parlando dello stile visivo di Dickens, cita «David Wilkie [...] whose works represented the first nineteenth century manifestation of genre of narrative painting». D. H. Eriksen, *Bleak House and Victorian Art and Illustration: Charles Dickens's Visual Narrative Style*, «Journal of Narrative Technique», 13, 1, Winter 1983, pp. 31-46, p. 34.

486 Lettera ad Amélie Romilly, Ginevra luglio 1836, n. 504 in R. Töpffer, *Correspondance complète*, cit., vol. IV, 2009, pp. 233-234. Romilly è il cognome che compare nella nota di possesso («M. Eduard Romilly, 1838-1886») dell'opera pubblicata nel 1834 da A. L. Vigner, comprendente *Elisa et Widmer, L'Héritage, Réflexions et Menus-Propos d'un peintre genevois. Quatrième opuscule. Premier livre du traité du lavis à l'encre de Chine e Le Presbytère*, ed entrata a far parte della collezione della British Library tra il 1837 e il 1929 (ma, considerando la data di nascita di Eduard Romilly occorre posticipare la data rispetto al 1837). Lo stesso Dickens parla di Eduard Romilly in una lettera – più tarda – indirizzata a Forster, raccontandogli di alcune persone che aveva conosciuto in Svizzera (Lettera del 4 agosto 1846 in Charles Dickens, *Letters 1844-1846*, cit., p. 615). La nota di possesso è interessante esclusivamente come ulteriore conferma del collegamento fra Töpffer e la famiglia Romilly, trasferitasi da Ginevra a Londra.

Nelle lettere di Töpffer, infatti, si nomina spesso Amélie Romilly la quale talvolta ne è anche la destinataria, come nel caso della lettera citata. Era nata a Ginevra nel 1788 da una famiglia proprietaria di una fabbrica di orologi ed era allieva della scuola di disegno di Ginevra. Nel 1821, sposò il pastore David-François Munier che in seguito diventerà professore di teologia, nonché vice cancelliere, dell'Accademia di Ginevra e amico di Töpffer. Nel 1836 si trasferirono in Inghilterra e sarà proprio David Munier a rivestire un ruolo fondamentale nella diffusione degli *Jabot* a Londra. Wilkie era un pittore molto ammirato da Töpffer che però non mantenne mai la sua promessa di incontrarlo nuovamente in Inghilterra (Wilkie era stato a Ginevra nel 1823 e nel 1827). Anche Abraham Reimbach (1766-1843) era figlio di uno svizzero stabilitosi a Londra e lavorava come incisore riproducendo anche opere di Wilkie.

Wilkie è anche il destinatario della già citata lettera di Töpffer dove quest'ultimo paragonava l'arte poetica (e poietica) di Shakespeare e Hogarth (cfr. nota 427). Wilkie è nominato spesso anche da Dickens poiché il pittore era parte della vita sociale, fatta di cene e ritrovi amichevoli, che Dickens animava nella sua casa di Devonshire. Forster, a questo proposito, parla di «social entertainments with Maccready, Talfourd [...] Wilkie»⁴⁸⁷ e dello shock di Dickens per la morte improvvisa del pittore⁴⁸⁸.

Anche Charles Babbage (1792-1871) si trova spesso tra gli invitati alle cene organizzate dallo scrittore⁴⁸⁹. Babbage, inoltre, potrebbe rappresentare un legame forte tra Dickens e l'album di Töpffer.

In una lettera dell'8 luglio 1836, Töpffer raccontò del successo che stava avendo *Jabot* a Jean-Louis Prévost, un pittore e botanico svizzero che si trovava a Londra («À surprise, cette petite bêtise qui m'a coûté 700 francs m'en a déjà rapporté 2000, je suis donc bien couvert du côté pecuniaire») e di come avesse fatto in modo che i libri raggiungessero la metropoli inglese, un mercato particolarmente interessante per lui:

J'avais déjà fait passer en Angleterre quelques exemplaires: il y en a dans le Yorkshire [...] et l'on m'en avait redemandé que je viens par l'occasion d'y envoyer; d'ailleurs, c'est surtout à Londres que ces objets peuvent être de vente.

La nota alla lettera ricorda che Töpffer aveva dato alcuni esemplari a un amico che si recava nella regione di Leeds. Stessa cosa avrebbe fatto con David Munier «qui ira là-bas chercher sa femme» (la già citata Amélie Romilly) e che aveva ottenuto il passaporto per l'Inghilterra il 22 luglio 1836 (AEG, Chancellerie, Ab 33, n. 2035, come indicato nella nota alla lettera). Le parole di Töpffer rivelano una vera e propria pratica di diffusione, sicuramente premeditata, che trovava ragione anche in una certa saggezza popolare tanto cara a Töpffer:

de cette façon que j'en ai disséminé en France, en Allemagne, un peu partout, par petits envois qui se sont tous placés de proche en proche, grâce je pense a ce qu'il y en avait peu à la fois. On a plus faim que le gigot est petit.

Töpffer fa poi riferimento a un suo articolo apparso sulla «Bibliothèque universelle» nel maggio-giugno 1836. A prescindere dal contenuto dell'articolo, è rilevante il fatto che la rivista ginevrina arrivasse in Inghilterra quasi contemporaneamente alla pubblicazione in Svizzera:

À l'heure qu'il est, vous avez peut être lu dans le dernier numéro de la «Bibliothèque universelle» un article de votre serviteur intitulé Col d'Anterne. Ayez la onte de le met-

487 J. Forster, *The Life of Charles Dickens*, cit., vol. I, p. 135 [non presente nella traduzione italiana del 1879]. Si fa riferimento ad anni successivi all'ipotetico contatto con *Jabot* (Dickens si trasferì a Devonshire Terrace nel 1839), ma che Dickens abbia conosciuto Wilkie resta tuttavia a conferma di un ulteriore legame con la Svizzera e Töpffer. Il fatto che Wilkie sia nominato subito dopo Talfourd, cioè Thomas Noon Talfourd (giudice e scrittore inglese, 1795-1854), è inoltre interessante in quanto Talfourd era l'autore di *Recollection of a First Visit to the Alps*, scritto e pubblicato nel 1841. Dickens ne possiede una copia stampata «for private circulation» (J. H. Stonehouse (ed.), *Catalogue of the Library of Charles Dickens...*, cit., p. 106).

488 «My heart assures me Wilkie lives, he wrote. He is the sort of man who will be VERY old when he dies». J. Forster, *The Life of Charles Dickens*, cit., vol. I, p. 148 [non presente nella traduzione italiana del 1879]. Si ricordano anche le lettere ad Angus Fletcher e a David Wilkie, rispettivamente del 25 luglio 1839 e del 23 settembre 1839, in C. Dickens, *Letters 1820-1839*, cit., pp. 569 e 585.

489 Cfr. *ivi*, pp. 311-312 e vol. II, pp. 848-51 [non presente nella traduzione italiana del 1879]. Si veda anche la lettera a Babbage del 17 giugno 1841 in C. Dickens, *Letters 1840-1841*, cit., p. 307.

tre sous les yeux de toute les bégueules de l'Angleterre pour qu'elles voient comment, selon les circonstances on sait taire la bégueulerie. Dans le dit article vous aurez remarqué qu'une jeune miss qui s'est scandalisée au mot culotte finit par supporter le mot, et bien plus, la chose, quelques heures après. Si cette article est lu là bas, je serai bien curieux de savoir un peu ce qu'en pensent les Anglais, et s'ils prennent mal quelques plaisanterie sur leur façon de faire quelque fois si drôle. Que dit votre ami en particulier?⁴⁹⁰

Sarebbe interessante capire chi sia l'amico di Prévost al quale Töpffer è tanto interessato. In ogni caso è possibile affermare che la «Bibliothèque universelle» arrivava regolarmente in Inghilterra (se ne è trovato anche conferma nella lista di acquisizioni della British Library degli anni 1837-1838). Di conseguenza gli articoli di Töpffer sulla *littérature en estampes* (numero di gennaio-febbraio e marzo-aprile 1836) sarebbero arrivati alla British Library nel 1836 e, ipoteticamente, Dickens li avrebbe potuti leggere durante la stesura dei *Pickwick Papers*; secondo un tale ritmo, anche l'autorecensione di *Jabot* poteva arrivare a Londra durante l'estate 1837⁴⁹¹. Prévost non tardò a rispondere:

Vos exemplaires de Jabots sont vendues [...]. Le succès de *Jabot*, c'est de bon augure, en ce qu'il vous engagera à *amuser* et à *instruire* le public par de nouvelles ouvrages. Je voudrais que vous nous donnassiez un roman un peu plus long que la somme de trois ou quatre précédents, avec un grand nombre d'esquisse lithographées. *Ces planches étant l'explication du texte, et non le texte celle des planches*, la douane anglaise n'exigerait que le droit sur les livres, à poids, qui est supportable, car elle fait la distinction ingénieuse qui pourtant l'embarras quelquefois.

Le parole di Prévost, oltre ad avere un discreto valore documentario, dimostra con quale chiarezza l'amico aveva interpretato l'opera di Töpffer, il suo pubblico e la sua essenza iconotestuale (utile, a quanto pare, anche per passare la dogana). Prévost aggiorna poi Töpffer sull'arrivo di Munier al quale Töpffer aveva affidato alcune copie di *Jabot*:

Munier doit être en Angleterre à l'heure qu'il est et depuis plusieurs jours, mais je n'en ai pas la nouvelle d'où je conclus qu'il n'est pas venu à Londres, et qu'il s'est arrêté à Farnham chez l'évêque de Winchester où je pense que Madame Munier s'est enfouie depuis près de trois semaines (Farnham est une ville de la comté de Surrey, à 51 km à sud-ouest de Londres).

Dopo sei giorni, si hanno infine notizie dell'amico 'commesso viaggiatore' e degli *Jabot*:

490 Töpffer fa riferimento al numero 3 della «Bibliothèque Universelle», contenente i numeri di maggio e giugno 1836; l'articolo *Col d'Anterne* si trova alle pp. 101-124. La lettera è dell'8 luglio 1836. R. Töpffer, *Correspondance complète*, cit., vol. 4, 2009, p. 237, n. 505.

491 Per stabilire la data di acquisto del numero di maggio-giugno, cioè il numero in cui Töpffer autorecensisce *Jabot*, si riscontra qualche difficoltà in più in quanto le liste di acquisizione risultano incomplete tra il 1837 e il 1838 e le copie appartenute al British Museum (cioè alla British Library ai tempi in cui erano ancora un'unica istituzione) sarebbero state disperse. Fino al luglio 1836, infatti, i numeri della rivista entrano e sono registrati regolarmente (cioè non al di là dell'anno 1836), mentre i numeri che vanno dall'agosto 1836 al dicembre 1837 sono tutti registrati sotto l'anno 1838. Il 1838, tuttavia, è l'anno di registrazione, mentre è possibile che i numeri siano arrivati in Inghilterra (e alla biblioteca) con regolarità e che però siano stati registrati tutti insieme successivamente. Detto questo, se anche il numero del maggio-giugno 1837 avesse seguito quelli che erano i ritmi 'regolari' di arrivo della rivista in Inghilterra, si potrebbe ipotizzare che l'articolo su *Jabot* avesse raggiunto l'Inghilterra approssimativamente nell'estate del 1837 e, quindi, ancora in tempo per essere conosciuto da Dickens durante l'uscita (e la scrittura) seriale di *Pickwick*. British Museum, *List of Additions Made to the Collections in the British Museum 1837-1838*, British Museum, London, 1839.

26 août. Je n'ai pu pas finir cette lettre l'autre jour, mai je vis Munier le lendemain [...]. Je lui conseillai d'aller au Congrès scientifique de Bristol [...], ce qu'il a fait, est je pense qu'il est de retour aujourd'hui après avoir représenté l'academie, et peut être la Suisse lui seul, au milieu de 1200 à 1500 hommes, plus ou moins savants, qui paraissent avoir eu des séances intéressantes⁴⁹².a

La lettera di Prévost permette di spiegare il legame fra Babbage e l'*Histoire de M. Jabot*. Egli fa riferimento al 6° congresso scientifico organizzato dalla British Association for the Advancement of Science fondata nel 1831 proprio da Babbage, una società che all'origine aveva come obiettivo lo sviluppo dei contatti scientifici fra l'Inghilterra e l'estero. Babbage aveva precedentemente fondato anche l'Astronomical Society nel 1820 e la Statistical Society nel 1834. Munier quindi rappresentò l'Accademia di Ginevra e, plausibilmente, poté sfruttare il palcoscenico del congresso per parlare e mostrare le copie di *Jabot* che portava con sé come l'ultima novità proveniente dalla Svizzera. La possibilità che Munier abbia parlato della 'drôlerie' letteraria di Töpffer ad un congresso di scienze trova sostegno in due importanti considerazioni: innanzitutto, bisogna tenere presente che, a quei tempi, le scienze non erano completamente separate dall'ambito letterario e che, spesso, gli uomini di scienza erano anche colti lettori e amanti delle arti; inoltre, è noto che Babbage non fece mai vita ritirata e che ogni settimana dava delle «Saturday soirées» alle quali partecipavano anche «Samuel Rogers, Miss Coutts and Macready – through whom Charles Dickens probably first met him»⁴⁹³. Dickens avrebbe potuto conoscere Babbage durante una di queste serate, in una data precedente, quindi, al 1839, cioè l'anno a partire dal quale Babbage risulta invitato alle cene organizzate dallo stesso Dickens a Devonshire. William Macready, attore e manager del teatro di Covent Garden (1793-1873), infatti, era un amico di famiglia di Dickens. Sebbene quest'ultimo partecipasse agli spettacoli di Macready già dal 1832, l'incontro ufficiale avvenne tramite Forster nel giugno 1837; i due diventarono da subito amici e iniziarono a frequentarsi assiduamente. Se si seguisse la pista di Macready-Babbage per ipotizzare la conoscenza da parte di Dickens di *Jabot*, si dovrebbe pensare al giugno 1837 come data *post quem*: una data un po' tarda (*Pickwick* fu terminato nel novembre 1837), ma convincente in quanto corrisponderebbe anche all'autorecensione di *Jabot* sulla «Bibliothèque Universelle». Inoltre, il fatto che Munier arrivi da Prévost senza nessuna copia di *Jabot* potrebbe far pensare che le abbia vendute (o 'pizzate') prima ancora di giungere a Londra: «cette lettre attendra une occasion, probablement celle de Munier que ne m'a point apporté de Jabots, et qui a été enchanté de sa course à Bristol». Prévost conclude poi dicendo che a Londra (siamo nell'agosto 1836) «on me demand grand cris un *Jabot*»⁴⁹⁴. Un altro personaggio che conferma il canale 'scientifico' che condusse Töpffer a Londra è Auguste de la Rive (1801-1873). De la Rive, fisico e politico di Ginevra (conservatore come Töpffer), insegnava all'Accademia di Ginevra di cui fu rettore proprio in quegli anni (dal 1837 al 1840 e dal 1843 al 1845). Il 29 luglio

492 R. Töpffer, *Correspondance complète*, cit., vol. 4, 2009, p. 245, n. 508.

493 Si veda la nota n. 1 della lettera di Dickens a Babbage del 17 giugno 1841 in C. Dickens, *Letters 1840-1841*, cit., p. 307.

494 R. Töpffer, *Correspondance complète*, cit., vol. 4, 2009, p. 246, n. 508. La lettera è del 26 agosto 1836. Un'altra testimonianza del successo di *Jabot* in quei mesi è la lettera di Antoine-Louis Erlet (un ginevrino che abitava a Parigi) che il 19 novembre 1836 scrisse a Töpffer: «Respectivement à *M. Jabot*, si vous pouvez me charger de quelques exemplaires, je crois devoir vous dire que je réussirai sans doute à lui faire continuer son chemin dans le monde grace à ses belles manières» Cfr. *ivi*, p. 236

1837, Töpffer scrisse a proposito di *Jabot* a De la Rive, il quale aveva ottenuto da poco un passaporto per andare a Parigi e in Inghilterra per partecipare al 7° congresso della British Association for the Advancement of Science che si tenne a Liverpool dall'11 al 16 settembre 1837 (quindi l'anno successivo al congresso a cui partecipò David Munier)⁴⁹⁵. A questo proposito, ricordiamo che Dickens aveva scritto due satire sugli incontri annuali della British Association, pubblicate su «Bentley Miscellany», la prima delle quali uscì nel 1837 con il titolo parodico di *Full Report of the First Meeting of the Mudfog Association for the Advancement of Everything*⁴⁹⁶. Sembra quindi che le conoscenze e gli interessi comuni di Dickens e Töpffer passino attraverso un canale scientifico, che parrebbe incrementare la propria portata fra l'estate del 1836 e del 1837.

All'interno della cultura scientifica che caratterizzò gli anni Trenta del '800, la fisiognomica giocò un ruolo di rilievo. Nei percorsi incrociati che abbiamo ricostruito, abbiamo voluto presentare tutti gli argomenti a sostegno dell'ipotesi che l'*Histoire de M. Jabot* sia il sostrato visivo dei *Pickwick Papers*; in questo senso, le due opere rappresenterebbero due momenti fondamentali per l'origine e la configurazione del *graphic novel*. Inoltre, si è sottolineato come l'arte grafica della caricatura abbia giocato un ruolo di rilievo nella caratterizzazione visivo-narrativa di entrambi, grazie anche al suo presupposto scientifico: la scienza fisiognomica. Del rapporto tra Töpffer e la fisiognomica si è a lungo discusso e il fatto che egli stesso sia l'autore di un saggio sull'argomento, basta per chiarire la questione. Per quanto riguarda Dickens, si è cercato di mettere in luce il forte interesse per Hogarth, per la sua arte narrativa e, di conseguenza, per la differenziazione tra carattere e caricatura, che trovava le sue motivazioni proprio negli studi di fisiognomica. Inoltre, Dickens era venuto a contatto diretto con i più grandi studiosi del campo, basti pensare che il suo amico e dottore di famiglia, cioè John Elliotson (1791-1868), era il fondatore e il presidente della Società Frenologica, e che entrambi nutrivano un singolare interesse per gli esperimenti di ipnosi⁴⁹⁷. Dickens possedeva l'opera di Elliotson, *The Human Physiology* (1835), in cui venivano citate anche le teorie frenologiche di Franz Joseph Gall, il fondatore della frenologia, annunciando con convinzione che «the development of the head agrees with the mind»⁴⁹⁸. L'opera di riferimento per l'analisi e l'approfondimento delle conoscenze fisiognomiche di Dickens e soprattutto della loro presenza nella sua opera narrativa è il saggio di Juliet McMaster, *Dickens the Designer* (1987), in cui la studiosa passa in rassegna l'opera di Dickens classificandola a seconda degli elementi tipici della fisiognomi-

495 De la Rive fece il resoconto della riunione sul numero di ottobre della «Bibliothèque Universelle» (pp. 354-384). Töpffer, nella sua lettera, si esprime in questi termini: «Bien que les sorts de lettres soient couteux en Angleterre [...] j'ai autographié *M. Crèpin*, ce qui me fait songer à *M. Jabot*. Si donc vous repassez à Londres, et que vous rencontrez Patry et J. L. Prévost veuillez leur dire poliment de profiter de votre complaisance pour me faire passer le produit de quelque Jabot[ins] qu'ils ont eu la complaisance de voiturer là-bas, [dans] le cas où les dits Jabotins seraient vendus» R. Töpffer, *Correspondance complète*, cit., vol. 4, 2009, p. 314 e p. 319, lettera n. 537.

496 C. Dickens, *Full Report of the First Meeting of the Mudfog Association for the Advancement of Everything*, «Bentley Miscellany», a cura di R. Bentley e poi di Boz (Charles Dickens), W. H. Ainsworth *et al.*, illustrazioni di G. Cruishank, vol. II, pp. 397-413. La rivista uscì dal 1837 al 1868. Dickens fa riferimento alla satira in una lettera indirizzata W. Wilson il 30 agosto 1837. Si veda C. Dickens, *Letters 1820-1839*, cit., p. 301.

497 F. Kaplan, *Dickens and Mesmerism: The Hidden Springs of Fiction*, Princeton University Press, Princeton, N. J., 1975, pp. 13 e ss.

498 J. H. Stonehouse (ed.), *Catalogue of the Library of Charles Dickens*, cit., p. 4. Si cita dalla 5a edizione di J. Elliotson, *Human Physiology*, Longman, London, 1835-40, p. 374.

ca (The Value and Significance of Flesh, Heads, Faces, Bodies, Hairs, Eyes, Noses, Mouths and teeths, Clothes, Expression and gesture, Colours, Space, Light and shade ecc.). Inutile sottolineare che la maggior parte delle citazioni e dei riferimenti riguarda i *Pickwick Papers*.

Vi è inoltre un altro elemento da prendere in considerazione per rafforzare l'ipotesi che l'incontro tra *Pickwick* e *Jabot* sia avvenuto in un contesto scientifico. Abbiamo fornito diversi esempi della collaborazione di Töpffer alla «Bibliothèque Universelle», la cui direzione fu affidata dal 1836 al 1846 proprio ad Auguste de la Rive⁴⁹⁹. Già il titolo completo della rivista dà la misura della contaminazione fra i diversi settori del sapere umano, «Bibliothèque universelle des sciences, belles-lettres, et arts», dove articoli scientifici (le sezioni erano l'astronomia, la chimica, la fisica, la mineralogia e la geologia, la botanica e la zoologia) e articoli letterari condividevano le stesse pagine. Le stesse, quindi, su cui Töpffer propose la sua definizione di *littérature en estampes* (l'articolo si trovava nel *Prospectus*). Coerentemente alla natura eterogenea della rivista, Töpffer dichiarò la «nature mixte» del suo libro e dette un esempio concreto di letteratura figurata al pubblico internazionale. Si è già trattato delle regolarità con la quale la «Bibliothèque Universelle» arrivava nelle collezioni del British Museum e del fatto che le copie che ci interessano per gli interventi di Töpffer (gennaio-febbraio 1836, marzo-aprile 1836 e maggio-giugno 1837) sono oggi mancanti. Con non troppa sorpresa le abbiamo rinvenute nella General Library del Natural History Museum di Londra, dove probabilmente trovarono una collocazione dopo essere arrivate al British Museum⁵⁰⁰. Pertanto, Dickens avrebbe potuto leggere gli articoli in cui Töpffer manifestava così chiaramente il suo pensiero nella Reading Room del British Museum, fra l'estate del 1836 e quella del 1837, cioè mentre *The Posthumous Papers of the Pickwick Club* uscivano serialmente, e prima che tali numeri trovassero la loro 'naturale' collocazione nella General Library.

499 La rivista nacque a Ginevra con il nome di «Bibliothèque Britannique» nel 1796 e poi, con il nome di «Bibliothèque Universelle», fu la sola rivista svizzera romanda ad attraversare tutto il XIX secolo (1815-1924). La «Bibliothèque Britannique» nacque come una rivista consacrata all'Inghilterra, forse anche per ribadire la sua indipendenza dalla Francia con la quale la guerra culturale era sempre latente. Inoltre, i rapporti tra Ginevra e l'Inghilterra erano tradizionalmente favoriti dal fattore religioso e si strinsero ulteriormente grazie agli interessi turistici che gli inglesi nutrivano nei confronti della Svizzera e delle sue bellezze naturali. Nel corso dell'inverno 1815-1816, Marc August Pictet, Charles Pictet de Rochement et Frédéric-Guillaume Maurice decisero di cambiare la concezione della rivista e il suo stesso titolo. La nuova dicitura, la «Bibliothèque Universelle», corrisponde infatti all'estensione geografica dei temi trattati, grazie alla quale i redattori poterono frenare la sensibile riduzione del numero degli abbonati negli ultimi anni dell'impero. Come nella precedente rivista, il periodico continuò a uscire in tre serie distinte: «Littérature», «Science et arts» (indicativo il fatto che la scienza si trovi insieme all'arte) e «Agriculture», quest'ultima poi abbandonata nel 1829. Si veda D. Maggetti, G. Revaz, D. Rütiman et B. Zimmermann, *La «Bibliothèque Universelle» (1815-1924). Miroir de la sensibilité romande au XIX siècle*, sur la direction de Y. Bridel et R. Francillon, Payot, Lausanne, 1998.

500 Non si può risalire tuttavia alla data di ingresso: il fatto che il timbro sia marrone, ovale e con su scritto «BRITISH MVSEVM» e sotto «NATURAL HISTORY», non vuol dire per forza che queste siano esattamente le copie che arrivarono dal British Museum quando il Natural History Museum fu fondato nel 1881. In ogni caso, le liste di acquisizione ci confermano che i numeri di gennaio-febbraio e di marzo-aprile entrarono alla British Library/British Museum nel 1836, mentre forniscono validi motivi per ipotizzare (a causa dell'incompletezza dell'anno 1837) che il numero di maggio-giugno 1837 sia arrivato nell'estate di quello stesso anno. Di conseguenza, se i fascicoli ritrovati al Natural History Museum non fossero quelli che arrivarono fisicamente dal British Museum, potrebbero per lo meno costituire le copie degli originali.

6. Conclusioni

I temi comuni, il concetto ‘comico’ (nel senso di *comics*) della letteratura, il ruolo della caricatura e degli studi di fisiognomica, i legami con la Svizzera e l'*imprimatur* di Goethe, sono tutti elementi che portano a mettere in relazione fra loro i primi lavori letterari di Dickens e di Töpffer. Tale ipotesi appare tuttavia inconsistente alla verifica documentaria, confutata risultati delle ricerche bibliografiche fatte ‘sul territorio’. Ciononostante, il fallimento stesso dell’analisi materiale e, invece, lo studio approfondito delle lettere dei due autori hanno indicato una direzione alternativa. L’idea che Dickens, mentre era intento a scrivere il suo primo romanzo fra il 1836 e il 1837, abbia potuto prendere in prestito del materiale (visivo) dal *Jabot* di Töpffer – materiale che, con una stessa sostanza (la caricatura e la fisiognomica), ma in una diversa forma narrativa, era già presente nella sua cultura visiva – configura una situazione plausibile. Inoltre, l’ipotesi che il loro incontro sia avvenuto all’interno del contesto scientifico dell’epoca (che includeva le scienze fisiognomiche e frenologiche) non è soltanto convincente, ma è anche estremamente significativa e fertile di suggerimenti critici. Si potrebbe affermare, quindi, che le somiglianze tra i disegni di *Jabot* e la narrativa visiva di *Pickwick* (che, in quanto iconotesto, mette in gioco testo e illustrazioni in un travaso continuo dalla sostanza dell’uno alla forma dell’altro) non sono casuali, poiché risultano da un’idea di narrativa come genere ‘misto’, una concezione condivisa dai due autori. In altre parole, *Jabot* e *Pickwick* potrebbero essere letti come due esempi di *littérature en estampes* o di *graphic novel*, come si direbbe oggi. Inoltre, per comprendere fino in fondo la loro natura ibrida, andrebbero letti alla luce degli studi di fisiognomica, cioè della scienza ‘comica’ che influenzò profondamente il lavoro degli illustratori-caricaturisti a loro contemporanei. In tale direzione, pertanto, potrebbe muoversi uno studio futuro che analizzi il ruolo delle scienze fisiognomiche nell’estetica narrativa più matura di Dickens e Töpffer, in particolar modo a seguito della pubblicazione del saggio di quest’ultimo, *Essai de Physiognomie* (1845).

Le immagini di Antoine de Saint-Exupéry

1. New York-Parigi: la nascita del *Piccolo Principe*

Dal gennaio 1941 al marzo 1943, Saint-Exupéry abitò a New York e dintorni in una sorta di esilio volontario, allontanandosene solo qualche settimana nella primavera del 1941, per sottoporsi a due interventi chirurgici in California, e nel maggio 1942, per partecipare a una conferenza in Canada. Furono anni difficili per lo scrittore, la cui acuta sensibilità e il forte impegno civile erano turbati dalle preoccupanti condizioni della Francia in guerra e dalla scomparsa degli amici più cari, tra i quali Henri Guillaumet. Alla sofferenza morale, aggravata anche dalle difficoltà coniugali con Consuelo (l'artista argentina che Saint-Exupéry sposò nel 1931), si aggiungevano i problemi fisici che una serie di incidenti avuti durante la sua carriera gli aveva procurato⁵⁰¹. A New York, si era ricostituita in quegli anni una dinamica vita culturale legata alla Francia, animata dall'attività di alcune riviste e case editrici che dette luogo a un discreto numero di pubblicazioni (basti pensare che negli Stati Uniti, tra il 1941 e il 1944, si pubblicarono circa 240 libri in francese)⁵⁰². L'idea del *Petit Prince* nacque proprio dai rapporti tra Saint-Exupéry e il suo editore americano, Eugène Reynal, durante l'estate del 1942, un giorno in cui entrambi si trovavano al Caffè Arnold di New York, in compagnia della moglie

501 Consuelo Suncin (1902-1979), artista di origine salvadoregna, ma di nazionalità argentina, è presentata a Saint-Exupéry dal suo amico Benjamin Crémieux. Consuelo è la vedova di un giornalista e diplomatico molto conosciuto, Gomez Carrillo, che le lasciò dei possedimenti in Argentina, una villa in Costa Azzurra e un appartamento al numero 10 di Rue de Castellane a Parigi, dove l'artista abiterà poi con Antoine.

502 E. Loyer, *Paris à New York. Intellectuals et artistes en exil 1940-1947*, Grasset, Paris, 2005, p. 95 (ripubblicato poi nel 2007). Si veda anche J. Mehlman, *Emigrés à New York: French Intellectuals in War Time Manhattan, 1940-1944*, John Hopkins University Press, Baltimora and London, 2000 (tradotto in francese nel 2005).

di quest'ultimo, Elisabeth Reynal. Come le biografie e le testimonianze degli amici confermano, Saint-Exupéry era solito disegnare figure di omini infantili e lunari su qualunque superficie gli si presentasse davanti, quasi fosse preda del demone di una sorta di scrittura automatica (ipotesi che avvicinerrebbe i suoi schizzi alla natura dei ghirigori). Partendo dal materiale iconografico a disposizione, i critici forniscono diverse datazioni per la prima apparizione dell'immagine del piccolo principe, ma, in ogni caso, è qui sufficiente constatare che la definizione dei tratti tipici del personaggio sono precedenti alla stesura finale dell'iconotesto⁵⁰³. Quel giorno, in un periodo di vera e propria *panne* creativa, Saint-Exupéry schizzò la sagoma di un ragazzino dai capelli arruffati sulla tovaglia di carta del ristorante dove si trovava con Reynal e la moglie che, ispirata dalla scarabocchio dello scrittore, ebbe la geniale idea di commissionargli un nuovo libro, un racconto per bambini. In assenza di altre indicazioni, anche da parte dello stesso Saint-Exupéry, lo scenario del Caffè Arnold è l'ipotesi più plausibile per contestualizzare la nascita dell'immagine del personaggio (e del libro), sebbene molti suoi amici e conoscenti abbiano tentato di attribuirsi un ruolo nell'ideazione dell'immagine e della storia del *Piccolo Principe*⁵⁰⁴. Quello che sicuramente sappiamo è che l'idea fu ben presto messa in atto da Saint-Exupéry che vi vide, forse, una possibile evasione dalle preoccupazioni che lo tormentavano e un'occasione per immergersi in un'infanzia originaria, l'unica forma di resistenza allo stato di guerra in corso, fuori e dentro di sé. Inizialmente, peraltro, l'illustrazione del racconto fu affidata a Bernard Lamotte (che aveva appena firmato quella di *Pilote de guerre*) ma i suoi schizzi non si dimostrarono soddisfacenti. Silvia Hamilton, una delle amiche newyorkesi di Saint-Exupéry, gli suggerì allora di illustrare l'opera con le proprie mani:

Son emploi du temps était très simple, il écrivait sans cesse. Quand je l'ai connu, il avait terminé *Pilote de guerre*, qui fut publié en Amérique sous le titre de *Flight to Arras*, et quand nous nous sommes rencontrés il m'a raconté l'histoire du *Petit Prince* qu'il n'avait pas encore commencé d'écrire. Comme il faisait constamment de merveilleux croquis, je lui suggérai d'illustrer lui-même ce livre. Il a alors commencé à faire ces petits dessins qui ont servi à illustrer *Le Petit Prince*, et pour le tigre, je me souviens très bien qu'il avait pris comme modèle un petit boxer que je possédais alors [...]. C'est chez moi qu'il écrivit et dessina une bonne partie du *Petit Prince*, et il me laissait chaque jour ce qu'il avait écrit «pour examens et remarques critiques»⁵⁰⁵.

503 Janine Despinette riscontra la prima apparizione del piccolo principe nella lettera a Léon Werth dell'aprile 1940, dove il bambino è designato con alle spalle un diavoleto, entrambi sopra le rispettive nuvole, «Bloch 174» e «Messerschmidt 109», che sovrastano un pianeta abitato da una pecora (*CAT*, p. 255 n. 392). Si veda J. Despinette, *Le Petit Prince*, in *Filosofia e pedagogia del leggere*, Istituti editoriali e poligrafici internazionali, Pisa e Roma, 1998, pp. 47-48. Despinette è una critica di lettura infantile illustrata ed è la fondatrice dell'associazione CIELJ (Centre International d'Études en Littérature Jeunesse), nata a Charleville-Mézières nel 1988. La studiosa ne è il presidente onorario e affianca l'attuale presidente in carica, l'illustratore Étienne Delessert.

Per quanto riguarda la nascita della figura del piccolo principe, a mio avviso, se ne potrebbero retrodatare le prime apparizioni alla metà degli anni '30. Cfr. anche M. Autrand, *Introduction*, in *OC2*, p. XXXIII.

504 Fra questi, ricordiamo, per esempio, Peggy Hitchcock, la moglie dell'editore associato di Reynal, Curtice Hitchcock, la quale afferma che fu il marito a suggerire ad Antoine che l'omotto dei suoi disegni poteva diventare il soggetto di un libro per bambini. P. Hitchcock, *Relations auteur éditeurs*, «Icare», 84, printemps 1978, p. 79.

505 S. Hamilton, *Souvenirs*, «Icare», 48, printemps 1978, pp. 113-114. Silvia, bella e giovane giornalista, incontrò Antoine nel marzo 1942 a New York nel giro dell'amico e traduttore Lewis Galantière. Antoine trascorreva molte ore nell'appartamento dell'amica mentre scriveva e disegnava il suo futuro racconto, del quale le regalò il manoscritto, oggi alla Pierpont Morgan Library di New York. Si veda anche A. Barluet, *Le roman du Petit Prince Entre ciel et terre* in Saint-Exupéry *Le Petit Prince a 60 ans*, «Le Figaro» hors-série,

Da questa prima testimonianza emergono alcuni elementi interessanti. Innanzitutto, il continuo bisogno di conferme e di supporto che Saint-Exupéry ricercò durante la stesura e soprattutto durante l'illustrazione del suo libro. Si potrebbe inoltre notare come lo scrittore cercasse spesso un referente esterno, un modello che gli servisse, forse, a rendere visibile "l'invisibilità" della sua immagine mentale, sebbene egli si mantenesse poi sempre distaccato dalla reale rappresentazione delle cose, come se l'involucro esterno fosse slegato dal proprio significato profondo (si sa, per esempio, che un altro cagnolino, di nome Mocha, gli servì da modello per la pecora). Infine, il fatto che raccontasse la storia già prima di scriverla porta ad anticipare la fase concettuale dell'ideazione rispetto alla stesura, in maniera completamente opposta, quindi, rispetto alla genesi del *Circolo Pickwick*.

Il 6 novembre 1941, Consuelo raggiunse lo scrittore a New York. Ella ebbe sicuramente una parte rilevante nella concezione della storia, specialmente per quanto riguarda il simbolo della rosa; per molti critici, infatti, la rosa rappresenterebbe la figura della moglie alla quale Antoine era legato da un rapporto di amore turbolento, fatto di tradimenti e di reciproche fughe, ma ben più spesso connotato da un forte supporto materno (da parte di lei) e dalle necessità di una dipendenza filiale (da parte dello scrittore). La redazione del racconto occupava tutta la sua giornata e la silhouette del piccolo principe diventava sempre meno incerta e generica, acquistando lentamente una propria psicologia e perdendo quel «visage encore aléatoire qui lui donnait quelquefois l'allure d'un enfant trop lunaire, trop dans son monde»⁵⁰⁶. I tratti, infatti, erano sempre meno sommi e acquistavano le sfumature della sorpresa, della tenerezza, della delusione e della tristezza, tutta la gamma dei sentimenti umani che egli stesso aveva sperimentato. È allora che Antoine apre davvero la sua opera al mondo che lo circonda, come se necessitasse della presenza umana e dello scambio perché la sua letteratura avesse davvero il valore di un 'atto'. Il lavoro d'illustrazione, quindi, è tutt'altra cosa dal processo d'immaginazione mentale: non vive della spontaneità della visione infantile, ma è piuttosto la ricostruzione 'fittizia' di un Sé bambino, necessaria affinché il processo di elaborazione psichica che la precede (e che durò, si potrebbe dire, tutta la vita di Saint-Exupéry) possa divenire comunicabile.

A metà del 1942, la coppia si trasferisce a Bevin House, nel Long Island. È là che il piccolo principe, ormai un ometto dai capelli d'oro arruffati e dalla sciarpa svolazzante, assorbe alcuni dettagli di Consuelo, con il suo bizzarro taglio alla maschietta e il foulard ondeggiante, e le fattezze di tutti gli amici che visitavano la casa e che erano messi in posa da Antoine per fare da modelli⁵⁰⁷. Anche Adèle

juliet 2006, pp. 50-59.

506 A. Vircondelet, *La véritable histoire du Petit Prince*, Flammarion, Paris, 2008, p. 96.

507 Id., *Antoine e Consuelo de Saint Exupery: un amore leggendario*, cit., p. 106. A proposito dei suoi 'modelli' ricordiamo la testimonianza di Denis de Rougemont (1906- 1985), il saggista e filosofo svizzero in esilio a New York dal 1940, che si trasferì vicino alla casa di campagna di Antoine e Consuelo dei quali era diventato intimo amico (e amante di lei): «Maintenant, on ne saurait plus le faire sortir de Bevin House. Il s'est remis à écrire un conte d'enfants qu'il illustre lui-même à l'acquerelle. Géante chauve, aux yeux ronds doiseaux des hauts parages, aux doigts précis de mécanicien, il s'applique à manier de petits pinceaux puérils et tire la langue pour ne pas dépasser'. Je pose pour *Le Petit Prince* couché sur le ventre et relevant les jambes. Tonio rit comme un gosse: "Vous direz plus tard en montrant ce dessin: c'est moi!" Le soir, il nous lit les fragments d'un livre énorme ("Je vais vous lire mon œuvre posthume") et qui me paraît ce qu'il a fait de plus beau [sta parlando di *Citadelle*, la sua opera postuma dalla forte caratterizzazione biblico-filosofica e che potrebbe essere letta come una sorta di contocanto alla redazione del *Piccolo Principe*]» D. de Rougement, *Journal d'une époque, 1926-1946*, Gallimard, Paris, 1968, p. 521.

Bréaux, la sua insegnante d'inglese (Antoine era assai poco portato per le lingue), riconosce nel piccolo principe i tratti della moglie di Saint-Exupéry e testimonia l'incredibile lavoro – ai limiti dell'ossessione – che lo scrittore stava facendo per dare forma al suo protagonista:

En arrivant un jour pour lui donner sa leçon d'anglais, j'eus l'impression que le bureau avait changé d'aspect. Sur la table de travail s'étaient tassés d'innombrables feuilles. Il y avait en particulier une énorme pile de papier pelure. Je distinguai sur les feuilles des silhouettes en couleur. Une boîte de peinture, un verre d'eau colorée de pinceaux occupaient la table de droite, sous la fenêtre. Sous cette table un tas de feuilles froissées. À côté, un panier rempli de mêmes feuilles, dont quelques-unes n'étaient pas froissées.

Da allora, Antoine preferì impiegare la sua insegnante come consulente (insieme a tutti gli altri amici che lo circondavano) per la sua «histoire absolument fantaisiste», ma che nascondeva in sé la zona d'ombra dell'infanzia:

J'ai eu beaucoup de mal à persuader mes éditeurs que l'histoire devait finir avec la mort du petit prince. Ils me disaient qu'une histoire pour enfants ne doit jamais se terminer mal. Je leur ai démontré qu'ils avaient tort. Les enfants acceptent tout ce qui est naturel. Et la mort est naturelle. Ils l'admettent sans mauvaise réaction. Ce sont les adultes qui leur apprennent à fausser leur notion du naturel. Aucun enfant ne se sentirait bouleversé par le départ du *Petit Prince*. Maintenant, lisez vous-même et dites-moi ce que vous en pensez⁵⁰⁸.

Ciononostante, il racconto del *Piccolo Principe* prende forma. Saint-Exupéry lo vorrebbe pubblicare per Natale, ma questa scadenza diventa sempre meno realistica, anche a causa degli eventi di guerra che vedono lo scrittore impegnato pubblicamente⁵⁰⁹. Antoine completò il racconto nell'ottobre 1942, ma, ritrasferitosi a New York, continuò a correggerlo e a ritoccarlo fino a Natale, per poi pubblicarlo il 6 aprile 1943 presso Reynal e Hitchcock. Pochi giorni dopo, decise di lasciare gli Stati Uniti e di partire in missione per l'Africa. Consuelo continuò a scrivergli lettere (che spesso non arrivano) in cui gli dava notizie del *Piccolo Principe*, chiedendogli di tornare presto per «dessiner des petits princes sur [s]on manteau blanc». Il libro e il suo protagonista diventarono il punto di riferimento della moglie, quasi un sostituto del figlio che non ebbero mai e di quel bambino gigante che l'amava dal suo pianeta. Fu così che il piccolo principe trovò una nuova vita nei disegni, nei bronzi e nelle argille di Consuelo, come se avesse perduto (o non avesse mai avuto) un'identità letteraria legata al libro, ma fosse un'immagine preesistente, una controfigura del suo autore⁵¹⁰. Nel frattempo, Antoine continuava a prendere parte alle missioni aeree, nonostante il divieto a causa dell'età e i numerosi incidenti, fino all'ultimo volo che gli fu fatale, mentre sorvolava la regione fra Grénoble e Annecy, alla fine del luglio 1944.

Tutti i disegni del *Piccolo Principe*, anche quelli esclusi dalla pubblicazione

508 A. Bréaux, *J'étais son professeur d'anglais*, «Icare», 84, printemps 1978, pp. 99-100. Le parole di Antoine sono riportate dalla Bréaux.

509 Antoine preparò, infatti, un lungo intervento alla radio intitolato *D'abord les Français* che sarà pubblicato con il titolo di *Lettre aux Français* il 29 novembre 1942 dal New York Times: «La France n'est plus que silence [...]. Elle est perdue quelque part dans la nuit, tous feux éteints, come un navire. Sa conscience et sa vie spirituelle sont ramassées dans son épaisseur» A. de Saint-Exupéry, *Lettre aux Français*, in OC2, p. 69. È questo lo sfondo della redazione del suo *conte d'enfants*.

510 Le lettere di Consuelo sono raccolte in volume dal titolo *Lettres du dimanche*, préface d'A. Vircondelet, Plon, Paris, 2001. Si veda anche A. Vircondelet, *La véritable histoire du Petit Prince*, cit., p. 200 e ss.

finale, gli schizzi e le brutte copie furono conservati da Consuelo (in valigie che la seguirono ovunque) e furono da lei ceduti nel tempo ad alcune riviste; fra queste, «Icare», il periodico dell'aviazione francese che realizzò un importante lavoro d'archivio su Saint-Exupéry, prima ancora della pubblicazione del catalogo dei *Disegni* nel 2006, contribuendo, così, a consolidare l'eccezionale popolarità del racconto.

Il *Piccolo Principe* uscì dapprima a New York, in francese e nella traduzione inglese. L'edizione originale della prima tiratura dell'opera fu di 260 esemplari (di cui 10 fuori serie), per l'edizione in lingua francese, e di 525 esemplari (di cui 25 fuori serie) per quella in inglese, tutti numerati e firmati dall'autore. L'edizione francese si differenzia solo perché, alla pagina 63, l'immagine del piccolo principe sulla sommità della montagna è 'macchiata' da un motivetto nero all'orizzonte che evocherebbe un uccello visto in lontananza. All'edizione originale seguì quella che è definita prima edizione, un'edizione corrente, non autografata, che si differenzia dall'originale poiché non contiene il giustificativo di tiraggio e la menzione di autografia fra la pagina di guardia e quella del sottotitolo⁵¹¹.

L'edizione francese, invece, vide la luce solo nel 1946 presso Gallimard. L'editore cercò invano gli acquerelli originali che sembravano spariti e poi assunse un disegnatore professionale per riprodurre i disegni dell'edizione americana; i risultati però non furono soddisfacenti, dai colori (fu infatti stampata con cinque colori anziché con i quattro dell'edizione originale) fino ai dettagli dei personaggi. I disegni originali, infatti, apparvero poco alla volta, nelle vendite pubbliche, a partire dal 1984, via via che i collezionisti se ne separavano. Nell'edizione Gallimard del 1999, invece, sia nella collezione «Folio» che in quella della «Pléiade», si riprese l'edizione originaria americana cercando di ristabilire sia il testo che i disegni, conformemente a ciò che Saint-Exupéry desiderava quando era ancora in vita, e ribadendo, definitivamente, l'importanza dell'aspetto grafico⁵¹². Alban Cérésier, però, intervenendo a proposito dell'edizione francese, dà spazio all'ipotesi che il racconto sia stato concepito prima dell'esilio americano ed esattamente in Francia. L'idea si basa sulla testimonianza di uno dei maggiori editori francesi del tempo, Tourangeau Alfred Mame; egli afferma di essere stato avvertito da Hélène de Vogüe del fatto che Saint-Exupéry stava lavorando a un racconto per bambini e dell'accordo con Gallimard per pubblicarlo eccezionalmente presso Mame. I bombardamenti del 1940, però, sconvolsero i loro piani. La data di ideazione del libro sarebbe quindi molto precedente al 1942 e alla partenza per gli Stati Uniti, ma nessuna prova d'archivio conferma questo precoce progetto. Cionostante, per Cérésier, l'ipotesi potrebbe spiegare la nascita della figura del piccolo principe già a partire dalla metà degli anni '30, come attestano i disegni del catalogo del 2006:

Un dessin parmi les cinq cents que reproduit ce catalogue attire cependant l'attention:

511 Si veda *Le petit prince et le corbeau...*, in A. Cérésier (dir.), *Il était une fois... Le Petit Prince*, textes réunis et présentés par A. Cérésier, Gallimard, Paris, 2006, pp. 114-126. Cérésier dà anche qualche indicazione per riconoscere l'edizione originale: «L'édition originale américaine du *Petit Prince* en langue française et anglaise est imprimée sur le papier de l'édition courante, reliée, couverte d'une toile estampée et habillée d'une jaquette illustrée; elle est autographiée par l'auteur et numérotée à la main, et publiée par la firme de Reynal & Hitchcock sise sur la Quatrième Avenue à New York; la version française porte nécessairement une macule, dite "marque au corbeau", à la page 63. Qu'un seul de ces éléments fasse défaut, et vous n'êtes pas en présence d'une véritable et complète originale». Cfr. *ivi*, p. 117.

512 Si capì, infatti, «que la genèse du personnage du petit prince fut bien graphique» A. Cérésier, *1946-2006: quelques précisions sur l'édition française du Petit Prince*, cit., p. 67. Così dicendo Cérésier si pone in contrapposizione alla posizione cauta di Michel Autrand, per il quale niente si può sapere sul rapporto tra disegno e testo e fra le loro reciproche influenze.

celui où un personnage en cape, évoquant par son habit et sa silhouette le petit prince, semble errer dans un paysage d'étoiles à tige (illustration n. 117). Il a été dessiné par Saint-Exupéry non sur un feuillet, mais sur une chemise regroupant des dessins confiés à Nelly de Vogüé. Il n'est pas, hélas, daté; mais il pourrait être, comme la plupart de ceux conservés par Nelly, de la période française... ce qui, là encore, pourrait appuyer l'hypothèse d'une préhistoire hexagonale du conte⁵¹³.

1.1. Il *Piccolo Principe*: libro per adulti o bambini?

*Offerte à l'univers entier qui ne montrait point de visage, elle appelait l'enfant que l'on embrasse avant de s'endormir et qui résume le monde (Citadelle)*⁵¹⁴

Senza essere, propriamente parlando, un personaggio di romanzo, il bambino (inteso come fase vitale, quindi) compare ovunque nelle opere di Saint-Exupéry e sotto aspetti molti diversi. Ciò che emerge maggiormente nel *Piccolo Principe* è la capacità che il bambino ha di trasfigurare la realtà giocando e d'immedesimarsi pienamente nella sua invenzione. La facoltà di cogliere l'autenticità delle cose, di vederne il 'cuore' più che le apparenze, fa sì che egli crei per se stesso un universo immaginario, ma dove tutto ha la forza dell'evidenza e dell'immediatezza: il bambino scopre verità che il 'grande' non sa più far sue perché il suo sguardo di 'persona seria' non va oltre la superficie. La ripetizione del 'ghirigoro' del piccolo principe al di fuori del contesto narrativo del racconto corrobora l'ipotesi che vi vede un'auto-rappresentazione dello scrittore, come d'altronde nella figura dell'aviatore; il piccolo principe, pertanto, potrebbe rappresentare lo scrittore bambino o, piuttosto, la parte infantile della sua anima adulta che si materializza, eternandosi, nel piccolo personaggio. La duplicità del protagonista è forse la soluzione più ovvia per rappresentare la coabitazione di due dimensioni, quella mentale e quella reale, due dimensioni che il bambino mantiene collegate ma che non confonde, percependo l'interiorità delle cose e intuendone quindi l'esistenza.

Il *Piccolo Principe* è un libro personale e universale allo stesso tempo. Saint-Exupéry mostra se stesso nello sdoppiamento che consegue al suo «drôle exil d'être exilé de son enfance», ma l'intento pedagogico del racconto è rivolto agli adulti di tutto il mondo: mostrare la possibilità di riacquisire la capacità di lettura della realtà attraverso la metafora del bambino che legge un'immagine, accettando le convenzioni della fiction visiva e verbale come le regole di un gioco⁵¹⁵. Si potrebbe pensare, pertanto, che Saint-Exupéry sentì il bisogno delle immagini proprio perché il libro era indirizzato *anche* agli adulti: i bambini, infatti, «comprennent la vie et savent voir les êtres vivants à travers les caisses» e il libro avrebbe potuto essere «sans illustrations, le texte abstrait jouant le rôle de caisse, et stimulant comme elle l'imagination et la compréhension»; gli adulti, invece, hanno bisogno di un'immagine visibile da interpretare⁵¹⁶. Anche Jean Cocteau, nella dedica ai suoi giovani

513 *Ibid.*, p. 61.

514 A. de Saint-Exupéry, *Citadelle*, in *OC2*, p. 370 (ed. orig. 1948). Trad. it. di E. L. Gaya, *Cittadella*, riduzione e traduzione di E. L. Gaya con la collaborazione di S. de Saint-Exupéry, Borla, Roma, 1991, p. 18.

515 L'espressione si trova nella lettera scritta alla madre da Buenos Aires nel 1930. A. de Saint-Exupéry, *Lettres à la mère* in *OCI*, p. 783 (trad. it. *Lettere alla madre*, in *OCit.*, p. 925).

516 É. Méron, *Le Petit Prince, une bonne nouvelle: On se console toujours un peu. Et l'on y gagne*, «L'Information Littéraire», janvier-février 1993, p. 37. Christian Poslaniec, nel suo libro sulla letteratura infantile, si esprime in maniera simile: «Tout enfant porte en lui un poète capable de s'identifier à tout ce qu'il

lettori, inverte i ruoli del processo educativo di lettura: «j'aimerais beaucoup que vous regardiez ces images, côté à côté avec votre mère, votre père, et qu'ils trouvent le même plaisir que vous [...]. Donc, si vos parents sont, par malchance, devenus de vrais grandes personnes, éduquez-les et apprenez leur à lire. Autre chose: si les couleurs de notre livre vous déplaisent, prenez vos crayons de couleurs et ne vous gênez pas»⁵¹⁷.

L'infanzia risulta quindi idealizzata all'interno di tutta l'opera di Saint-Exupéry, anche se sarebbe sbagliato vedervi soltanto il ricordo di un periodo idilliaco: la morte improvvisa del padre, venuto a mancare per un malore, quella del fratello maggiore, del quale resta una fotografia scattata dallo stesso Antoine durante la veglia funebre, e la paura del distacco e della lontananza della madre sono tutti eventi dolorosi che marcheranno per sempre la sua vita adulta. La soluzione che Saint-Exupéry, trovò per sfuggire ai dolori della vita fu di renderli unici, eterni, spersonalizzarli nel loro valore universale: 'iconizzarli', come afferma Vircondelet. Anche la valenza visiva del termine «icona» non è da sottovalutare perché, per quanto riguarda il *Piccolo Principe*, tale processo di universalizzazione è avvenuto proprio attraverso il disegno, un disegno che è giunto alla definizione dei tratti eterni del piccolo principe, selezionando e 'sottraendo' l'essenziale dalla *gangue* psichica dei suoi scarabocchi. L'icona saintexupériana assume allora un valore accostabile a quello dell'icona studiata e descritta da Pavel Florenskij, mostrando, in questo senso, il suo valore simbolico:

nella creazione artistica l'anima è sollevata dal mondo terreno ed entra nel mondo celeste [...] e tornando giù per la stessa strada arriva alla frontiera della terrestrità, dove il suo acquisto spirituale è investito di immagini simboliche – le stesse che fissandosi formano l'opera d'arte. Sicché l'arte è segno sostenuto [...]. Andando dalla realtà all'immaginario il naturalismo offre un'immagine fantastica del reale, un superfluo esemplare della vita quotidiana; l'arte opposta viceversa, il simbolismo, incarna in immagini reali una diversa esperienza, e offrendocele crea una realtà più alta.

La selezione della materia che si trasforma in disegno opera nel racconto di Saint-Exupéry esattamente in questo senso. È l'essere icona che crea un legame tra le due dimensioni dell'eterno e del terrestre e compie il miracolo di rendere visibile l'essenziale:

la pittura di icone [...] rend[e] quasi pubbliche le visioni inaccessibili [...]. I pittori di icone, ci offrono le immagini – *eide eikónes* – delle loro visioni.

L'errore da evitare è quindi uno psicologismo riduttivo, che ricerchi, cioè, le puntuali corrispondenze che il simbolo, nell'universalità della sua nuova forma, contiene e disperde allo stesso tempo. L'icona resiste alla corrispondenza per evitare di ridursi a rappresentazione:

L'icona [...] non deve incagliarsi nelle interpretazioni psicologiche e associative che la riducano a rappresentazione. Ogni rappresentazione, secondo la sua necessità simbolica, svela il suo contenuto spirituale non diversamente da come accade nella nostra

voit, êtres ou objets [...]. N'écrivais pas pour les enfants si vous ne pouvez abdiquer votre position, votre supériorité de grande personne. L'enfant est un lecteur 'en or'. Il apporte au récit une adhésion sans réserve, même si celui-ci, en fin de compte, doit le décevoir. Toute fiction pour lui devient réalité. Les conventions sur quoi se fondent tous les arts sont comprises et adoptées spontanément par lui comme une règle de jeu». C. Poslaniec, *Des livres d'enfants à la littérature de jeunesse*, Gallimard Découvertes, Paris, 2008, pp. 101-102.

517 J. Cocteau, *Drôle de ménage*, texte et dessin de J. Cocteau, Passage du Marais, Paris, 1993 (ed. orig. 1948).

ascesa dall'immagine all'archetipo cioè nel nostro contatto ontologico con l'archetipo; allora e soltanto allora il segno sensibile trabocca di linfa vitale e proprio perciò, essendo scindibile dal suo archetipo, diventa non una rappresentazione bensì ondata propagatrice o una delle onde propagatrici della realtà stessa che l'ha suscitata.

Per imparare a leggere l'icona, e il 'racconto iconico' di Saint-Exupéry, è necessario rispettare l'enigma e imparare ad abitare nello stesso tempo le due dimensioni dello spirituale e del terrestre, dell'immagine mentale e della sua figura (nel senso retorico del termine) disegnata.

L'icona è la reminescenza di un archetipo celeste. Ecco perché una penetrazione del mondo spirituale non profonda e per vie stravaganti si veste di una forma insolita, atteggiata da enigma, come un genere di rebus del mondo spirituale; l'arte figurativa sta al confine della narrazione discorsiva, ma senza chiarezza discorsiva allora al limite il simbolo si trasforma in allegoria⁵¹⁸.

Le tracce del vissuto di Saint-Exupéry sussistono quindi dal punto di vista tematico: i giochi con i fratelli nella casa dell'infanzia; le notti passate a Cap Juby, dove era stato nominato capitano, in compagnia della piccola volpe-fennec (1927-28); l'incidente aereo in Libia e l'esperienza del deserto dove riuscì a sopravvivere al limite delle sue forze (era il 1935, non a caso l'anno in cui i disegni di piccoli principi aumentano e iniziano a definirsi); l'amore per la moglie e le altre 'rose' della sua vita, ecc. Il *Piccolo Principe*, però, è anche una figura letteraria universale: è il frutto sincretico di espressioni e dettagli ripresi e rielaborati a partire dalla sua cerchia di amici e delle tante figure infantili della letteratura mondiale, europea ed extraeuropea.

Parlando dell'attenzione ai dettagli di Saint-Exupéry, la memoria va al lavoro di Corrado Ricci (1858-1934), *L'arte dei bambini* (pubblicato nel 1886 con data 1887, ma già presentato nel 1885), che fu il primo a interessarsi di questo argomento da un punto di vista artistico, ma soprattutto psicologico e pedagogico.

L'arte dei bambini presenta un altro tratto caratteristico, soltanto sul quale si potrebbe scrivere un volume che non sarebbe né inutile né noioso. Però all'indole del mio lavoro basta un breve cenno. Intendo parlare dei dettagli, (mi si perdoni la parola) i quali nella loro minutezza, impressionano più del sublime le menti infantili. Non è molto ch'io in S. Petronio di Bologna osservai come nessun bimbo entrando in chiesa, alzi la testa sorpreso dalla grandiosità degli archi e delle volte, la quale riesce pure a destar ammirazione dei coscritti e dei contadini. Ciò che interessa il bambino è la macchietta, la particolarità; è, ad esempio, un pastore che ha un paniere d'ova; un chierico che passa con uno spegnitoio; una vecchia con lo scaldino; un povero dal pastrano vermiglio [...]. Nelle case dimenticheranno più spesso le finestre che i comignoli sempre fumanti abbondantemente e in gran numero [...]. Da ciò si rileva che ogni bambino ritrae ciò che più gli interessa, ciò che più desidera.

Per Ricci, infatti, l'attenzione ai dettagli è tipica del disegno infantile e la motivazione è sia psicologica che percettiva, in quanto essi, spesso, rappresentano ripetutamente un evento o una figura che li ha colpiti e che è rimasta così impressa

518 P. Florenskij, *Le porte regali: saggio sull'icona*, a cura di É. Zolla, Milano, Adelphi, 1977, pp. 34-35, 64-66, 87. Il titolo originale è *Ikonoŝtas* (Pomor'e, Moskva, 1922). A proposito dell'approccio psicologico agli elementi del racconto, Michel Autrand respingeva la vanità dei tentativi d'identificare «La femme réelle qui serait devenue la 'Rose' dans le texte [...]. La Rose est la Rose, et rien de plus, c'est-à-dire beaucoup plus qu'une épouse, qu'une mère ou que telle ou telle amie. La Rose n'est rien que la Rose, c'est-à-dire toute les femmes, mais aussi tous les hommes. L'effort de Saint-Exupéry n'a pas été de cacher puérilement, mais de magnifier en dépassant» (M. Autrand, *Notice* in *OC2*, p. 1352).

nella loro memoria a breve termine.

Oltre a queste particolarità [...], sono notevoli talvolta anche le particolarità suggerite da un fatto speciale, da un'impressione momentanea. Alcuni bimbi veggono cadere un cavallo lungo il lastrico. Se si fanno disegnare nello stesso giorno, ottanta volte su cento, vi fanno un cavallo che cade. Fra i saggi da me posseduti si trovano alcuni paesaggi tutti punteggiati col lapis. Furono fatti un giorno che nevicava⁵¹⁹.

La possibilità di riscontrare anche in Saint-Exupéry questa attitudine al dettaglio, non è che uno dei tanti casi in cui l'Infanzia, e le modalità creativo-percettive che la caratterizzano, emergono nella riflessione sul *Piccolo Principe*. Il fatto però che la si riscontri anche nell'atto creativo e immediato del disegno, e quindi in un processo posteriore rispetto alla concezione mentale, permette di creare un ponte tra quello che finora si è definito 'essenziale-invisibile' e la concretizzazione dell'immagine nel disegno. Entrambi questi due stadi vitali dell'immaginazione sono connotati dal ricordo, o piuttosto dall'ancor vivida presenza dell'infanzia.

Sebbene abbia la struttura di un racconto, il *Piccolo Principe* non comincia con il classico «c'era una volta», ma come una storia autentica, situabile temporalmente e geograficamente: la storia delle prime prove artistiche dell'aviatore bambino. Il 'c'era una volta' è in realtà spostato di qualche pagina e, in tale posizione anomala, afferma con maggiore forza la verità superiore delle favole: «j'aurai aimé dire: "Il était une fois un petit prince [...]". Pour ceux qui comprennent la vie, ça aurait eu l'air beaucoup plus vrai». Si tratta, cioè, di un paradosso che incita il lettore a non prendere le cose alla lettera, ma a vedere l'invisibile, ciò che il racconto rende appunto possibile⁵²⁰. Poiché il *Piccolo Principe* è realmente un racconto, ne ha la logica, i modi di funzionamento, gli episodi ripetitivi, il luogo astratto dell'azione, un deserto che annulla ogni riferimento. Anche il tempo è fermo. Il piccolo principe è eternamente giovane e viaggia approfittando di una migrazione di uccelli selvatici, così come il narratore afferma in maniera falsamente razionale: «je crois qu'il profita, pour son évacion d'une migration d'oiseaux sauvages»; come egli abbia fatto lo sappiamo solo dall'immagine iniziale che accompagna il testo che «permet de visualiser l'échappée belle du petit prince, ce qui montre bien que c'est par l'image, et non par le langage, que l'essentiel va se jouer⁵²¹». Il *Piccolo Principe* si differenzia

519 C. Ricci, *L'arte dei bambini*, con una notizia sull'autore e prefazione di A. Fornari, Fogola, Torino, 1978 (ed. orig. 1887), pp. 41-42 e 45. *L'arte dei bambini* è stata ripubblicata dalla casa editrice romana Armando nel 2008. Ricci, rivolgendosi a maestri elementari e amici, raccolse il materiale per la propria indagine: oltre mille disegni di bimbi di differente età. Le osservazioni che trasse da questi disegni, esposte in una conferenza tenuta il 2 febbraio 1885 al Circolo artistico di Bologna e ripetuta il 18 aprile dello stesso anno a Firenze, vennero pubblicate dalla casa Editrice Zanichelli nel novembre del 1886 con data 1887. Il volumetto richiamò l'attenzione anche all'estero: in Francia lo segnalò immediatamente il Perez nei suoi studi sullo sviluppo intellettuale del fanciullo; in Germania, Richard Mayer sulla «Deutsche Litteraturzeitung» dell'agosto 1887; in Inghilterra, W. J. Stillmann nella rivista «Babyhood» del novembre dello stesso anno. Nel 1906, fu tradotto in tedesco con un'introduzione di Karl Lamprecht. Ricci, tra l'altro, fu uno dei fondatori della moderna storiografia artistica italiana.

520 A. de Saint-Exupéry, *Le Petit Prince*, in OC2, p. 246 (trad. it. *PPit*, p. 24).

521 A. Montadon, *Du récit merveilleux ou l'ailleurs de l'enfance. Le Petit Prince, Le Magicien d'Oz, Peter Pan, E. T., l'Histoire sans fin*, Imago, Paris, 2001, p. 33. Il riferimento alla migrazione di uccelli selvatici si trova nel *Nils Holgerssons underbara resa genom Sverige* di Selma Lagerlof (A. Bonnier, Stockholm, 1906), tradotto per la prima volta in italiano con il titolo *Viaggio miracoloso del piccolo Nils Holgersson in compagnia delle oche selvatiche* da Georg Reisinger e Francesco Bartoli (Baldini e Castoldi, Milano, 1914). Il riferimento testuale all'interno del racconto del *Piccolo Principe* si trova all'inizio del capitolo IX, quindi esattamente all'inizio dei capitoli che narrano il viaggio del piccolo principe (IX- XXIII) in un racconto interno all'incontro con l'aviatore, dando origine a una sorta di racconto a cornice.

invece dal racconto tradizionale perché l'oggetto della ricerca non è un oggetto materiale, ma una rivelazione spirituale, cioè il segreto che svela la regola della visione: «on ne voit bien qu'avec le coeur»⁵²². Gli episodi sono poi lineari e astratti, una caratteristica che si accentua passando dal manoscritto all'edizione finale e gioca con l'assenza e l'invisibile fino alla sparizione del piccolo protagonista⁵²³.

Le testimonianze dei suoi contemporanei circa la ricezione del racconto sembrano mantenere il senso di questa duplicità tra infanzia ed età adulta. Così Curtice Hitchcock scrive ad Antoine che «enfants et adultes ont fait au *Petit Prince* l'accueil le plus enthousiaste» e Pamela L. Travers, l'autrice di *Mary Poppins*, un libro che Saint-Exupéry amava, si chiede: «Est-ce un livre pour les enfants? Non que la question soit importante, car les enfants sont comme des éponges. Ils s'imbibent de la matière des livres qu'ils lisent, qu'ils les aient compris ou non. *Le Petit Prince* réunit certainement les trois qualités fondamentales que doivent posséder les livres pour enfants: il est vrai au sens le plus profond, il ne donne pas d'explications et il y a une morale. Encore que cette morale bien spéciale concerne pas les adultes que les enfants»⁵²⁴. Annie Renonciat, nel suo intervento *Un livre pour enfants?*, nella raccolta curata da Cérésier (pp. 15-44), fa un breve ma nutrito resoconto delle opinioni uscite sulla stampa subito dopo la pubblicazione del racconto, che diedero vita alla questione se il *Piccolo Principe* fosse un libro per adulti o per bambini. Un dibattito in parte inutile perché lo stesso Saint-Exupéry rende conto dei termini del confronto e li esplicita nella dedica a Léon Werth. I destinatari sarebbero tre: i bambini, ai quali Saint-Exupéry chiede scusa per aver dedicato il libro ad una *grande personne*; la *grande personne* in questione «qui peut tout comprendre, même le livre pour enfants»⁵²⁵; e il bambino che Léon era una volta. Saint-Exupéry, fin dalla dedica, espone la sua strategia narrativa e la fonda sulla frontiera incerta tra le diverse età, o meglio, tra i rispettivi modi di leggere e vedere la realtà⁵²⁶.

1.2. Parola e immagine nell'estetica di Saint-Exupéry

A proposito delle ultime sezioni del catalogo dei *Disegni (A margine dei manoscritti, I disegni del pilota e Genesi e metamorfosi del Piccolo Principe)* si è detto che esse costituirebbero i luoghi più importanti per l'analisi del *Piccolo Principe*; tale affermazione andrebbe in realtà corretta, perché anche il resto della sua produzione iconografica entra in risonanza, in maniera più o meno evidente, con il racconto. Se Saint-Exupéry è riuscito a dare vita a una vera e propria alternanza tra testo e

522 A. de Saint Exupéry, *Le Petit Prince*, in OC2, p. 298 (trad. it. *PPit*, p. 98).

523 Anche Michel Autrand parla del rapporto tra il *Piccolo Principe* e i *contes de fées*, un rapporto che esiste ed è evidente fin dal titolo che richiama (in francese la relazione è più evidente) *La Petite Sirène* di Andersen, *Petit Poucet* o *Petit Chaperon rouge* o altri titoli celebri a quei tempi come *La Petite Fadette*, *Petit Pierre* o la *Petite Princesse* di Frances Hodgson Burnett, pubblicata da Delagrave nel 1934, da cui fu poi tratto il film con Shirley Temple (M. Autrand, *Notice*, in OC2, p. 1342).

524 La lettera di Hitchcock si trova in OC2, p. 987 e risale al 3 agosto 1943. L'opinione di Travers si legge in *Across the Sand Dune to the Prince's Star*, trad. E. Petit, «New York Herald Tribune Weekly Book Review», 1st April 1943, p. 5. Citata in A. Cérésier (dir.), *Il était une fois... Le Petit Prince*, cit. p. 236.

525 È la dedica a Léon Werth in A. de Saint Exupéry, *Le Petit Prince*, in OC2, p. 233 (trad. it. *PPit*, p. 5).

526 A. Renonciat, *Un livre pour enfant?* cit., pp. 16-17. La questione è vasta e interessante da approfondire, anche prendendo come caso di studio alcuni libri contemporanei che hanno dato origine al cosiddetto «crossover novel», il fenomeno di lettura di libro per bambini letto dagli adulti, e all'invenzione conseguente delle categorie di «kiddults» e «kiddulthood». Si veda R. Falconer, *The Crossover Novel, Contemporary Children's Fiction and its Adult Readership*, Routledge, London; New York, 2009, p. 11.

immagine «che si compenetrano in un equilibrio quasi ciclico» nel *Piccolo Principe*, si potrebbe affermare che egli ha ottenuto lo stesso effetto nella totalità della sua opera rendendo necessaria una sorta di percezione simultanea di ciò che è visibile e di ciò che è «invisibile agli occhi». «Saint-Exupéry s'est choisi un point de vue unique et suffisant large pour rassembler et coordonner les tendances parfois divergentes de ses facultés créatrices», affermava Carlo François⁵²⁷. In questo senso allora anche tutti disegni preparatori non inclusi nell'edizione definitiva potrebbero essere interpretati come il sostrato invisibile, ma «essenziale» della visione (cioè della comprensione). Ricercare un senso ulteriore, o più profondo, nella materia prima della concezione del racconto è sicuramente un'ipotesi affascinante e rispecchia la posizione della curatrice del catalogo, per la quale i disegni esclusi ricordano «il segreto della volpe, "l'essenziale è invisibile agli occhi"» e l'icona «libera da ogni vincolo verbale [...] prende il volo nel suo silenzio ordinario. L'invisibile si confonde allora con l'indicibile, il segreto, l'enigma» (CAT, p. 9).

In tutta la sua opera letteraria e in particolare nei testi in cui emerge maggiormente il problema del rapporto tra l'immagine e il linguaggio, cioè i *Carnets* (scritti tra il 1935 e il 1940 e poi pubblicati postumi nel 1953 e poi nel 1975) e *Citadelle* (iniziata nel 1936, proseguita in gran parte tra il 1940 e il 1943, e poi pubblicata postuma, nel 1948, da Gallimard), Saint-Exupéry ribadisce più volte che le parole nascondono il senso delle cose e che il linguaggio, come in un'eterna Babele, «confonde tutto», così come fanno gli adulti che il piccolo principe accusa⁵²⁸. Anche in *Lettre à un otage* (1943), anch'essa contemporanea alla stesura del *Piccolo Principe*, si riscontra il timore «de ne capturer que des reflets, non l'essentiel. Les mots insuffisants laisseront fuir [s]a vérité»⁵²⁹. Il concetto è ribadito da Saint-Exupéry in una lettera a Pierre Chevrier in cui paragona le sue frasi ai pesci cinesi che «une fois hors de l'eau, il ne ressemblent plus à rien. Ainsi hors de rêve»; la lettera risale al dicembre 1943 e quest'ultima frase è seguita dall'immagine del piccolo principe sul suo pianeta e con la sciarpa al vento: ci si potrebbe chiedere, pertanto, se la riflessione sull'inutilità delle parole non abbia innescato l'automatismo del ghirigoro, della fuga verso la sola immagine capace di rivelare la verità⁵³⁰. Il linguaggio, quindi, non comunica: le parole sono soltanto il materiale che serve per trasmettere un concetto. In questo senso il linguaggio è visibile agli occhi, ma non è essenziale. Allo stesso modo, la scrittura non smuove nel lettore quello che era già stato stimolato attraverso altre vie che non siano la parola, il «vent de paro-

527 C. François, *L'esthétique d'Antoine de Saint-Exupéry*, préface de A. Marissel, Delachaux & Niestlé, Neuchâtel-Paris, 1957, p. 18.

528 Il testo di *Citadelle* risale quasi interamente al 1941-42, gli anni della composizione di *Pilote de guerre* di *Lettre à un otage* e del *Piccolo Principe*. Autrand, infatti, rileva la grande fertilità del soggiorno americano, pensando che durante quel periodo Saint-Exupéry lavorava sotterraneamente a un'opera il cui volume equivaleva a quello delle sei opere pubblicate nel corso della sua vita. Anche *Citadelle* è un'opera leggibile a più livelli: secondo Michel Autrand, essa presuppone infatti «una lettura immediata che si diletta nell'aneddoto, percorre un nuovo palazzo da *Mille e una notte*, ma che deve essere consapevole di assaporare solo una scorza; una lettura di ordine politico che dilata le apparenze e nella cittadella vede l'immagine di ogni città, nel caid il rappresentante del potere, nelle sabbie il gravame del rumore; una lettura d'ordine spirituale che nella cittadella individua il simbolo delle strutture mentali, nel deserto lo spazio della solitudine e dello spiegarsi del pensiero, nel caid l'incarnazione della vigilanza dello spirito» M. Autrand, *Prefazione* a OCit, p. XLV (ed. orig. *Préface*, in OC1, p. XLVII).

529 A. de Saint-Exupéry, *Lettre à un otage*, in OC2, p. 96 (ed. orig. 1943). Trad. it. di M. Chiappelli, *Lettera a un ostaggio*, in A. de Saint-Exupéry, *Pilota di guerra, Lettera a un ostaggio*, prefazione di M. Autrand e M. Quesnel, Bompiani, Milano, 1995, p. 192.

530 Lettera a Chevrier del dicembre 1943, in OC2, p. 972.

les» di *Citadelle*⁵³¹. In Saint-Exupéry, però, l'urgenza di comunicare e di creare un nuovo linguaggio era una preoccupazione sempre presente: l'unica salvezza contro la logorrea delle parole «restava il ricorso alle immagini, equivalenti sensibili ed elastici dei concetti, capaci di toccare il cuore»⁵³².

Nella mia ipotesi, quindi, l'immagine rappresenterebbe, paradossalmente, ciò che è invisibile agli occhi. Per Saint-Exupéry l'uomo deve imparare (o re-imparare) a leggere le immagini, che si presentano come invisibili nascondendo la loro essenza a chi non è capace di leggergli il senso simbolico e spirituale.

Car celui qui sait lire l'image, et qui la porte dans son cœur, et s'il est lié pour en vivre comme un petit enfant à la mamelle, celui dont elle est clef de voûte, dont elle est sens et signification et occasion de grandeur, espace et plénitude, celui-là, s'il est retranché d'avec sa source, est comme divisé, démantelé, et il meurt d'asphyxie à la façon de l'arbre dont on a tranché les racines. Il ne se retrouvera plus.

Saper leggere l'immagine significa, quindi, ritrovare le sue radici e permetterle così di mostrare la sua invisibile verità e, quindi, la sua essenzialità. Ciò si rende possibile nel disegno saintexuperiano poiché in esso si esplicita il legame, il nodo, che unisce l'immagine disegnata all'immagine mentale («Car l'aliment essentiel ne lui vient pas des choses mais du noeud qui noue les choses»)⁵³³. Così, come nel caso dei primi meta-disegni del *Piccolo Principe*, l'immagine ribadisce la sua origine concettuale e si manifesta nel disegno solamente esibendo il proprio meccanismo di creazione e di comprensione, così come ricostruito dal potere dello stile di Saint-Exupéry: un potere che nasce da un procedimento essenzialmente poetico, fondato sulla metafora la quale si nutre del legame tra le cose:

Le grand problème réside évidemment dans les rapports du réel et de l'écriture, ou mieux, du réel et de la pensée. Comment transporter l'émotion ? Que transport-t-on quand on s'exprime? Quel est l'essentiel? Cet essentiel me semble aussi distinct des matériaux utilisés qu'une nef de cathédrale est distincte du mont de pierres dont elle est sortie. Ce que l'on peut prétendre saisir et traduire et transmettre di monde extérieur ou intérieur, ce sont de rapports. Des «structures», comme dirait les physiciens. Considérez l'image poétique. Sa valeur se situe sur un autre plan que celui des mots employés. Elle ne réside dans aucun des deux éléments que l'on associe ou compare, mais dans le type de liaison qu'elle spécifie, dans l'attitude interne particulière qu'une telle structure nous s'impose. L'image et un acte qui, à son insu, noue le lecteur. On ne touche pas le lecteur: on l'envoûte⁵³⁴.

L'immagine, e dunque lo stile, può compiere il miracolo di catturare l'inef-

531 L'espressione «vents de paroles» si trova varie volte in *Citadelle*, come per esempio in *OC2*, p. 434 e nell'edizione italiana di *Cittadella*, cit., p. 91.

532 M. Autrand, *Prefazione a OCit*, p. XLVIII. «Le concept n'est autre qu'un système de relations né d'une expérience donnée et dotée d'une signification précise qui, une fois abstrait de cette expérience initiale, se trouve extrapolable à d'autres situations. C'est donc en combinant ces microstructure de sens que sont les mots/image/concepts entre elles que l'écrivain parviendra à tisser la trame de la macrostructure de sens que représente son œuvre une fois achevée et qu'on peut considérer comme une métaphore globale de l'idée existentielle que l'auteur voulait transmettre, faire expérimenter à son lecteur» N. Ambert, *Le langage, l'écriture et l'action dans Citadelle, ou l'art poétique de Saint-Exupéry*, «Études Littéraires», 33, 2, été 2001, p. 107.

533 A. de Saint-Exupéry, *Citadelle*, in *OC2*, p. 409 (trad. it. di E. L. Gaya, *Cittadella*, cit., p. 61).

534 Id., *Preface au Vent se lève*, in *OC1*, p. 435 (ed. orig. 1949) (trad. it. in *OCit*, pp. 525-526). *Le vent se lève* era il titolo della traduzione del libro di Anne Morrow-Lindbergh, *Listen! The Wind*, la relazione di un viaggio di studio effettuato nel 1933 attorno all'Atlantico del nord insieme con il marito, il pilota Charles Lindbergh.

fabile, di percepire e trasmettere le sempre misteriose connessioni tra il mondo esteriore e interiore. La verità dell'immagine risiede in essa grazie allo stile del poeta che l'ha creata, ma assume un senso solo se viene letta e attivata dalla comprensione umana; allo stesso modo che «un phare ne mesure point l'éloignement. Sa lumière est présente dans les yeux, tout simplement»⁵³⁵.

A questo proposito si potrebbe fare riferimento all'articolo di Maria Pia Mediani, la quale compendia la terminologia usata da Saint-Exupéry illustrando la sua poetica in uno schema di questo tipo:

Piano linguistico – mots/ language/plan/verbale
 Piano concettuale – concepts/message/structure/essentiel non verbal

In tale suddivisione il non verbale (cioè l'immagine) è essenziale e abita il piano concettuale: «la distinzione tra *structure* e *plan* è fondamentale poiché si situano a livelli diversi. La *structure* è l'idea che dà forma all'opera, mentre il *plan* è soltanto una conseguenza dell'idea creatrice [...]. La più importante è la prima (fase) puramente intuitiva, in cui si delinea la *structure*. Subentra poi il momento della realizzazione, che corrisponde al passaggio dal piano concettuale al piano linguistico. Si giunge infine all'ultima fase, quella della scrittura che consiste nella redazione vera e propria. Sappiamo, dalle testimonianze di amici e familiari, che Saint-Exupéry aveva l'abitudine di comporre mentalmente le sue opere prima di redigerle, e che spesso recitava interi capitoli non ancora scritti, per avere suggerimenti e consigli»⁵³⁶. Quindi le immagini appartengono al piano concettuale, là dove si determina la struttura. In questo senso si può dire che «l'invisibile», l'enigma del *Piccolo Principe*, non risiede negli schizzi esclusi, ma piuttosto in tutte le immagini che gli appartengono, che lo precedono e anche, si potrebbe affermare, che lo seguono. Leggere il *Piccolo Principe* vuol dire infatti osservare il mondo interiore di Saint-Exupéry e capirlo in profondità significa imparare a leggere la sua invisibilità anche al di là delle parole.

L'habilité de l'écrivain consistera enfin à faire disparaître la nature matérielle de l'image. Les mots doivent se fonder dans sa structure et non y faire remarquer leur individualité signifiante, sinon le lecteur ne rentre pas dans l'illusion et ne présente aucune émotion. La vision de la lettre tue l'esprit⁵³⁷.

«Imparare a leggere», era questa l'ossessione dello scrittore che riconosceva l'importanza, per la vita spirituale dell'uomo, di apprendere di nuovo a leggere naturalmente la realtà esteriore e il proprio mondo interiore con l'occhio innocente di cui l'adulto è privato. Si faccia attenzione, però, l'innocenza dello sguardo non significa una visione ingenuamente incantata del mondo, ma si riferisce alle dinamiche cognitive che caratterizzano la lettura e la creazione dell'immagine da parte dei bambini, che Saint-Exupéry riesce a ripetere ed esplicitare nel suo iconotesto: a suo avviso, esse non sono altro che la metafora della comprensione profonda delle cose del mondo. v

L'infanzia, quindi, si presenta da subito come condizione psichica per la visione dell'invisibilità – si perdoni il bisticcio – e per la creazione dell'iconotesto.

535 Id., *Lettre à un otage*, in *OC2*, p. 94 (trad. it. di M. Cappelli, *Lettera a un ostaggio*, cit., p. 188).

536 M. P. Mediani, *Saint-Exupéry e la problematica dello sdoppiamento*, «Francofonia: Studi e Ricerche Sulle Letterature di Lingua Francese», 8, 15, autunno 1988, pp. 19-44, p. 25.

537 N. Ambert, *Le langage, l'écriture et l'action dans Citadelle*, cit., p. 109.

Ritornando però alla questione dell'onnipresenza della figura del piccolo principe al di fuori del racconto, sarà necessario domandarsi se tale presenza può incidere sul senso iconotestuale della storia. La risposta potrebbe essere affermativa muovendo dal presupposto – assai probabile – che le silhouette schizzate da Saint-Exupéry non siano altro che rappresentazioni di se stesso che, in veste grafica, interagiscono con il testo di alcune lettere, per esempio, o esplicitano il percorso del suo pensiero. Una tale interpretazione delle sue autorappresentazioni (esterne al *Piccolo Principe*) fornisce una riprova del modo in cui Saint-Exupéry creava e comunicava con le immagini, dando vita a una sorta di duplice realtà che sovrapponeva testo e immagine, iconotesto e realtà: un processo di creazione e di lettura delle immagini che si ripeterebbe, quindi, anche all'interno dell'ultimo racconto. Inoltre, il fatto che le figurine che abitavano le sue lettere, i suoi appunti e i margini dei suoi manoscritti venissero disegnate con l'immediatezza e il valore psichico dei ghirigori, fa sì che l'intera produzione iconotestuale di Saint-Exupéry possa essere interpretata in una luce psicanalitica:

Et je pense que même le plus rustre, quand l'action l'empêche de choisir ses mots et qu'il laisse sa chair penser, ne pense pas dans un vocabulaire technique, mais en dehors des mots, en symboles. Il les oublie ensuite comme *au sortir du rêve* et leur substitue le langage technique, mais le symbole contenait tout. Et ce n'était pas littérature⁵³⁸.

1.3. Infantilizzazione e *graphic novel*

Il *Piccolo Principe* è la prima tappa novecentesca del nostro percorso verso il romanzo a fumetti e, anche per questo, si connota in maniera diversa rispetto alle poetiche di Manzoni e di Dickens, in direzione di un'accentuata riflessione filosofica e di una consistente complicazione dello status dell'immagine, ciò che caratterizzerà anche le «distrazioni» mattottiane⁵³⁹.

La presenza diffusa dell'immagine del piccolo principe al di fuori del racconto edito, inoltre, è lo spunto per analizzare il racconto come un particolare iconotesto la cui concezione sembra essere grafica, prima che verbale; è tuttavia necessario sottolineare la qualità 'mentale' di tali immagini che sono il risultato della selezione da una «gangue» molto più vasta che non nasce per illustrare un racconto preciso:

Le Petit Prince est doté d'une autre particularité qui lui confère un statut original dans l'histoire de l'édition pour la jeunesse: ce n'est pas seulement un texte littéraire, comme on a tendance à croire, mais un iconotexte [...]. L'image remplit ici des fonctions éminentes, qui ne sont pas d'«illustration» à proprement parler, c'est-à-dire de mise en lumière du texte. Sa particularité procède en premier lieu de son auteur, l'écrivain lui-même, doué de cette double aptitude à s'exprimer par le texte et par l'image.

L'illustrazione quindi precede il racconto verbale solo in quanto costituisce l'emergenza 'visibile' di un'immagine mentale preesistente e mantiene il carattere di invisibilità che la rende essenziale nascondendo il suo significato profondo a chi non sa leggerne il senso.

La place que cet écrivain accorde à l'image dans ce récit est tout à fait exceptionnel-

538 A. de Saint-Exupéry, *Lettre à Benjamin Crémieux* (novembre 1931), in *OC2*, p. 931 (il corsivo è mio).

539 Si fa eco al titolo del catalogo a cura di P. Vassalli, *Mattotti: altre forme lo distraevano continuamente*, Arti Grafiche Friulane, Udine, 1995.

le dans un ouvrage littéraire: elle investi la page du titre, que ponctuent des étoiles échappés du frontispice; elle prend corps dans la graphie du titre aux lettres rondes, qui reproduit une écriture d'écolier; elle inaugure le texte, qui commence par la représentation d'un boa avalant un fauve; elle crée la substance du chapitre préliminaire, où le narrateur expose et comment ses dessins d'enfant, expliquant que cette part de lui-même est restée incomprise et ignorée jusqu'à l'arrivée du petit prince. Elle fonde la rencontre avec le petit garçon, qui constitue son premier interlocuteur: «S'il vous plaît... dessine-moi un mouton, les voies de l'imaginaire et, par là même, de la fiction. Elle assure le lien du narrateur avec les enfant-lecteurs: c'est par le biais de ses dessins qu'il les interpelle dans le chapitre préliminaire, et qu'il les retrouve dans le paragraphe final: «Regardez attentivement ce paysage...»⁵⁴⁰.

Il processo illustrativo in realtà non aderisce alla logica tradizionale: non si disegna per accompagnare il testo, ma si disegna e, solamente in seguito, si seleziona l'essenziale che dà forma *naturalmente* a un habitat testuale⁵⁴¹. In altri termini, lungi da essere illustrazione, l'immagine rivela in pieno determinate strategie enunciate, narrative e pedagogiche. L'idea della costruzione di un iconotesto è estremamente cosciente in Saint-Exupéry (si tenterà, poi, di definire la sua strategia iconotestuale come 'artificiale') e il senso della sintesi totale delle sue parti, testuali e verbali, in una struttura complessa, ma 'naturale' alla percezione, è ben espresso dal pensiero in immagini dell'autore: «Une cathédrale est bien autre chose qu'une somme de pierres. Elle est géométrie et architecture. Ce ne sont pas les pierres qui la définissent, c'est elle qui enrichit les pierres de sa propre signification»⁵⁴².

La vita delle parole e delle immagini del racconto è infatti interdipendente e un'analisi che pretendesse stabilire che cosa nasca prima e cosa dopo si fermerebbe alla visibilità della pagina, perdendo il senso profondo che sta nella coabitazione dei linguaggi. A questo proposito, la posizione del curatore dell'edizione Pléiade è infatti molto cauta: «le phénomène de l'interaction entre texte et dessins nous reste inconnu. Rien ne nous autorise à dire que les dessins ont influencé l'écriture plutôt que l'écriture les dessins. Une symbiose s'est produite, qui n'est pas la moindre originalité du *Petit Prince*»⁵⁴³. L'uso del termine «simbiosi», però, riconduce all'idea di coabitazione di uno stesso habitat naturale, l'ecosistema che Barbieri riscontra fra i due linguaggi del fumetto.

Vale la pena di rilevare come anche una scrittrice per bambini contemporanea

540 A. Renonciat, *Un livre pour enfants?*, cit., pp. 24-27. Anche Montandon conferma la presenza iconotestuale: «Ces dessins ne sont pas de simples illustrations. Ils fonctionnent de manière iconotextuelle» A. Montandon, *Du récit merveilleux ou l'ailleurs de l'enfance. Le Petit Prince, Le Magicien d'Oz, Peter Pan, E. T., l'Histoire sans fin*, cit., p. 43.

541 «Behind Saint-Exupéry's quest for perfection was a laborious process of editing and rewriting which reduced original drafts by as much as two-third of their length» P. Webster, *The Life and the Death of the Little Prince*, London, MacMillan, 1993, p. 5.

542 A. de Saint-Exupéry, *Pilote de guerre*, in *OC2*, p. 216 (trad. it. di M. Chiappelli, *Pilota di guerra*, cit., p. 158). In una lettera al suo editore americano, Saint-Exupéry esplicita il suo interesse per la presentazione grafica della sua opera, per lui 'essenziale' ai fini del suo senso ultimo. «Lorsque je lui ai remis mes dessins je lui [si riferisce a Maximilian Becker, il suo agente negli Stati Uniti] dit: "Je désire absolument avant que tout travail soit entrepris décider moi-même a) l'emplacement des dessins b) leur taille relative c) le choix de ceux à tirer en couleur d) les textes à joindre aux dessins. Lorsque j'écris par exemple: "voilà le plus joli dessin que j'ai réussi à faire de lui..." je sais parfaitement quel dessin je désire placer là, si je le désire grande ou petit, en noir ou en couleurs, confondu avec le texte ou distinct». È l'unica testimonianza scritta (esplicita) sulla nascita del racconto. Lettera della fine del 1942, riprodotta in *Naissance d'un prince* in A. Cérésier (dir.), *Il était un fois... Le Petit Prince*, cit., p. 229.

543 M. Autrand, *Notice*, *OC2*, p. 1346.

a Saint-Exupéry, Colette Duval (1898-1979), detta Colette Vivier, affermi che la tecnica dello scrittore era più vicina al disegno animato che al racconto: «Sa technique s'inspire du dessin animé beaucoup plus que du conte de fées; pour la première fois, cet art gratuit, dont le plaisir est l'unique fin, sert de moyen pour exprimer des vues profondes. Sur le grand désert de la page blanche, hommes, animaux, plantes viennent l'un après l'autre se poser; leur rôle joué, ils disparaissent, laissant la page à nouveau blanche»⁵⁴⁴. La tendenza alla narrazione per immagini non è infatti dissimulata da Saint-Exupéry, il quale crea un continuo gioco iconotestuale nelle sue lettere, come per esempio in quelle spedite a Henry de Ségogne nel 1925:



Fig. 164 A. de Saint-Exupéry, *Lettre à Henry de Ségogne* (Guéret, 1925) (OCI, p. 825)



Fig. 165 A. de Saint-Exupéry, *Lettre à Henry de Ségogne* (Boussac-Creuzes, 1925) (OCI, p. 826)

544 C. Vivier, *Trois livres sur le pays de rêves*, in *Les étoiles*, 2 juillet 1946, citato in A. Cérésier (dir.), *Il était un fois... Le Petit Prince*, cit., p. 264. Il piccolo principe è stato paragonato a Tintin dallo scrittore e giornalista francese Pierre Assouline: «Le petit prince est le jeune frère de Tintin. Sauf que si le reporter m'a emmené autour du monde, le petit bonhomme extraordinaire a réussi à contenir le monde dans un paysage lunaire» cfr. P. Assouline, *Out of Sahara*, ivi, p. 287.

Eleonora Brandigi

O nella lettera a Jean Escot, dell'anno successivo:



Fig. 166 A. de Saint-Exupéry, *Lettera a Jean Escot. Allegoria della vita parigina* (1926) (CAT, p. 48, n. 61)

Fino ad arrivare a creare una vera e propria storia disegnata, come nel caso dell'*Amusette*, un taccuino rilegato da Saint-Exupéry e dai suoi fratelli quando erano bambini, costituito da *strips* illustrate che dovevano essere interpretare davanti ai grandi.

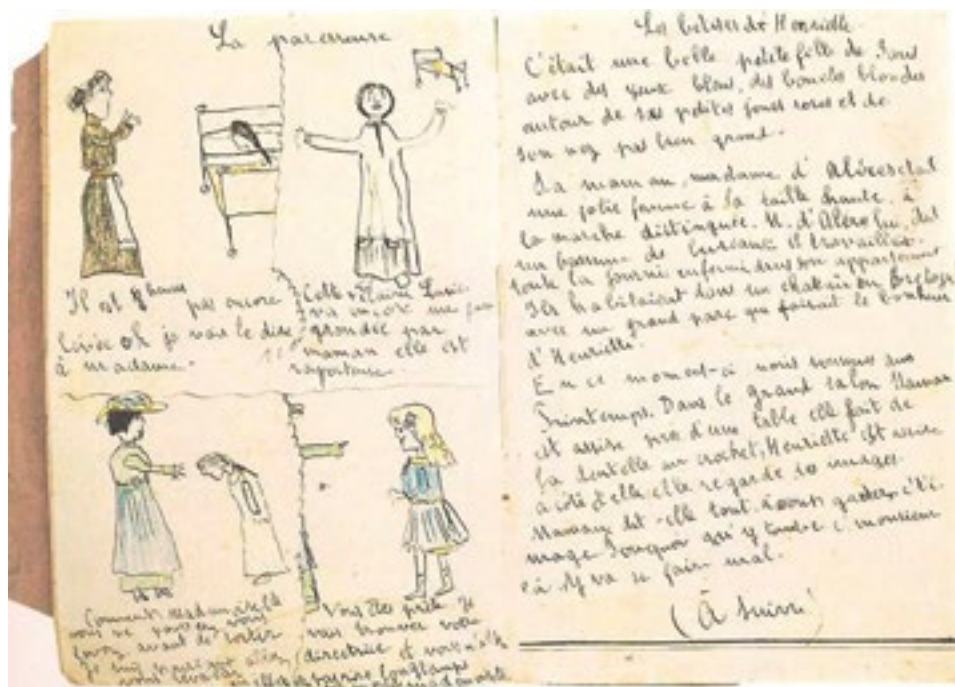


Fig. 167 A. de Saint-Exupéry, *La pigra* (1911 ca.) (CAT, p. 19 n. 3)

Ed è indicativo che si debba risalire alla sua infanzia per trovare un esempio del genere.

L'iconotesto saintexupériano è quindi interpretabile come una tappa importante verso il concetto di storia a fumetti grazie anche alle qualità 'biologiche' che li accomunano. Vorrei però proporre un punto di vista che si allontani leggermente dalla cautela espressa da Michel Autrand nella *Notice* sul *Piccolo Principe*, cercando di identificare l'origine dell'interazione fra testo e disegni nella materializzazione verbale e grafica di un'immagine mentale precedente e appartenente all'infanzia. L'infanzia è infatti un concetto che agisce su più livelli come motore dell'iconotesto; per Infanzia s'intende infatti sia l'infanzia personale in cui risiedono i nuclei tematici e le motivazioni psicologiche del racconto, sia l'infanzia come stato cognitivo d'elezione, l'unico in cui sia possibile la corretta comprensione della realtà. Il «testamento pedagogico» di Saint-Exupéry, quindi, consiste nella creazione di un ambiente in cui testo e immagine coabitano in maniera naturale, il suo iconotesto, che nasce dalla riproduzione fittizia (nel doppio senso di artificiale e interna alla fiction) delle dinamiche di comprensione dell'età infantile che vengono presentate come l'unica possibilità di lettura dei geroglifici del mondo esteriore e interiore⁵⁴⁵.

L'infantilizzazione si presenta innanzitutto nella riproduzione formale di disegni che ricordano quelli infantili. Da un punto di vista stilistico, Saint-Exupéry ricerca la semplicità del disegno *naïf*, lineare, privo di profondità; seconde le consuetudini, quindi, che caratterizzavano l'illustrazione infantile di quegli anni (si pensi a *Babar* o agli album di *Père Castor* degli anni '30). A ben vedere però, i di-

545 P. Nguyen-Van-Huy, *Le testament pédagogique et ésotérique de Saint-Exupéry*, «Language Quarterly», 10, 1-2, 49-53, 1971.

segni del *Piccolo Principe* sono quelli di un adulto: sebbene semplici e lineari, non hanno niente – dal punto di vista esclusivamente del tratto – dell'incertezza degli scarabocchi infantili. Anche i primi disegni del racconto, che rappresenterebbero i disegni del narratore all'età di sei anni, sono in realtà prodotti da una mano adulta che accusa con insistenza la mancanza di un vero talento artistico. Nella fiction, però, essi sono presentati come disegni infantili o per lo meno, come i disegni di un aviatore che ha rinunciato alla carriera di pittore all'età di sei anni. È tuttavia evidente che non sono i disegni autentici di un bambino. L'autore, infatti, gioca a carte scoperte inducendo, paradossalmente, proprio l'effetto contrario nel lettore, il quale, fin dal primo disegno, accetta il patto narrativo e decide di partecipare alle regole del gioco imposto dalla complessità delle immagini di Saint-Exupéry. Il fatto, poi, che si riprendano i tratti della contemporanea illustrazione per l'infanzia non fa altro che aggiungere un elemento di suggestione all'incantesimo del racconto. Saint-Exupéry si muove attraverso due ordini di realtà e presenta 'naturalmente' delle immagini falsamente *naïves*, sicuro che ciò non turberà il lettore bambino o il bambino che vive ancora nel lettore adulto. Tale falsificazione e la presenza di più dimensioni, infatti, trovano giustificazione anche nell'articolata definizione dell'infanzia: essa viene infatti esposta da un adulto che parla di un bambino ai suoi giovani lettori e, sempre attraverso il personaggio-bambino, espone il proprio concetto di infanzia agli adulti. Un'operazione che avviene anche per mezzo di falsi disegni infantili⁵⁴⁶.

L'infantilizzazione, inoltre, agisce anche a un livello diverso, cioè quello della riproduzione (attraverso l'atto del disegno e il suo risultato grafico) delle dinamiche di creazione e di comprensione dell'immagine da parte dei bambini. Gli schizzi e gli scarabocchi che arricchiscono la corrispondenza di Saint-Exupéry, oltre a costituire una prova che i personaggi del racconto sono stati disegnati prima di essere raccontati, rivestono una funzione pre-testuale che ricorda la funzione matesica dell'immagine nel bambino. Egli, infatti, conosce il mondo e concepisce la conoscenza astratta attraverso l'immagine prima ancora di imparare il linguaggio e questo iniziale apprendimento figurativo (mentale e grafico) lo aiuta nella successiva educazione linguistica. L'immagine, inoltre, non permette soltanto al bambino di accedere alla lettura, e quindi alla conoscenza di realtà non presenti, ma anche di produrre senso a sua volta, comunicando con il disegno e parlando, come è noto, di se stesso. Saint-Exupéry, aprendo il suo racconto con dei 'veri' disegni infantili e proseguendo la storia materializzando, si potrebbe dire, in diretta i disegni dell'aviatore su richiesta del piccolo principe, riproduce esattamente questo meccanismo. Tali procedimenti verranno poi affrontati nel dettaglio nell'*Analisi*⁵⁴⁷.

Attraverso tale processo di infantilizzazione, quindi, Saint-Exupéry qualifica retoricamente il suo iconotesto che diventa così la metafora della corretta lettura del mondo e del proprio io: una capacità di lettura che l'adulto non possiede più a causa delle menzogne del linguaggio.

546 Per Annie Renonciat tale espediente si potrebbe rintracciare anche in alcune delle prime opere letterarie per l'infanzia di Mme Leprince de Beaumont, Mme d'Épinay e Berquin (*Un livre pour enfants?*, cit., p. 42). In essi, tuttavia, tale situazione non è provocata in maniera così decisiva dal fatto di essere inserita in un vero e proprio iconotesto.

547 Il discorso è affrontato anche dall'intervento di Nicole Biagioli nel numero di «Études littéraires» dedicato a Saint-Exupéry (N. Biagioli, *Le dialogue avec l'enfance dans le Petit Prince*, cit.)

1.4. Naturalizzazione

In che senso, quindi, il *Piccolo Principe* può essere considerato un momento importante per lo sviluppo del romanzo per immagini? Innanzitutto, si dirà, l'immagine nel racconto saintéxuperiano perde completamente la 'semplicità' che caratterizzava ancora le forme dell'illustrazione manzoniana e di *Pickwick Papers*, ma assume un profondo significato filosofico e morale a causa dell'onnipresente riflessione sulla parola e l'immagine che caratterizza gli scritti e il pensiero di Saint-Exupéry. L'immagine assume quindi uno statuto complesso, entro una tendenza speculativa che caratterizza la poetica novecentesca in generale e, in particolare, gli aspetti legati alla creazione di narrativa figurata. In secondo luogo, l'iconotesto saintéxuperiano ottiene la stessa 'naturalità' del *graphic novel*. Quest'ultimo, infatti, si qualifica come un iconotesto 'al naturale' in due sensi: da una parte, esso ricrea un ambiente in cui testo e immagine convivono senza essere confinati dal concetto di illustrazione; dall'altra, il *graphic novel* impone al pubblico una lettura per immagini che si avvicina maggiormente (rispetto alla lettura testuale) alle modalità del pensiero in generale e qualifica fisicamente l'atto di lettura obbligando l'occhio a muoversi ripetutamente nella pagina, fra il testo e l'immagine. Tali caratteristiche naturali sono molto simili a quelle di cui gode l'iconotesto saintéxuperiano: il doppio gioco dell'autore e l'espedito dell'infantilizzazione danno infatti vita a un testo in cui si ri-creano, e si esplicitano, i processi spontanei di creazione e comprensione (lettura) della realtà da parte bambino, i quali funzionano attraverso l'immagine mentale e grafica, preannunciando, così, le modalità di lettura adulta del romanzo per immagini. D'altra parte, l'intento pedagogico dell'autore, quello di insegnare a leggere le immagini della realtà, sembrerebbe anticipare l'idea che il *graphic novel* possa essere un'occasione per imparare nuovamente a vedere le immagini aiutati (e rassicurati) dalla presenza del genere testuale del romanzo. Saint-Exupéry, attraverso l'operazione artificiale dell'infantilizzazione, ottiene, paradossalmente, un iconotesto naturale che si fa carico dello stesso intento pedagogico di Töpffer e del futuro *graphic novel*.

Resta tuttavia da chiedersi se Saint-Exupéry elaborò in totale autonomia tale concezione dell'infanzia e, conseguentemente, l'espedito dell'infantilizzazione, oppure se fu in parte influenzato dalle teorie artistiche e psicologiche del periodo o, in generale, da alcuni aspetti che caratterizzarono la cultura del suo tempo. Da una parte, infatti, l'analisi del racconto s'intreccerà con le teorie psicologico-cognitive sull'arte infantile e con i meccanismi di infantilizzazione del racconto; dall'altra, si cercherà di ricostruire il quadro dell'illustrazione infantile del periodo, cercando di metterlo in relazione con l'innovazione rappresentata da Saint-Exupéry, ma ponendo insieme in evidenza alcuni antecedenti importanti come l'illustrazione di Maurice Berty. Nel quadro culturale del periodo, infine, spiccano gli artisti interessati all'arte infantile: dal rapporto con l'arte surrealista, infatti, avrà origine la riflessione sulle immagini del *Piccolo Principe* dal punto di vista psicanalitico e cognitivo e sugli aspetti autobiografici dell'immagine saintéxuperiana, già emersi dagli scarabocchi frutto della sua grafomania.

L'autobiografismo di cui si caricano i disegni del *Piccolo Principe* e, in generale, tutta la produzione iconografica di Saint-Exupéry, sembrerebbe inoltre anticipare la forma che il romanzo per immagini ha assunto oggi (in maniera quasi esclusiva): il diario di vita.

2. Le immagini del *Piccolo Principe*

Nell'iconotesto del *Piccolo Principe* la parte verbale e quella iconica si compenetrano a tal punto che il senso del loro rapporto non emerge con facilità partendo da una riflessione astratta, ma si manifesta soltanto facendo aderire il discorso critico alla forma dell'iconotesto stesso. Di conseguenza, l'unica analisi che lasci parlare il testo è quella che lo segua da vicino e si conformi al suo andamento articolato e alterno. Inoltre, l'ipotesi che la genesi del personaggio disegnato preceda il racconto rende interessante anche l'esplorazione delle fasi di elaborazione, dal manoscritto al dattiloscritto e all'edizione del 1943. Del *Piccolo Principe* rimane infatti un manoscritto conservato alla Pierpont Morgan Library di New York, cioè il testo che Saint-Exupéry consegnò a Silvia Hamilton prima della sua partenza per l'Africa del Nord alla fine dell'aprile 1943. Il manoscritto è costituito da centotrentacinque pagine di solo testo, otto pagine di testo accompagnato da alcuni disegni e trentacinque pagine di soli disegni, la maggior parte eseguiti ad acquerello. Vi è poi un dattiloscritto completo e corretto dall'autore che fu donato da Saint-Exupéry alla musicista Nadia Boulanger, allora negli Stati Uniti, e che è oggi conservato alla Biblioteca Nazionale di Parigi; il dattiloscritto contiene qualche disegno e presenta alcune varianti strutturali che assumono una certa importanza per approfondire alcuni aspetti dell'iconotesto finale. Esiste in realtà un altro dattiloscritto, scoperto da Jean-Pierre de Villers presso il Centro di ricerca "Harry Ransom" dell'Università del Texas ad Austin, composto da settantatré fogli di testo (in francese) e due disegni autografi di Saint-Exupéry; in appendice si trovano poi altri due disegni realizzati per calibrare le dimensioni della pagina nell'edizione del testo che avrebbe dovuto essere tradotto da Lewis Galantière. Il dattiloscritto, però, non è completo e quindi si è preferito fare riferimento a quello parigino⁵⁴⁸. Il confronto fra l'edizione del 1943, il manoscritto e il dattiloscritto di Parigi è già stato svolto dai curatori dell'edizione «Pléiade». Gli spunti e le indicazioni dalla collazione possono essere reinterpretati alla luce dell'iconotesto, portando in primo piano alcune costanti nel passaggio dal manoscritto all'edizione del 1943. L'idea di un percorso genetico è inoltre avvalorata dal fatto che Saint-Exupéry diede sempre molta importanza all'atto della correzione, fino ad identificarvi l'essenza stessa della scrittura; pertanto, ogni cambiamento è investito di un valore molto più profondo rispetto a quello della semplice 'lettera'⁵⁴⁹.

548 Lewis Galantière ebbe poi un incidente aereo che gli impedì di lavorare alla traduzione che fu affidata a Katherine Woods. Il dattiloscritto contiene molte correzioni nell'ultima parte, di mano di Galantière che aveva confrontato il testo con l'edizione pubblicata a New York. Una lettera di Galantière testimonia l'esistenza di questo dattiloscritto che Saint-Exupéry gli avrebbe portato in ospedale, mentre lui era in coma, e che poi sarebbe stato raccolto nell'"Harry Ransom Center" e catalogato sotto il nome di Saint-Exupéry. A proposito del manoscritto, invece, De Villiers afferma che la versione finale, affidata alla traduttrice e allo stenografo dell'editore, non è stata ancora ritrovata, ma che tutto porta a credere che si trovi fra le carte personali della traduttrice del testo americano, negli archivi della Harcourt Brace (che rilevò la società di Hitchcock e Reynal) oppure nelle carte private di Consuelo, oggi in mano ai suoi eredi. Resterebbero inoltre altri quattro dattiloscritti nominati da Saint-Exupéry e che si troverebbero negli Stati Uniti. J.-P. De Villers, *Le Petit Prince, une histoire américaine*, in A. Cérésier (dir.), *Il était une fois... Le Petit Prince*, cit., pp. 54-55.

549 La creazione esige una correzione continua di ciò che si fa, anche della scrittura: «J'ai écrit mon poème. Il me reste à le corriger. – Mon père s'irrita: – Tu écris ton poème après quoi tu le corrigeras! Qu'est-ce qu'écrire sinon corriger? Qu'est-ce que sculpter sinon corriger? As-tu vu pétrir la glaise? De correction en correction sort le visage, et le premier coup de pouce déjà était correction au bloc de glaise. Quand je fonde ma ville je corrige le sable. Puis corrige ma ville. Et de correction en correction, je marche vers Dieu»

Ciononostante, l'analisi genetica non coglie in maniera determinante gli aspetti che danno origine al processo di infantilizzazione e di naturalizzazione del testo; si potrebbe quindi pensare che tale caratterizzazione sia davvero precedente a ogni tipo di scrittura e che appartenga a una fase totalmente mentale, indipendentemente dal fatto che poi si concretizzi nel manoscritto, nel dattiloscritto o nel testo destinato alla pubblicazione. Il corpo della mia lettura, infatti, è costituito dall'approfondimento degli aspetti che determinano l'infantilizzazione del racconto e, quindi, la costituzione di un testo 'al naturale'. Le riflessioni che ne derivano trovano una conferma teorica nelle prime teorie psico-cognitive e artistiche sul disegno infantile tra le quali ricordiamo quelle di George Henri Luquet (1913 e 1927) e di Jean Piaget (1924, 1926, 1945), che sono tuttavia posteriori a quelle pionieristiche di Corrado Ricci⁵⁵⁰. La possibilità che Saint-Exupéry abbia potuto conoscere tali teorie non trova una conferma esplicita né da parte sua né da parte della critica, ma l'interesse per la letteratura infantile (illustrata) e le sue conoscenze fra gli artisti del tempo (in un momento in cui l'arte infantile godeva di un notevole prestigio) potrebbero costituire due punti di contatto con le teorie della comprensione e della produzione artistica infantile.

Come premessa alla riflessione sul rapporto tra parola e immagine è necessario anticipare che, dal punto di vista della struttura narrativa, e di conseguenza dal punto di vista stilistico, esistono due tipi diversi di disegni. Una prima partizione distingue i disegni fuori testo da quelli che si trovano fisicamente nel testo. I primi occupano una singola pagina e si trovano dislocati rispetto al testo corrispondente, ma vi si collegano tramite una didascalia; la didascalia costituisce quindi una prima struttura iconotestuale, peraltro già largamente utilizzata nella letteratura illustrata per l'infanzia. Nel *Piccolo Principe* le immagini fuori testo sono tutte a colori e, anche per questo motivo, assumono una funzione maggiormente illustrativa e 'decorativa' rispetto a quella delle immagini in bianco e nero. Vi è solo un'eccezione, cioè il disegno del capitolo XX (che si riferisce però al capitolo precedente), in cui il piccolo principe è rappresentato in cima a una montagna intento a contemplare la terra («Quelle drôle de planète, pensa-t-il alors! Elle est toute sèche, et toute pointue et toute salée. Et les hommes manquent d'imagination»); la straordinaria somiglianza con l'opera del pittore romantico Caspar David Friedrich, *Viandante sul mare di nebbia* (1818), è sufficiente a distinguere questo disegno dall' 'invisibilità' delle altre immagini in bianco e nero facendolo interagire con l'arte 'decorativa' che anche gli adulti riescono a vedere⁵⁵¹. Con questo non s'intende stabilire una gerarchia fra le immagini, ma si vuole piuttosto sottolineare come esse cooperino alla naturalizzazione del racconto e al doppio gioco dell'autore. Nella letteratura illustrata per l'infanzia, generalmente, le immagini fuori testo non servono come supporto alla lettura, ma hanno una funzione più ambiziosa, cioè quella di interrompere la lettura stessa per rafforzare il mondo immaginario

Citadelle, OC2, p. 641.

550 G. H. Luquet, *Le Dessin d'un enfant. Étude psychologique*, Alcan, Paris, 1913; Id., *Le dessin enfantin*, Alcan, Paris, 1927. J. Piaget, *Le jugement et le raisonnement chez l'enfant*, Delachaux et Niestlé, Neuchâtel, 1924 (trad. it. di E. Nunberg Almansi, *Giudizio e ragionamento nel bambino*, La Nuova Italia, Firenze, 1958); Id., *La formation du symbole chez l'enfant: imitation, jeu et rêve, image et représentation*, Delachaux et Niestlé, Neuchâtel-Paris, 1945 (trad. it. *La formazione del simbolo nel bambino: imitazione, gioco e sogno*, La Nuova Italia, Firenze, 1972); Id., *La représentation du monde chez l'enfant*, F. Alcan, Paris, 1926 e 1947 (trad. it. di M. Villaroel *La rappresentazione del mondo nel fanciullo*, introduzione di G. Peter, Bollati Boringhieri, Torino, 2009, ed. orig. 1955).

551 A. de Saint-Exupéry, *Le Petit Prince*, in OC2, p. 290 (trad. it. *PPit*, p. 88).

da essa suscitato, dando luogo a una sorta di orchestrazione mentale di rimandi e intervalli⁵⁵². In Saint-Exupéry le immagini fuori testo mantengono questa funzione. Un esempio fra tutti potrebbe essere quello del frontespizio, in cui il piccolo principe è rappresentato in volo sorretto da uno stormo di uccelli selvaggi; il testo corrispondente si trova infatti in incipit del capitolo IX, cioè il capitolo che dà inizio al racconto interno alla storia, quello del viaggio del piccolo principe prima di arrivare sulla Terra (fino al capitolo XXII compreso). La dislocazione dell'immagine adempie a due funzioni importanti: innanzitutto, come si è accennato, funziona da rimando interno fra il capitolo IX e l'inizio del libro, dando coerenza e compattezza alla struttura e segnalando il fatto che proprio in quel capitolo si innesta un racconto interno rispetto alla cornice dell'incontro con l'aviatore; inoltre, il fatto che l'immagine e la didascalia si trovino all'inizio del libro contribuisce a connotarlo da subito come un *conte de fées* (il piccolo principe viaggia infatti trasportato da uno stormo di uccelli selvatici), un racconto meraviglioso che non tarderà però a smentire la semplicità della sua natura. La distribuzione delle immagini è uno dei tanti esempi della macchina iconotestuale del racconto. La funzione più importante è però rivestita dalle immagini intratestuali che non costituiscono soltanto una parte fondamentale della *mise en page*, ma rappresentano un elemento imprescindibile per la comprensione della parte verbale: da un lato, perché ne sono parte integrante, dall'altro perché l'immagine (e in particolar modo il disegno infantile) è tematizzata all'interno della storia e influenza tutti gli altri aspetti che concorrono alla naturalizzazione del racconto. Le immagini intratestuali, inoltre, si possono distinguere in illustrative e metanarrative, o meglio, metaiconiche, rappresentate dai disegni che nascono naturalmente dal testo e che ne permettono la sussistenza. Tali immagini assumono un valore fondamentale ai fini della caratterizzazione del racconto di Saint-Exupéry: esplicitano le modalità di comprensione infantile, concretizzano l'atto del disegno secondo i modi creativi del bambino e giocano esplicitamente con un finto stile infantile, iconico e verbale. Le immagini che rivestono questo ruolo sono indifferentemente a colori o in bianco e nero e si distinguono dalle altre puramente illustrative per un altro motivo: si trovano esclusivamente ai margini del racconto, cioè nei primi due capitoli iniziali e nell'immagine finale. Nonostante la posizione estrema, esse determinano l'iconotesto che si trova all'interno: chi non avesse infatti imparato a disegnare la cassa per una pecora, non potrebbe nemmeno capire la necessità di «addomesticare», di creare dei legami, poiché non avrebbe a cuore la salute di una rosa che proprio quella pecora (disegnata) potrebbe minacciare; chi non riuscisse a vedere una pecora dentro la cassa, non potrebbe nemmeno vedere ciò che è invisibile agli occhi e non capirebbe il gioco dell'assenza rivelato dalle ultime due immagini. Il percorso iconotestuale del *Piccolo Principe* assume quindi un senso pedagogico: Saint-Exupéry esplicita le modalità di comprensione del mondo dell'infanzia e le presenta come l'unica strada per leggere in profondità la realtà e fondare quindi un linguaggio che non sia fonte di incomprensioni, ma che porti gli uomini a sentire il bisogno di addomesticarsi l'uno con l'altro.

552 G. Bertrand et M. Durand, *L'image dans le livre pour enfants*, L'École de Loisirs, Paris, 1975, p. 157.

2.1. La comprensione infantile e la stilografica magica

Fin dall'inizio del primo capitolo si presentano tutti i procedimenti chiave che concorrono all'infantilizzazione e alla naturalizzazione del testo.

Lorsque j'avais six ans j'ai vu, une fois, une magnifique image, dans un livre sur la forêt vierge qui s'appelait *Histoires vécues*.

Il riferimento alla letteratura per l'infanzia è immediato e il racconto si apre con un'immagine che proviene dalla sua infanzia personale.

Ça représentait un serpent boa qui avalait un fauve. Voilà la copie du dessin.⁵⁵³



Fig. 168 A. de Saint-Exupéry, *Le Petit Prince* (OC2, p. 235)

Nell'edizione finale, però, il disegno a cui si fa riferimento si trova in testa alla pagina, prima ancora del numero del capitolo. Nel dattiloscritto, invece, la composizione della pagina è più naturale ed evidenzia il valore deittico del testo: il disegno, infatti, lo segue immediatamente ed è indicato da una freccia che parte dalla parola «dessin». Ritengo però che la disposizione dell'edizione del '43 sia dovuta alla volontà di cominciare proprio da un'immagine, imitando il processo di elaborazione in atto nelle prime righe del testo che conseguono da un ricordo d'infanzia (da un'immagine, quindi). Nell'edizione finale non vi sarebbe pertanto la volontà di eliminare il meccanismo della deissi – un aspetto tipico del rapporto tra parola e immagine – che, infatti, si attua subito dopo con il secondo e con il terzo disegno.

Il fatto che la nominazione dei disegni («dessin numéro 1» e «numéro 2») sia seguita immediatamente dalla materializzazione delle relative immagini è altret-

553 A. de Saint-Exupéry, *Le Petit Prince*, in OC2, p. 235 (trad. it. *PPit*, p. 9).

tanto interessante in quanto corrisponde a quello che Jean Piaget definisce realismo nominale nello sviluppo mentale infantile. Se infatti la parola può essere per i bambini un concetto mal definito, il nome è invece un concetto molto chiaro: il nome, dicono i bambini esaminati da Piaget, è «per chiamare». Per Piaget, nel primo stadio (5-6 anni), il bimbo considera il nome come una proprietà delle cose, emanando direttamente da esse. Durante il secondo stadio (7-8 anni) il bambino pensa, invece, che i nomi siano stati inventati dai creatori delle cose (Dio o i primi uomini). Infine, nel terzo stadio, che appare verso i 9-10 anni, il fanciullo pensa che i nomi siano dovuti a uomini qualsiasi. In ogni caso, il rapporto fra nome e creazione, fra parole e cose, è molto stretto durante il periodo dell'infanzia⁵⁵⁴.

La deissi riappare, eccezionalmente, anche nell'immagine fuori testo rappresentante il ritratto del piccolo principe:

Voilà le meilleur portrait que j'ai réussi à faire de lui.

554 J. Piaget, *La rappresentazione del mondo nel fanciullo*, cit., pp. 67-69.



Fig. 169 A. de Saint-Exupéry, *Le Petit Prince* (OC2, p. 239)

La possibilità che un'immagine fuori testo posseda un valore metanarrativo si spiega con il fatto che essa si si trova in quella cornice 'teorica' costituita dai primi due capitoli. In questa occasione, inoltre, si manifesta una delle prime (volute) contraddizioni tra il narratore adulto e i suoi disegni infantili, cioè tra comprensione adulta e quella del bambino:

Mais mon dessin, bien sûr, est beaucoup plus moins ravissant que le modèle. Ce n'est pas ma faute. J'avais été découragé dans ma carrière de peintre par les grandes person-

nes, à l'âge de six ans, et je n'avais rien appris à dessiner, sauf les boas fermés et les boas ouvertes.⁵⁵⁵

Facendo riferimento a un *modello* da copiare, Saint-Exupéry tocca un aspetto del disegno infantile che è stato smentito dalle ricerche psicologiche sull'argomento, cioè che i primi disegni figurativi dei bambini siano basati sull'osservazione diretta degli oggetti e delle persone del loro ambiente:

Quando un adulto definisce una figura umana «uomo» o «mamma» o «signora» o «babbo» o con un altro termine che indica una persona reale, accetta dei pregiudizi molto vecchi sull'arte infantile [...]. Un adulto che usi tali etichette piuttosto che termini sostitutivi quali «formula», «schema», o «simbolo», si esprime con termini che erano una lunga tradizione. Il bambino spesso incoraggia questa tradizione: definisce i suoi scarabocchi, i suoi modelli e i suoi aggregati come persone e cose, perché ha capito che gli adulti vogliono la prova che il significato del suo lavoro sia figurativo [...]. Il bambino sa che i suoi scarabocchi non sono *Gestalt* figurative come le fotografie e gran parte dell'arte degli adulti che ha visto, tuttavia accetta la tolleranza degli adulti per le sue definizioni considerandola una incoerenza della loro mentalità⁵⁵⁶.

La preoccupazione dell'aviatore adulto è quindi coerente alla sua età e al fatto che non ha ancora imparato a vedere la pecora 'al di là' della cassa, ma contraddice volutamente quanto detto dalla stessa voce narrante in riferimento alle sue prime prove artistiche:

Les grandes personnes ne comprennent jamais rien toutes seules, et c'est fatigant, pour les enfants, et toujours et toujours leur donner des explications⁵⁵⁷.

555 A. de Saint-Exupéry, *Le Petit Prince*, in OC2, p. 239 (trad. it. *PPit*, pp. 11-12).

556 Così si esprime Rhoda Kellogg nel capitolo dedicato alla figura umana in *Analisi dell'arte infantile. Una fondamentale ricerca sugli scarabocchi e i disegni dei bambini dai due agli otto anni*, trad. it. M. M. Fortis e F. Ballot, Emme, Milano, 1979, pp. 121-124 (il titolo originario è *Analyzing Childrens Art*, Mayfield, Palo Alto 1970).

557 A. de Saint-Exupéry, *Le Petit Prince*, in OC2, p. 236 (trad. it. *PPit*, p. 8).

Mon dessin ne représentait pas un chapeau. Il représentait un serpent boa qui digérait un éléphant¹. J'ai alors dessiné l'intérieur du serpent boa, afin que les grandes personnes puissent comprendre. Elles ont toujours besoin d'explications. Mon dessin numéro 2 était comme ça :



Les grandes personnes m'ont conseillé de laisser de côté les dessins de serpents boas ouverts ou fermés, et de

Fig. 170 A. de Saint-Exupéry, *Le Petit Prince* (OC2, p. 236)

Saint-Exupéry quindi gioca volutamente con la tradizione della psicologia del disegno infantile e propone da subito contraddizioni palesi fra la voce narrante e il punto di vista del racconto. Resta tuttavia il dubbio se egli conoscesse le teorie piagetiane o se, piuttosto, autonomamente capace di raccontare e far 'immaginare' nuovamente il processo del pensiero infantile. La strada della psicologia cognitivista è tuttavia uno schema interpretativo evidentemente legittimo.

All'inizio del racconto, l'aviatore ricorda come la visione dell'immagine del serpente lo avesse indotto a riflettere:

J'ai alors beaucoup réfléchi sur les aventures de la jungle et, à mon tour, j'ai réussi, avec un crayon de couleur, à tracer mon premier dessin⁵⁵⁸.

Innanzitutto, è interessante che il suo primo disegno, rappresentando un boa che digeriva un elefante, nascesse dalla ricomprensione dell'immagine vista nel libro (opera di un adulto) e che ne sia la conseguenza logica. In questo senso si mette in evidenza che le immagini nascono da un procedimento mentale. È interessante inoltre che il passo citato non si trovi nel manoscritto, come se fosse nato parallelamente alla rilettura da parte di Saint-Exupéry del proprio testo e quindi alla focalizzazione di alcuni procedimenti visivi e mentali.

In una prospettiva storico-culturale, il disegno influenza cognitivamente soprattutto la memoria (e alcune ricerche della metà degli anni '90 hanno confermato tale relazione – Butler, Gross, Hayane 1995): dal gesto a scopo mnemonico (ad esempio, un nodo al fazzoletto) si passa infatti alla notazione attraverso segni che agevola l'interiorizzazione, la memorizzazione e il successivo recupero dell'informazione (Vygotkij, Lurija, 1930). Una posizione che appare integrare le prospet-

558 Cfr. *ivi*, p. 235 (trad. it. *PPit*, p. 7).

tive di Piaget e di Vygotskij è quella di Bruner, che verte sulle diverse modalità di rappresentazione dell'esperienza. Egli teorizza tre sistemi cognitivi, legati tra loro, tramite i quali viene rappresentata la conoscenza: i modi di rappresentazione vanno dall'azione (sistema attivo) alla raffigurazione per immagini (sistema iconico) e a sistemi di denotazione convenzionali come il linguaggio, la numerazione, i segni in genere (sistema simbolico) (Bruner, Olver, Greenfield 1966). Dagli studi sugli aspetti processuali del disegno è nato recentemente un approccio che indaga la teoria infantile della rappresentazione pittorica, sottolineandone gli stretti legami con gli aspetti cognitivi del disegno. Per la prospettiva che studia la consapevolezza raffigurativa, la rappresentazione pittorica avviene a seguito di processi mentali analoghi a un problem-solving, cioè alla base di essa vi sono scelte intenzionali in vista di obiettivi ideativi e comunicativi. Prima e durante l'esecuzione del disegno vi sono una serie di operazioni di programmazione, monitoraggio, controllo, non accessibili all'osservazione perché effettuate a livello mentale. Secondo Bruner (1968), l'innovazione deriverebbe da una riorganizzazione delle esperienze e conoscenze precedenti, vantaggiosa rispetto agli scopi. Interessante, a questo proposito, è la posizione di Arnheim (1969) che, proponendo l'idea di «pensiero visivo», sostiene che alla base delle operazioni cognitive vi sia la percezione visiva e che la vista sia il sistema sensoriale per eccellenza, relegando in secondo piano il linguaggio⁵⁵⁹. Le forme elementari raffigurate dal bambino sarebbero infatti una selezione messa in atto allo scopo di risolvere un problema di tipo rappresentativo. Secondo lo studioso, pertanto, al concetto percettivo e a quello rappresentativo spetterebbe il primato nel lavoro di concettualizzazione e di costituzione della conoscenza⁵⁶⁰. Ma è possibile considerare il disegnare come un'attività cognitiva? Claire Golomb, nel suo lavoro sull'arte dei bambini, storicizza le risposte a questo interrogativo. Lo studio sulla psicologia del disegno infantile è infatti vastissimo e riconducibile a due periodi: il primo è caratterizzato da una scarsa autonomia e specificità dello studio del disegno in relazione ad altri settori della psicologia, verso cui intratteneva una relazione sostanzialmente di sudditanza in termini di paradigmi, teorie e metodi; nel secondo, a partire all'incirca dalla metà degli anni Settanta, la ricerca psicologica sul disegno, soprattutto di stampo cognitivista, conquista maggior autonomia e rigore, grazie soprattutto al concetto di rappresentazione e a quello di comunicazione che diventano i capisaldi del discorso sull'arte in psicologia (Golomb rimanda ai lavori di Freeman, e nell'ambito della storia e della critica d'arte, al concetto di «intersoggettività della rappresentazione» di Bozal o di «critica inferenziale come atto sociale» di Baxandall)⁵⁶¹.

559 S. Butler, J. Gross and H. Hayane, *The Effect of Drawing on Memory Performance in Young Children*, «Developmental Psychology», 31, 4, 1995, pp. 597-608. J. S. Bruner, R. Olver and P. Marks Greenfield, *Studies in Cognitive Growth*, Wiley, New York, 1966 (trad. it. di E. Rivero, *Studi sullo sviluppo cognitivo*, note di E. Rivero, Armando, Roma, 1968). L. S. Vygotskij, A. R. Lurija, *Etjudy po istorii povedenija: obez'jana, primitiv, rebenok*, Pedagogika press, Moskva, 1930 (trad. it. di R. Grieco, *La scimmia, l'uomo primitivo, il bambino. Studi sulla storia del comportamento*, a cura di M. S. Veggetti, Giunti; Barbera, Firenze, 1987). J. S. Bruner, *On Knowing: Essays for the Left Hands*, The Belknap Press of Harvard University, Cambridge, 1962 (trad. it. M. Manno, *Il conoscere. Saggio per la mano sinistra*, Armando, Roma, 1968). R. Arnheim, *Visual Thinking*, University of California Press, Berkeley, 1969 (trad. it. R. Pedio, *Il pensiero visivo*, Einaudi, Torino, 1974).

560 L. Donsi e Santa Parrello, *Disegnare il mondo. Disegno infantile e conoscenza sociale*, Liguori, Napoli, 2005, pp. 17-27.

and561 N. H. Freeman, *Aesthetic Judgment and Reasoning* in E. W. Eisner, M. D. Day (eds.), *Handbook of Research and Policy in Art Education*, Mahway, NAEA-Lawrence Erlbaum Association Inc., 2004. V.

Lo studio psicologico sistematico dello sviluppo infantile risale all'ultima parte del diciannovesimo secolo e le prime pubblicazioni dedicate all'arte infantile sono coeve (Ricci, 1887; Barnes, 1894; Maitland, 1895; Lukens, 1896; Sully, 1896; Götzem, 1898). Il grande valore di queste indagini pionieristiche risiede nella descrizione che offrono delle fasi evolutive dell'attività grafico-pittorica; esse, inoltre, forniscono informazioni di base circa la storia del disegno dei bambini e i contenuti tematici preferiti nelle loro opere (Golomb ricorda Ballard, 1912; Burt, 1921; Katz, 1906; Kerscheneiner, 1905; Krötzche, 1917; Lamprecht, 1906; Levinstein, 1905; Luquet, 1913, 1927; Rouma, 1913; Stern, 1908, 1909; Stern C. e Stern W., 1910)⁵⁶².

Questi studi, però, sottolineavano alcune peculiarità giudicate manifestazioni tipiche di una mente immatura, confusa e concettualmente carente; una concezione simile alla convinzione di quegli storici dell'arte per i quali il realismo o il naturalismo nell'arte rappresentano la più alta conquista artistica che una cultura possa raggiungere. Anche per Piaget, lo sviluppo cognitivo progredisce stabilmente verso una specifica meta, cioè il realismo ottico. I suoi studi influenzarono buona parte delle ricerche sull'arte infantile del ventesimo secolo, ma già negli anni Settanta, alcuni ricercatori criticarono l'ipotesi secondo cui il responsabile delle cosiddette figure «globali imperfette» e degli «omini testoni» fosse un'immagine o uno schema mentale concettualmente primitivo e immaturo, consentendo, quindi, di superare la convinzione della superiorità del realismo ottico nell'arte: la comprensione dell'arte, pertanto, poteva iscriversi nel paradigma delle teorie della mente, concependo l'artefatto artistico come veicolo privilegiato di una comunicazione mentalistica. Golomb ricorda quindi il concetto di «produzione imperfetta» di Freeman (1977 e 1980) a partire dalla riproduzione di un modello interno (cioè dell'immagine mentale); la revisione del concetto di modello interno da parte di Maureen Cox (1993), per cui il modello interno informa o guida il disegno e me-

Bozal, *Goya y el gusto moderno*, Alianza, Madrid, 1994 (trad. it. di O. Bin, *Il gusto*, Il Mulino, Bologna, 1996). M. Baxandall, *Patterns of Intention: on the Historical Explanation of Pictures*, Yale University Press, New Haven, 1985 (trad. it. di A. Fabrizi, *Forme dell'intenzione: sulla spiegazione storica delle opere d'arte*, introduzione di E. Castelnuovo, Einaudi, Torino, 2000).

562 E. Barnes, *A study of Children's Drawing*, «Pedagogical Seminary», 2, 1894, pp. 455-463. L. Madeline Maitland, *What Children Draw to Please Themselves*, «Inland Educator», 1, 1895, pp. 77-81. H. T. Lukens, *A Study of Children's Drawings in the Early Years*, «Pedagogical Seminary», 4, 1, 1896, pp. 79-110. J. Sully, *The Child as Artist*, in *Studies of Childhood*, Appleton, London, 1896. C. Götzem, *Das Kind als Künstler* [Il bambino come artista], Boysen Maasch, Hamburg, 1898. P. Boswood, *What London Children Like to Draw*, «Journal of Experimental Pedagogy», 1, pp. 185-197. C. Burt, *Mental and Scholastic Tests*, P. S. King Son, London, 1921. D. Katz, *Ein Beitrag zur Kenntniss der Kinderzeichnungen* [Un contributo alla comprensione dei disegni infantili], «Zeitschrift für Psychologie und Physiologie der Sinnesorgane», 41, 1906, pp. 241-256. G. Kerscheneiner, *Die Entwicklung der Zeichnerischen Begabung* [Lo sviluppo del talento nel disegno], Gerber, Munich, 1905. W. Krötzche *Rhythmus und Form in der freien Kinderzeichnung* [Ritmo e forma nei disegni dei bambini], A. Haase, Leipzig, 1917. K. Lamprecht, *Les dessins d'enfant comme source historique*, «Bulletin de l'Académie Royale de Belgique (classe de lettres)», 9-10, 1906, pp. 457-469. S. Levinstein, *Kinderszeichnungen bis zum 14ten Lebensjahr* [I disegni dei bambini fino ai 14 anni], Voigtlander, Leipzig, 1905. G. Rouma, *Le langage graphique de l'enfant*, Musch Throw, Brussels, 1913. W. Stern, *Sammlungen freier Kinderzeichnungen* [Collezioni di disegni liberi fatti da bambini], «Zeitschrift für angewandte Psychologie und Psychologische Sammelforschung», 1, 1908, pp. 179-187; Id., *Die Entwicklung der Raumwahrnehmung in der ersten Kindheit* [Lo sviluppo della percezione spaziale nella prima infanzia], «Zeitschrift für angewandte Psychologie und Psychologische Sammelforschung», 2, 1909, pp. 412-423; C. Stern und W. Stern, *Die zeichnerische Entwicklung eines Knaben vom 4 bis zum 7 Jahre* [Lo sviluppo del disegno di un bambino dai 4 ai 7 anni], «Zeitschrift für angewandte Psychologie und Psychologische Sammelforschung», 1910.

dia tra la percezione del bambino e la conoscenza di un oggetto, da una parte, e il suo disegno, dall'altra; e soprattutto Rudolf Arnheim per il quale, in *Les dessins d'enfant comme source historique* (1966) e nel precedente *Art and Visual Perception* (1945), l'arte visiva del bambino e dell'adulto è un'attività cognitiva e costituisce la testimonianza dell'attività del pensiero visivo che offre l'opportunità all'artista di esprimere se stesso e il suo mondo⁵⁶³. Il pensiero di Saint-Exupéry è molto vicino a questa posizione sebbene ne accentui maggiormente i risvolti psicanalitici:

Ce qui me décourage à l'avance de créer c'est que je ne sais pas ce que je vais dire, ou plutôt je ne sais pas comment bâtir mon pont entre le monde informulé et la conscience. C'est un langage que je dois m'inventer. (L'opération est intérieure: me rendre consciente)⁵⁶⁴.

Dal punto di vista della psicologia cognitivista, quindi, il disegno infantile è anche un mezzo di comunicazione: l'aviatore infatti mostra il proprio disegno agli adulti (che per i pedagogisti è un comportamento legato alla necessità di conferma della realtà della propria produzione artistica e di se stessi) chiedendo loro se il suo disegno «leur faisait peur»⁵⁶⁵. La comunicazione, però, si presenta subito interrotta dal fatto che le *grandes personnes* non vedono altro che un cappello nel disegno del boa 'chiuso'. La barriera tra il mondo della comprensione infantile e quello adulto è costituita dalla distanza che divide il cosiddetto realismo logico (o intellettuale) dal realismo visivo, due definizioni formulate all'inizio del '900 da George Luquet. Per lo studioso, infatti, tra i due tipi di realismo sussiste «la même relation que pour les langues verbales entre divers idiomes; ce sont, pourrait-on dire, deux grammaires différentes, et l'on n'a pas encore prouvé que le réalisme logique ne mérite pas de subsister à côté du réalisme visuel, comme le russe à côté de l'italien»⁵⁶⁶. I bambini quindi disegnano non quello che vedono, ma quello che sanno: il legame con il modello interno, o immagine mentale, è esplicitato nel disegno del boa che digerisce l'elefante ed è chiarito nel «dessin numéro 2», cioè nella sua versione 'aperta' che il bambino crea pazientemente per far sì che anche gli adulti lo comprendano. Saint-Exupéry, quindi, disegnano il boa aperto e il boa chiuso, presenta in maniera ravvicinata i due modi di comprensione grafica del bambino e dell'adulto (cioè il modello di realismo logico e di realismo visivo) e sfrutta alcuni meccanismi tipici del disegno infantile, definiti da Luquet come «l'étalement, le rabattement, la transparence» (traducibili con distribuzione, ribaltamento e trasparenza). La trasparenza, in particolare, è evidente nel disegno numero due ed è un procedimento che già era stato posto in luce da Corrado Ricci nella «legge dell'integrità» della logica infantile:

563 Si rimanda all'opera della Golomb, e all'introduzione di Gabriella Gilli, per ulteriori approfondimenti sulle teorie psicologiche dell'arte infantile. C. Golomb, *Les dessins d'enfant comme source historique*, a cura di G. Gilli, trad. it. di M. Gatti, Raffaello Cortina Editore, Milano, 2002. Il titolo originale dell'opera è *Child Art in Context: a Cultural and Comparative Perspective*, American Psychological Association, Washington; London, 2000.

564 A. de Saint-Exupéry, *Carnets* (1935-1940), in *OC2*, p. 566 (ed. orig. 1953). Trad. it. *OCit*, III, n. 66, p. 675.

565 Id., *Le Petit Prince*, in *OC2*, p. 235 (trad. it. *PPit*, p. 8).

566 G. H. Luquet, *Le Dessin d'un enfant. Étude psychologique*, cit., p. 248. Per l'adulto, invece, «un dessin, pour être ressemblant, doit être en quelque sorte un photographie de l'objet: il doit reproduire tous les détails et les seuls détails visible de l'endroit d'où l'objet est aperçu et avec la forme qu'ils prennent de ce point de vue; en un mot, l'objet doit être figuré en perspective. Dans la conception enfantine au contraire, un dessin, pour être ressemblant, doit contenir tous les éléments réels de l'objet, même invisible soit du point de vue d'où il est envisagé, soit de n'importe quel point de vue».

Ma qual è la norma che guida l'arte dei bambini? Da che cosa dipendono quasi tutti gli errori, non tecnici (ben inteso) ma logici? Semplicemente da ciò. I bambini descrivono l'uomo e le cose invece di renderle artisticamente; cercano di riprodurle nella loro comprensione assoluta e non nella loro risultanza ottica. Fanno insomma coi segni la descrizione che né più né meno farebbero con la parola. Essi ragionano, o meglio sragionano così, "L'uomo in barca c'è tutto, e se c'è tutto perché ne dobbiamo disegnare solo la metà?"



Fig. 171 *Disegni di bambini* (in C. Ricci, *L'arte dei bambini*, Zannichelli, Bologna, 1887, pp. 18-19. Ed. orig. 1885)

E a che ricorrono per disegnarlo così integralmente? O fanno consistere la nave in una semplice curva, lasciando per tal modo le figure del tutto scoperte (fig. 11) – o fanno le parti della nave trasparenti come se fossero di puro cristallo (fig. 12 e 13) – o fanno, in fine, le figure in alto fuori della nave stessa, come se spiccassero un salto per farsi scorgere intere dall'artista (fig. 14)⁵⁶⁷.

I bambini quindi disegnano tutto ciò che fanno o pensano si debba vedere, nonostante gli ostacoli naturali o artificiali: è per questo che la *grande personne* dell'autore, nel gioco di ruolo fra il suo alter ego adulto e bambino, esibisce la «legge della trasparenza» nel disegno del boa aperto, creato per spiegare agli adulti il suo significato profondo. Il fatto che il primo disegno del bambino sia 'chiuso', sembrerebbe contraddire la legge della trasparenza; in realtà, nella mente infantile, i due disegni sono equivalenti e Saint-Exupéry ha voluto esattamente esplicitare la qualità mentale delle due immagini che, per chi sa vedere in profondità, è identica: il fatto che la figura possa essere rappresentata in trasparenza o non è dovuto al fatto che sono entrambe la concretizzazione di uno stesso modello interno, reso

567 C. Ricci, *L'arte dei bambini*, cit., pp. 10-12.

esplicito nel discorso narrativo del racconto⁵⁶⁸. Per Ricci infatti, la trasparenza è una conseguenza del fatto che i bambini descrivono disegnando, cioè cercano di riprodurre le cose nella loro complessione assoluta e non nella risultanza ottica. Fanno insomma con i segni la descrizione che né più né meno farebbero con le parole. In questo senso, allora, la legge della trasparenza e il realismo logico del disegno infantile costituiscono un punto di partenza per la riflessione sul rapporto tra parola e immagine nel *Piccolo Principe*, e anche l'espedito dell'infantilizzazione assume un valore maggiore ai fini dell'iconotesto. Il disegno infantile risolve la dicotomia logica tra rappresentazione di un dato esterno (il boa chiuso) e proiezione di un contenuto interno (il boa aperto), se interpretato come narrazione e comunicazione, cioè come costruzione di senso (Bruner 1986). Naturalizzando il suo racconto, rendendo cioè espliciti i meccanismi logici della comunicazione del modello interno da parte del bambino, l'autore rafforza quindi il valore iconotestuale della narrazione.

Restano ancora due riflessioni da fare a proposito dei primi disegni dell'aviatore. La prima riguarda lo stile. Lo stile del boa aperto e del boa chiuso, nonché della copia dell'immagine vista su un libro illustrato, non è uno stile infantile, ma si riconosce chiaramente che i disegni sono stati tracciati da una mano adulta: la simmetria, il bilanciamento delle figure su un ideale piano d'appoggio, la qualità delle espressioni sono tutti elementi che non potrebbero identificare il disegno di un 'vero' bambino di sei anni. Tale scelta è coerente alla finzione creata dall'autore, una finzione che va oltre il piano narrativo estendendosi anche a quello cognitivo e che è accettata dal lettore che partecipa al gioco dell'immagine.

L'idea del gioco cognitivo, inoltre, è coerente all'attività ludica del disegno: per i bambini, infatti, disegnare è giocare ed è davvero sorprendente che lo stesso Luquet consideri il disegno un «jeu sérieux», così come «sérieuses» sono le cose di cui si occupano gli adulti del *Piccolo Principe* (e anche l'aviatore, prima di capire il segreto della volpe, dice: «Je m'occupe, moi, de choses sérieuses!»⁵⁶⁹). Il disegno infantile è infatti libero dalla finalità immediata e parrebbe appartenere al puro senso estetico, ma vive nella terribile (ed estremamente seria) consustanzialità di immagine mentale e realtà, di pensiero e cosa. L'aviatore, non appena terminato il suo disegno, domanda agli adulti se ne siano spaventati: la richiesta del personaggio viene formulata con l'immediata spontaneità che caratterizza l'espedito dell'infantilizzazione della scrittura e del pensiero e che conduce alla naturalizzazione del testo. Per il bambino, quindi, non vi è differenza fra disegno e realtà ed è esattamente in questa prospettiva che la comunicazione con gli adulti si mostra impossibile. Piaget si avvicina a spiegare la consustanzialità di pensiero e realtà parlando dei diversi stadi del realismo infantile: nel primo stadio, il bambino ritiene che si pensi «con la bocca» poiché le parole fanno parte delle cose ed egli si rappresenta il pensiero come l'articolazione delle parole deposte nella bocca sotto la pressione delle cose; nel secondo e terzo stadio, invece, si pensa con la testa, solo che nel secondo stadio il pensiero resta materia, sebbene situato nella mente,

568 In generale le interpretazioni dei primi disegni del *Piccolo Principe* si concentrano sul loro significato simbolico: «la ressemblance du dessin de l'enfant avec un chapeau permet d'opposer à l'opacité de l'apparence la transparence offerte au regard du cœur, privilège de l'esprit de l'enfance [...]. Ainsi les deux dessins, du 'boa fermé' et 'du boa ouvert', experiment la dialectique du contentant et du contenu, de la forme extérieure, illusoire, et de la réalité intérieure que elle enferme secrètement» G. Le Hir, *Saint-Exupéry ou la force des images*, préface de M. Autrand, Imago, Paris., 2002, p. 281.

569 A. de Saint-Exupéry, *Le Petit Prince*, in OC2, p. 254 (trad. it. *PPit*, p. 36).

e non è ancora distinto dalle cose. Il secondo stadio sembrerebbe rappresentare la situazione psichica del piccolo aviatore:

due confusioni ben distinte, benché solidali, caratterizzano i primi due stadi che abbiamo studiato. Da un lato, la confusione tra pensiero e corpo: il pensiero, per il fanciullo, è un'attività dell'organismo [...]. Dall'altro lato, la confusione tra significante e significato, cioè tra il pensiero e la cosa a cui si pensa. Da questo punto di vista, il fanciullo non farà distinzione, ad esempio, tra una casa reale e il concetto di immagine mentale o il nome della casa stessa [...]. In tutto ciò non v'è dunque altro che sostanze e azioni materiali. C'è il 'realismo', e un realismo dovuto a una continua confusione tra soggetto e oggetto, fra interno ed esterno⁵⁷⁰.

Un'attività che, nel gioco della fiction narrativa, potrebbe essere definita come 'letteralizzazione della metafora'.

Anche Saint-Exupéry sembra vivere a sei anni quello stadio di cui discutono gli psicologi, dovuta in gran parte agli intenti educativi degli adulti, e trova difficile comunicare con loro attraverso il disegno: in questa fase la comunicazione tra l'adulto e il bambino sembra infatti più apparente che reale, perché, sebbene essi utilizzino gli stessi simboli, vi attribuiscono diversi significati⁵⁷¹. Nessuno degli adulti ai quali, nel romanzo, il piccolo Antoine mostra i suoi disegni avvia una reale comunicazione con lui⁵⁷². Nel racconto, infatti, il disegno – effettivamente realizzato e riprodotto nel testo – rappresenta il tentativo di comunicazione fra il bambino e l'adulto, ma anche fra le varie parti del Sé adulto: tale comunicazione non sarà possibile finché l'aviatore adulto non incontrerà qualcuno con cui parlare «véritablement». La verità del bambino sta al di là del cappello o dentro la cassa che può contenere esattamente la pecora desiderata, invisibile a chi non entra in comunicazione e, soprattutto, a quegli adulti che guardano senza vedere e percepiscono senza sentire. Essi non letteralizzano le metafore – il lavoro simbolico che conferisce al disegno della pecora gli stessi attributi e la stessa utilità di una pecora reale – ma parlano per metafore, cioè attraverso gli inganni del linguaggio degli uomini.

«Dessine-moi un mouton ! [...] S'il vous plaît... dessine-moi un mouton!»⁵⁷³

Il piccolo principe ha bisogno di una pecora per il suo pianeta e il realismo logico gli permette d'identificare il disegno della pecora con l'animale stesso, avvicinandosi, in questo, al concetto di animismo di Piaget, che consegue alla mancata distinzione tra mondo fisico e mondo psichico:

Se il fanciullo non distingue il mondo psichico dal mondo fisico, se, anche all'inizio della sua evoluzione, non osserva un limite preciso fra il suo io e il mondo esterno, ci si deve aspettare che consideri come vivi e coscienti figura e numero di corpi che per

570 J. Piaget, *La rappresentazione del mondo nel fanciullo*, cit. pp. 61-62.

571 R. Quaglia, *Manuale del disegno infantile. Storia, sviluppo, significati*, UTET, Torino, 2003.

572 «Nessuno giunge a chiedergli, ad esempio, perché era rimasto così colpito dall'immagine vista su un libro e raffigurante un boa che ingoia la sua preda intera, senza masticarla, e ha poi necessità di restare lungamente immobile per digerirla. Che cosa il piccolo Antoine abbia dovuto ingoiare di troppo grande a quell'età possiamo solo azzardatamente ipotizzarlo leggendo la sua biografia (orfano di padre a quattro anni), così come scoprire che sua madre fu pittrice di talento ci aiuta forse a comprendere perché la correzione educativa degli adulti non sia riuscita del tutto su di lui, divenuto infatti, oltre che aviatore, scrittore originale e di successo» L. Donsi e S. Parrello, *Disegnare il mondo. Disegno infantile e conoscenza sociale*, cit., pp. 39-40.

573 A. de Saint-Exupéry, *Le Petit Prince*, in OC2, pp. 237-238 (trad. it. *PPit*, p. 12).

noi sono inerti.

Se il realismo, quindi, trova origine in un'indissociazione primaria, «l'indissociazione che caratterizza l'animismo è invece un'indissociazione secondaria» e consiste nell'attribuire alle cose caratteri analoghi a quelli che lo spirito attribuisce a se stesso»⁵⁷⁴.

Così, «vedere e credere» una pecora dentro una cassetta bucata («Ca c'est la caisse. Le mouton que tu veux est dedans») significa aver ritrovato in sé il segreto del mistero della vera comunicazione, quella che non ha bisogno del *vent de paroles*⁵⁷⁵. A questo punto, però, il manoscritto presenta una versione diversa dell'inizio dell'opera che si trova inserita proprio in quello luogo, preceduta da una croce:

j'ai du chagrin à vous raconter cette histoire [...]. Alors je vais essayer de vous raconter l'histoire de son passage parmi nous [...]. J'essai de faire des dessins le plus ressemblants possible. Un dessin va et l'autre ne rassemble plus... beaucoup de détails qui me manquent [...]. Il me croyait comme lui. Mais moi, je ne sais pas voir les moutons à travers les caisses⁵⁷⁶.

Il manoscritto ha un tono più fiabesco. Il narratore/scrittore interagisce maggiormente con i lettori, una caratteristica che si perde in parte nell'edizione finale che, in generale, risulta più sintetica ed essenziale, come se l'intenso lavoro di correzione e rielaborazione avesse portato l'autore a eliminare dei passaggi ritenuti ormai scontati dalla sua coscienza: al carattere universale del racconto si accompagna infatti una forte componente egocentrica e introvertita (così Jung definiva, per l'appunto, il bambino). Inoltre, la strutturazione dell'iconotesto e la scelta dei disegni sono sufficienti all'autore per selezionare il suo pubblico: premesso che solo i bambini, o gli adulti bambini, capiranno *veritablement* la storia, si presuppone che la leggeranno 'naturalmente' come un racconto di fiabe. Tuttavia, il parallelo che il manoscritto esplicita e istituisce fra le due azioni di «raconter» e «faire des dessins», è di notevole interesse per il valore iconotestuale del racconto: le due azioni, sono considerate come parti di uno stesso processo, come se per raccontare veramente, fosse necessario farlo disegnando.

Nell'attività del disegno, però, sottolineerei un significato ulteriore rispetto a quello della narrazione 'a parole', un senso che avvicina il movimento della penna a quello della bacchetta magica o a quello dello stregone che traccia segni misteriosi sulla terra. Per molto tempo si è creduto che il piacere primario che i bambini traggono dallo scarabocchiare sia quello del movimento, o «piacere motorio». Ma, altrettanto bene, potremo sostenere che il piacere primario è quello visivo.

Perché un bambino traccia dei segni sulla carta o delle linee nella polvere? Perché smette subito di scarabocchiare se il suo gesto non lascia traccia, se ad esempio il gesto gli si rompe in tanti pezzi inutilizzabili? [...] La risposta è che l'interesse visivo, sia esso primario o no, è una componente essenziale dello scarabocchiare⁵⁷⁷.

574 J. Piaget, *La rappresentazione del mondo nel fanciullo*, cit., p. 175 e 242.

575 A. de Saint-Exupéry, *Le Petit Prince*, in *OC2*, p. 240 (trad. it. *PPit*, p. 14). *Vedere è credere* è il titolo di uno dei capitoli dell'opera di R. Kellogg, *Analisi dell'arte infantile. Una fondamentale ricerca sugli scarabocchi e i disegni dei bambini dai due agli otto anni*, cit. p. 11. Nel dattiloscritto la cassa è più simile a un cubo e non ha buchi, sembrerebbe quindi costituire una fase precedente, più ideale e simbolica, della cassa, atta a contenere una pecora in carne ed ossa.

576 Id., *Notes et variantes*, *OC2*, p. 1358. Questa parte, nel manoscritto, precede il testo dell'inizio del racconto («Lorsque j'avais six ans, j'ai vu une fois une magnifique image...»).

577 R. Kellogg, *Analisi dell'arte infantile. Una fondamentale ricerca sugli scarabocchi e i disegni dei bambini dai due agli otto anni*, cit. p. 11.

L'interesse visivo dell'aviatore (e di Antoine), del piccolo principe e del lettore del racconto è quindi soddisfatto dalla magica apparizione dei tre disegni della pecora; essi si materializzano direttamente sulla pagina del testo, come se godessero del dono dell'ubiquità potendo vivere sia sul foglio di carta nella fiction che sulla pagina del libro nella realtà.

J'ai sorti de ma poche une feuille de papier et un stylographe⁵⁷⁸.

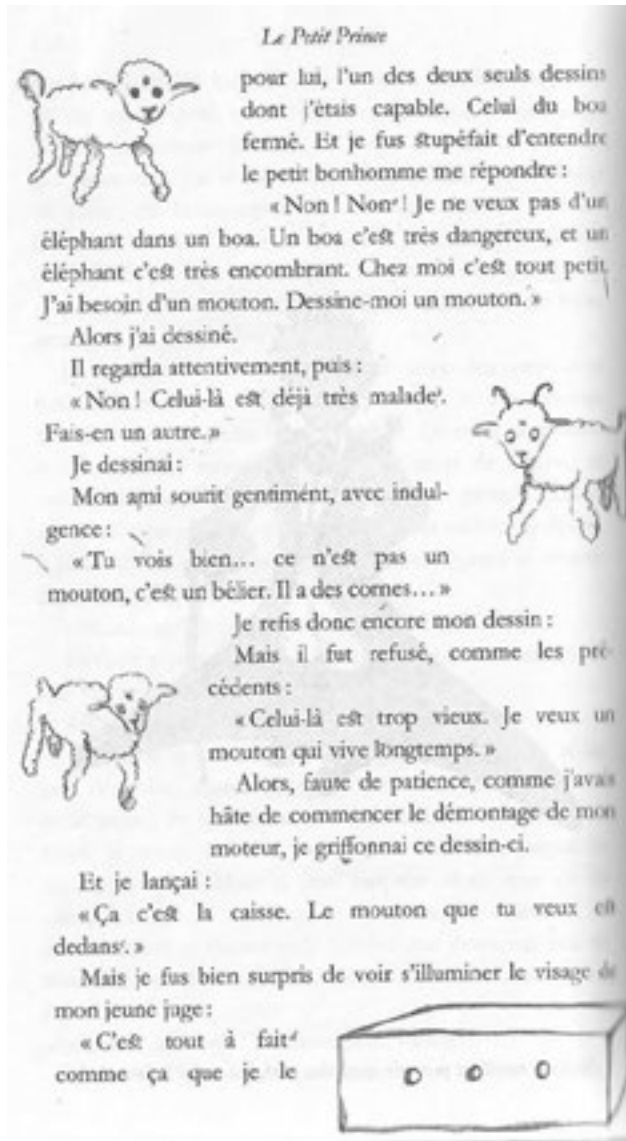


Fig. 172 A. de Saint-Exupéry, *Le Petit Prince* (OC2, p. 240)

Il gesto dell'aviatore ricorda infatti quello del mago che tira fuori il coniglio dal cappello e la stilografia è la bacchetta magica con la quale compiere l'incantesimo della creazione. Tale interpretazione è peraltro coerente con il «quinto volto» di Saint-Exupéry, quello di mago.

Il était magicien! Qu'on ne s'y méprenne point. Je ne vais pas mégarer. Sa magie m'a toujours paru répondre à la définition que Littré avait donné de la magie blanche: «Celle qui par des liens naturels, mal connus au vulgaire, produit des effets qui semblent surnaturels». Saint-Exupéry paraissait un surprenant magicien grâce à une intelligence aigüe, une intuition profonde et une sensibilité exquise. «Connaitre a-t-il écrit, ce n'est point démontrer ou expliquer, c'est accéder à la vision». Démontrer ou expliquer sont des opérations logiques où seule l'intelligence entre en jeu. C'est l'intuition et la sensibilité qui lui permet d'accéder à la vision. Il élargissait les frontières du psychisme et acquérait de nouveaux pouvoirs.

Il fatto che Péllissier colleghi i poteri magici dello scrittore alla sua capacità di visione riassume, si potrebbe concludere, il senso ultimo del racconto. Ma ancora più interessante è il fatto che i poteri di Antoine siano legati alla scrittura, non nel senso logico-verbale del termine, ma nel senso del tratto grafico, della traccia lasciata dalla mano. Péllissier conia il termine di *graphesthésie* per indicare la fascinazione dello scrittore per il segno scrittorio e le sue capacità d'interpretazione psicologica delle diverse grafie, e difende il suo 'eroe' dalle critiche di un collega, il dottor André Coroné:

Comment peux-tu penser que le magicien n'ajoute rien à la figure de Saint-Ex? [...] Voyons, toute l'œuvre de Saint-Ex, et mon livre qui la suit pas à pas, opposent l'intelligence et la logique à l'esprit, au cœur, à l'instinct, que sais-je? à cette fonction psychique qu'on ne peut pas définir avec le langage mais qui n'en existe pas moins. Tu trouves que donner des preuves de l'emprise de Saint-Ex sur les êtres n'ajout rien à mon héros? Tu crois que parler de ses tours des cartes risque de le rabaisser? [...] J'invoque le témoignage de Léon Werth pour affirmer qu'il s'agit d'opérations subtiles dans les profondeurs du psychisme. Et tu refuses enfin de faire place à cet étonnant pouvoir que j'appelle la *graphesthésie* (salue au moins le néologisme) que je n'ai pas été le seul à découvrir avec stupeur.

La grafestesia si differenzia dalla grafologia poiché quest'ultima possiede delle leggi precise e obbliga a delle operazioni logiche che non caratterizzino i poteri interpretativi dello scrittore. Péllissier ricorda di avergli proposto una lettera scritta da una sua paziente; Saint-Exupéry l'esaminò accuratamente partendo dalla busta e dalla scrittura dell'indirizzo; poi chiese, come al solito, un pezzo di carta e scrisse il ritratto psico-fisico e morale che corrispondeva alla scrittura. Il processo, per Péllissier, era simile a quello della criptestesia, ove un medium riusciva a leggere il contenuto di una lettera soltanto palpanone la busta: come un medium, Saint-Exupéry era sensibile alle cose nascoste⁵⁷⁹.

Saint-Exupéry, inoltre, univa alle sue doti medianiche anche quelle d'ipnotizzatore e, forse di conseguenza, d'incredibile seduttore: numerose sono le testimonianze di amici e conoscenti a riprova della fascinazione che egli esercitava sugli uomini, le donne, i bambini e gli animali.

Le sorprese legate al mondo della parapsicologia non sono però finite. Sul 6° numero di «Minotaure», la rivista dei surrealisti ai quali Saint-Exupéry si trovò

579 G. Péllissier, *Les cinq visages de Saint-Exupéry*, cit., pp. 199 e 206-208. L'estratto proviene da una lettera del 12 giugno 1950.

spesso vicino, apparve un curioso articolo della dottoressa Lotte Wolf (tradotto dal tedesco da Pierre Klossowsky) dal titolo *Les révélations psychique de la main*, dove si riportano alcuni esempi di chiromnomica, ovvero della conoscenza metodica della forma della mano, considerata una proiezione della personalità. Su questa base la personalità del paziente veniva analizzata sotto tre aspetti: nei suoi rapporti con il Sé e la coscienza, nei suoi rapporti con la collettività e in quelli con l'inconscio; allo stesso modo i tipi possibili erano il collettivo, l'immaginato-vo incosciente e l'egocentrico. L'articolo era poi seguito dalla riproduzione delle impronte delle mani di André Gide, Maurice Ravel, André Derain, André Breton, Aldous Huxley, Paul Éluard, Marcel Duchamp e Antoine de Saint Exupéry.



Fig. 173 L. Wolf, *Les révélations psychique de la main* («Minotaure», 6, hiver 1935, p. 40)

Nell'analisi di Wolf, Antoine risulta essere un tipo immaginativo incosciente e, a parte certi dettagli dal valore piuttosto relativo, alcune affermazioni del responso corrispondono realmente ad aspetti della sua personalità:

Le Mont de Lune est parcouru d'un réseau de lignes diagonalement ascendantes et transversales et présente une couronne de trois croix: l'imagination active ou créatrice est donc aussi développé que l'imagination passive. Le sujet est un écrivain visuellement doué, dont la vie instinctive et sensitive et la faculté créatrice sont déterminées par la puissance de l'inconscient.

Il fatto che tali caratteristiche siano desunte dalla lettura della mano (più o meno credibile che sia) è di relativa importanza: ciò che è interessante e che Saint-Exupéry partecipi anche a questo tipo di cultura e che offra lo strumento della sua espressione, la mano dello scrittore e del disegnatore, alla lettura della sua interiorità psichica⁵⁸⁰.

Ma «revenons à nos moutons!»⁵⁸¹. La richiesta che il piccolo principe fa all'avvia-

580 L. Wolf, *Les révélations psychiques de la main*, «Minotaure», 6, hiver 1935, pp. 38-45. Nello stesso numero compare anche un intervento di Saint-Exupéry – *Un Mirage par Antoine de Saint Exupéry* (ivi, p. 19) – un racconto onirico di cui i rapporti con il *Piccolo Principe* sono evidenti a tal punto da potervi leggere un sottotesto e una conferma che i nuclei tematici del testo erano già da tempo presenti (1935 è poi l'anno dell'incidente in Libia, un evento in cui si può rintracciare molto probabilmente l'origine sia del contesto del libro che dell'incontro con il piccolo principe, cioè con una parte nascosta del proprio Sé). La rete di corrispondenze con il testo del *Piccolo Principe* è talmente fitta che sarà utile riportarne almeno qualche estratto: «J'avais subi une panne d'avion en dissidence, et j'attendais l'aube. Des collines de sable offraient à la lune leur versant lumineux, et des versants d'ombre montaient jusqu'aux lignes de partage de la lumière. Sur ce chantier désert d'ombre et de lune, régnait une paix de travail suspendu, et aussi une silence de piège, au cœur duquel je m'endormis [...]. J'éprouvais une sorte d'apaisement à lui abandonner mon poids. La gravitation m'apparaissait souveraine comme l'amour [...]. J'habitai bien cette patrie, comme les corps des galériens morts [...] habitent la mer. Et je méditais sur ma condition, perdu dans le désert et menacé [...]. Ici, je ne possédais plus rien au monde. Je n'étais rien qu'un mortel égaré entre du sable et des étoiles, conscient de la seule douceur de respirer [...]. Et cependant, je me découvris plein de songes [...]. Ils me vinrent sans bruit, comme des eaux de source, et je ne compris pas, tout d'abord, la douceur qui m'envahissait. Il n'y eut point de voix ni d'images, mais le sentiment d'une présence, d'une amitié très proche et déjà – demi-devinée. Puis, je compris et m'abandonnai, les yeux fermés, aux enchantements de ma mémoire. Il était quelque part un parc chargé de sapins noirs et de tilleuls. Et une vieille maison que j'aimais [...]. J'étais l'enfant de cette maison, plein du souvenir de ses odeurs, plein de la fraîcheur de ses vestibules, plein de voix qui l'avaient animée [...]. Je ne sais pas qui se passe en moi. Cette pesanteur me lie au sol quand tant d'étoiles sont augmentées [...]. Je sens mon poids qui me tire vers tant de choses!...Ah! Le merveilleux d'une maison n'est point qu'elle vous abrite où vous réchauffe, ni qu'on en possède les murs. Mais bien qu'elle laisse sa trace dans le langage. Qu'elle demeure un signe. Qu'elle forme, dans le fond du cœur, ce massif obscur dont naissent, comme des eaux de source, les songes...» A. de Saint-Exupéry, *Un Mirage par Antoine de Saint Exupéry*, «Minotaure», 6, inverno 1935, pp. 19-37. Anche la scrittura di Saint-Exupéry è sottoposta all'analisi grafologica di Hélène Sedoul (raccolta da Michel Quesnel in *Saint-Exupéry ou la vérité de la poésie*, Plon, Paris, 1965, pp. 180-181) e le doti magiche delle mani dello scrittore non sfuggono a chi ebbe a che fare con la raccolta dei suoi manoscritti: «Saint-Ex avait des mains intelligentes de bricoleur et de magicien. C'est au cours de son service militaire à Strasbourg qu'un camarade lui apprit à manipuler les cartes. D'une dextérité étonnante, il forçait l'admiration de tous en exécutant des tours [...]. Tous les témoins qui l'ont vu à l'œuvre racontent le même scénario. Pour se tirer d'embarras, Saint-Exupéry sortait de sa poche un jeu de cartes, les mélangeait, les battait et disait de sa voix veloutée: – Choisissez une carte. Alors, la magie s'installait» N. des Vallipres e R. de Ayala, *Les plus beaux manuscrits de Saint-Exupéry*, cit. p. 130.

581 «Ma torniamo alle nostre pecore» è l'espressione tipica del narratore della *Farce de Pathelin*, in cui alcuni critici hanno riconosciuto un'intertestualità con l'iterata richiesta del piccolo principe: «dessine-moi un mouton!». Anche i bambini capirebbero che significa «torniamo all'argomento che stavamo trattando!» Si veda P. Nguyen Van Huy, *Mourir pour renâitre ou la leçon du Petit Prince de Saint-Exupéry*, «Présence Francophone: Revue Littéraire», 2, 1971, pp. 131-41.

tore ricorda i cosiddetti «test proiettivi carta-matita», in cui si chiede al bambino di disegnare e poi di raccontare cosa ha disegnato. Lo scarabocchio del bambino da 1 a 3 anni contiene due componenti tipiche: il gesto e la traccia. Nel primo sono compresi l'intenzionalità, la spontaneità, la casualità o il tentativo di rappresentazione. Il secondo comprende il controllo, la fluidità, la stentatezza, l'occupazione dello spazio, la prevalenza delle linee curve o degli spigoli e così via. I cosiddetti scarabocchi-base sono venti.

Dai 3 ai 4 anni, invece, in linea con la maturazione globale della struttura psicomotoria, il bambino elabora spontaneamente almeno due tipi di espressione, le forme e le figure, alle quali associa verbalizzazioni coerenti che spesso lasciano esterefatti gli adulti, molto meno i coetanei («Crois-tu qu'il faille beaucoup d'herbe à ce mouton?» p. 240).

L'animale, inoltre, è una delle figure tipiche delle prime rappresentazioni infantili e l'aviatore del *Piccolo Principe* ne dà subito prova, sebbene quella del serpente sia una scelta che i bambini compiono raramente nei disegni liberi. Il serpente è simbolo della sessualità ed è considerato un animale magico per la caratteristica di cambiare pelle rinnovando il suo aspetto; per questo appare spesso nell'età evolutiva, quando il bambino vede il suo aspetto mutarsi⁵⁸².

Tra i test ai quali gli psicologi sottopongono i bambini vi sono quelli della figura umana, della casa, della famiglia e dell'albero. Si è accennato all'idea che la richiesta del piccolo principe di avere il disegno di una pecora sia in un certo qual modo simile al test proiettivo carta-matita; allo stesso modo, il bambino chiede all'aviatore di disegnare il suo pianeta infestato dai baobab per far sì che possa essere d'avvertimento per altri bambini:

Et un jour il me conseilla de m'appliquer à réussir un beau dessin pour bien entrer ça dans la tête des enfants de chez moi [...]. Et, sur les indications du petit prince, j'ai dessiné cette planète-là

582 E. Crotti e A. Magni, *Non sono scarabocchi: come interpretare i disegni dei bambini*, Oscar Mondadori, Milano, 2004, p. 52. Il bambino possiede inoltre la capacità intellettuale di vedere senza difficoltà quali semplici cambiamenti siano necessari per rendere le differenze tra la figura umana e quella animale e la trasformazione dall'una all'altra non presenta particolari difficoltà. Crotti è una psicoterapeuta, giornalista ed esperta di comunicazione non verbale; ha fondato nel 1975 a Milano, la prima scuola di grafologia morettina; Magni, invece, è medico e psicoterapeuta.



Fig. 174 A. de Saint-Exupéry, *Le Petit Prince* (OC2, p. 250)

Anche in questo caso, come a seguito della richiesta della pecora, si presenta un'inserzione metanarrativa, stavolta però oltre il 'limite' del secondo capitolo:

Pourquoi n'y a-t-il pas, dans ce livre, d'autres dessins aussi grandioses que le dessin des baobabs ? La réponse est bien simple: j'ai essayé mais je n'ai pas pu réussir. Quand j'ai dessiné les baobabs j'ai été animé par le sentiment de l'urgence⁵⁸³.

Alberi e fiori sono i soggetti della vegetazione che i bambini piccoli disegnano più comunemente, spesso non nelle dimensioni naturali ma in quelle necessarie a completare dei modelli o a raggiungere altri obiettivi estetici. Nell'opera di Saint-Exupéry, la critica ha inoltre riscontrato un significato simbolico nell'albero: esso sarebbe infatti un simbolo esistenziale («La tour, la cité ou l'empire grandissent comme l'arbre. Elles sont manifestations de la vie puisqu'il faut l'homme pour qu'elles naissent [...]. Et la cité est contenue en lui, dans l'image qu'il porte dans son cœur, comme l'arbre est contenu dans sa graine» e un simbolo pedagogico poiché l'uomo deve riprodurre in lui il movimento ascensionale della crescita dell'albero⁵⁸⁴. La presenza del baobab nel *Piccolo Principe* (che ha però una connotazione negativa) partecipa al gioco dell'infantilizzazione, manifestatamente artificiale, del racconto: Saint-Exupéry riproduce un motivo tipico del disegno infantile, caricandolo però di un significato più profondo e rintracciabile nel resto della sua opera.

Un altro elemento per mezzo del quale ricompare il gioco metanarrativo è l'aereo.

Quand il aperçut pour la première fois mon avion (je ne dessinerai pas mon avion, c'est un dessin beaucoup trop compliqué pour moi) il me demanda: «Qu'est-ce que c'est cette chose-là? – ce n'est pas une chose. Ça vole. C'est un avion. C'est mon avion»⁵⁸⁵.

Il passaggio è interessante innanzitutto perché si innesca un rapporto icono-

583 A. de Saint-Exupéry, *Le Petit Prince*, in OC2, p. 250 (trad. it. PPit, pp. 30-31).

584 Id., *Citadelle*, in OC2, p. 416 (ed. orig. 1948). Trad. it. di E. L. Gaya, *Cittadella*, cit., p. 69. L'idea del simbolo didattico è di G. Le Hir, *Saint-Exupéry ou la force des images*, cit., pp. 133-139.

585 Id., *Le Petit Prince*, in OC2, p. 241 (trad. it. PPit, pp. 18-19).

testuale tra il testo e l'immagine che non c'è, quella dell'aeroplano: il narratore, infatti, dovendo raccontare la scoperta dell'aereo da parte del piccolo principe, si sente quasi in dovere di rappresentarlo anche graficamente, scontrandosi però con le sue scarse doti artistiche. Il passo metanarrativo è poi rilevante perché ha come soggetto proprio l'aereo, cioè un altro degli elementi tipici del disegno infantile che rientra nella categoria degli oggetti meccanici⁵⁸⁶.



Fig. 175 *Disegni di aerei* (in R. Kellogg, *Analisi dell'arte infantile. Una fondamentale ricerca sugli scarabocchi e i disegni dei bambini dai due agli otto anni*, Emme, Milano, p. 168. Ed. orig. 1970)

In realtà, come ben sappiamo dai disegni dei *Taccuini* riprodotti nel catalogo di Bompiani, Saint-Exupéry sapeva bene come si disegnava un aereo e ciò incide ulteriormente sul carattere finzionale del suo racconto.

586 Aereo o missili hanno caratteristiche simili a quelle dell'automobile e della nave: indicano cioè il bisogno di muoversi, di essere, di sognare cieli e realtà fantastiche. Come l'automobile, l'aereo è il mezzo che permette 'scambi' e viene disegnato dai bambini che parlano volentieri di sé, che ingigantiscono la realtà, che inventano storie per sbalordire, le quali, purtroppo, sono spesso intese dagli adulti come bugie, mentre invece sono solo il frutto di un naturale, almeno fino a una certa età, esibizionismo egocentrico. Il carattere di chi disegna ripetutamente aerei è quello del sognatore, amante dell'amicizia, delle cose spirituali, poco pratico, per cui ogni tanto va invitato a tenere i piedi per terra. R. Kellogg, *Analisi dell'arte infantile. Una fondamentale ricerca sugli scarabocchi e i disegni dei bambini dai due agli otto anni*, cit., p. 148. Rhoda Kellogg fornisce un'analisi dettagliata degli elementi disegnati dai bambini e dei test grafici (pp. 17-26). Un'altra opera di riferimento è quella di E. Crotti e A. Magni, *Non sono scarabocchi: come interpretare i disegni dei bambini*, cit.

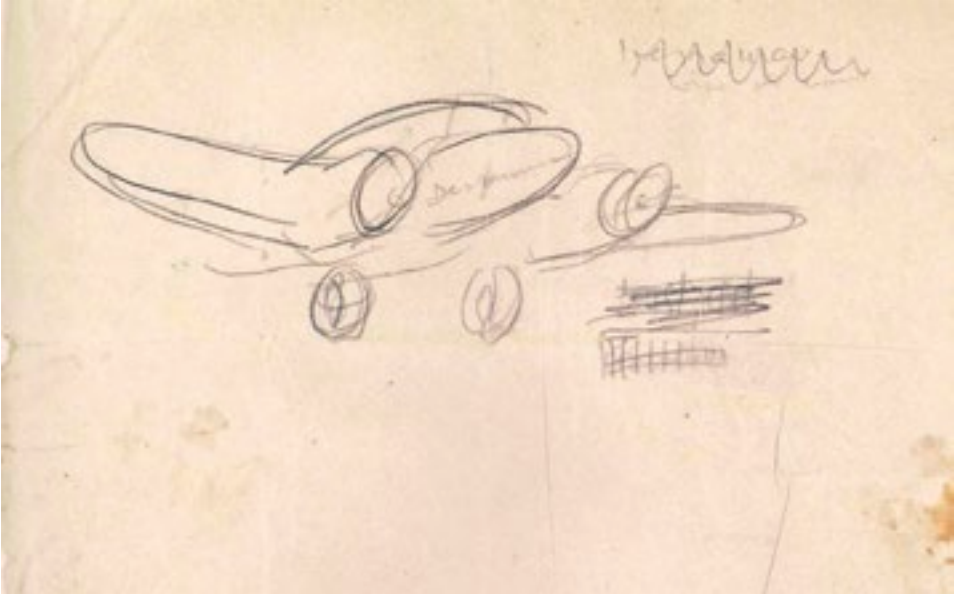


Fig. 176 A. de Saint Exupéry, *Aerei e calcoli* (s.d.) (CAT, p. 238, n. 362)

La forza delle immagini di Saint-Exupéry era anche la forza del suo pensiero e nei suoi taccuini è possibile seguire i suoi ragionamenti e i suoi calcoli attraverso le immagini con cui egli le accompagnava. I suoi prototipi e le sue invenzioni sono un vero e proprio esempio di pensiero per immagini⁵⁸⁷.

2.2. Infantilizzazione e naturalizzazione

L'analisi dell'iconotesto saintexuperiano si concentra, come si è visto, sui capitoli estremi del racconto e ogni procedimento ed espediente narrativo che è stato posto in luce è caratterizzato da una funzione infantilizzante. L'infantilizzazione, come anticipato dalla dedica a Léon Werth (e al bambino che era una volta), si rivela allo stesso tempo il senso profondo del racconto e la chiave di lettura imposta da Saint-Exupéry. La lettura e la comprensione del testo può avvenire solo se si accetta il gioco della confusione dei ruoli, delle dimensioni e delle età anagrafiche fra autore e protagonisti: facendo ciò sarà possibile vedere con il cuore, come la volpe insegna, e capire l'organismo iconotestuale.

Negli anni che dividono le due guerre mondiali si sviluppò un movimento di

⁵⁸⁷ Fra il dicembre 1934 e il 7 marzo 1940, Saint-Exupéry depose in Francia dieci brevetti di invenzioni, tutte dettate dalla preoccupazione di migliorare i difetti degli aerei che il pilota constatava durante i suoi voli. Nessuna della sue invenzioni fu realizzata in Francia, ma alcune furono messe in opera negli Stati Uniti dopo la guerra. Una delle invenzioni maggiormente degne di nota è il cosiddetto DME (Distance Measuring Equipment), depositato il 19 febbraio 1940 e pubblicato il 20 agosto 1947 con il titolo *Nouvelle méthode de repérages par ondes électromagnétiques*, realizzato applicando uno dei principi base del radar. Saint-Exupéry non rappresenta, però, l'unico caso di pensiero tecnico-scientifico per immagini: è noto, per esempio, che Einstein aveva visualizzato la formula della teoria della relatività prima di formularla; meno noto, ma altrettanto interessante, il caso della formula del benzene, scoperta da Friedrich August Kekule (1829-1896) dopo essere stato ispirato da un sogno: il suo «occhio cerebrale» aveva scoperto la molecola osservando la forma improvvisamente assunta dalla coda di un serpente. Si veda R. Weisberg, *Creativity, Beyond the Myth of Genius*, W. H. Freeman, New York, 1992.

rivalutazione del disegno infantile, di interesse sia psicologico che artistico (con alcuni importanti precedenti, come Paul Klee, di cui si parlerà in seguito). Anche le case editrici non restarono insensibili a questo movimento e, con il motto di «si ama ciò che ci assomiglia», promossero lo sviluppo di un certo tipo d'illustrazione che imitava lo stile del disegno infantile (Marion Durand ricorda, per esempio, l'opera di René Maureu). Tuttavia, l'impostura dello stile abbdò in contro a un generale fallimento. I bambini non accolsero positivamente questo tipo d'illustrazioni, coscienti dalla sua finta goffaggine, tanto che si potrebbe pensare che l'imitazione dello stile infantile si fondi su un profondo errore di principio, cioè pretendere che esista una relazione fra ciò che dà piacere alla vista e ciò che è il prodotto della propria penna⁵⁸⁸. All'inizio del XX secolo, il movimento d'infantilizzazione aveva avuto un'altra conseguenza: Emmanuel Pernoud parla di «infanzia inculcata ai bambini» a proposito del movimento di normalizzazione del disegno infantile secondo alcune regole ritenute sufficientemente «infantili» e rispondenti a un preciso intento pedagogico. Un esempio fra tutti è il manuale di due educatrici di Ginevra, Mina Audemars e Louise Lafendel, *Dessin pour les petits* (con l'introduzione di S. Dompmartin e la prefazione di Édouard Claparède, Parigi, Nathan, 1912), illustrato con 46 tavole di disegni rappresentati il lavoro di un intero anno scolastico:

corriger le dessin d'enfant par l'enfance, par la 'nature enfantine' – par un disposition esthétique plus profonde et plus ancienne que l'expression plastique –, c'est le corriger par les perceptions de l'enfant, ou du moins par celles qu'on lui attribue [...], une pédagogie du dessin qui, tout en s'autorisant de l'enfant, de ses dispositions naturelles, permet de se débarrasser du 'gribouillage'⁵⁸⁹.

Il successo di Saint-Exupéry, quindi, è dovuto al fatto che il processo d'infantilizzazione non riguarda lo stile, tutt'altro, ma i modi in cui si guida la comprensione del testo e l'imitazione (più o meno spontanea che sia) delle tappe cognitive dell'immagine e dell'immagine unita al testo⁵⁹⁰. Che l'infantilizzazione, poi, non sia fine a se stessa e che non abbia lo scopo di 'ingannare' il lettore, lo si potrebbe evincere se si confrontasse il testo del *Piccolo Principe* al metodo di apprendimento delle lingue straniere sviluppato dallo psicologo bulgaro Lozanov, la cosiddetta Suggestopedia. Una parte di questo metodo consiste nell'indurre uno stato di agio e rilassatezza nell'alunno che, se adulto, può essere ottenuto ricreando la 'suggestione' di uno stato infantile che lo liberi dai preconcetti e dai blocchi che potrebbero impedire l'apprendimento linguistico. Anche il mistero della volpe è, in definitiva, paragonabile alla conquista di un linguaggio che sia capace di parlare al cuore senza dover ricorrere alle parole ingannatrici degli adulti. Il segreto del *Piccolo Principe* è allora quello di cogliere il mistero della volpe e di presentarlo in un circuito visuale e verbale che simuli la naturale comprensione infantile. La creazione di un iconotesto che rappresenti tale integrazione e il paragone con la suggestopedia linguistica rafforzano l'intento pedagogico del *Piccolo Principe* e ne

588 M. Durand e G. Bertrand, *L'image dans le livre pour enfants*, cit. p. 38.

589 E. Pernoud, *L'invention du dessin d'enfant en France, à l'aube des avant-gardes*, Hazan, Paris, 2003, pp. 101-104.

590 Esistono, come si è già accennato, anche dei precedenti che tuttavia non possiedono la sistematicità e soprattutto che non agiscono su un iconotesto totale come il *Piccolo Principe*. Si veda per esempio il caso di Madame de Beaumont trattato da L. C. Seifert, *Madame Le Prince de Beaumont and the Infantilization of the Fairy Tale*, in M.-F. Hilgar (dir.), *Actes de Las Vegas: Théorie dramatique, Theophile de Viau, Les Contes de fées*, Papers on Fr. Seventeenth Cent. Lit., Paris, 1991, pp. 179-94.

rappresentano un'ulteriore verifica⁵⁹¹.

Anche Töpffer parla della differenza tra percezione di un'opera e percezione della realtà e, in vari passi delle sue teorizzazioni, sottolinea la capacità umana di stringere un patto con l'opera e di regredire momentaneamente di fronte ad essa, sfruttando le qualità finzionali della nostra percezione. E il titolo dell'introduzione di Antonio Ferrari all'opera di Corrado Ricci, *Puerizia vera e infantilismo procurato*, potrebbe essere letto come compendio di tutte le declinazioni dell'infantilizzazione alle quali si è accennato. Töpffer, inoltre, osserva che un'imitazione fedele, 'realistica' e ricca di particolari, è meno efficace di un disegno approssimativo che invece rivela chiaramente e con pochi tratti ciò che vuole rappresentare. Un tipo di rappresentazione che per Arnheim è particolarmente vicina alla sensibilità e al modo di percepire di bambini e primitivi. Quel che conta, dice Töpffer, non è la fedeltà a qualcosa di esterno, ma la chiarezza dell'idea espressa in maniera veloce ed elementare. Scopriamo così che si possono costruire storie disegnando senza sapere disegnare, grazie all'immediatezza che l'immagine possiede e che non potrà mai essere eguagliata dalla scrittura. Come scrive Töpffer, non bisogna meditare sull'immagine e perfezionarla: se il risultato non soddisfa, invece di riflettere si disegna una nuova figura⁵⁹². Si potrebbero allora spiegare così le centinaia di fogli accartocciati che popolavano lo studio di Saint-Exupéry.

Alle parole di Töpffer fanno allora eco quelle di Tomi Ungerer, l'unico illustratore di nazionalità francese ad aver ricevuto il Premio Andersen nel 2008, per il quale «une fois qu'on dessine trop bien on perd son innocence [...]. Il n'y a rien de plus ennuyeux que la perfection [...]. Il faut quand même rigoler un petit peu [...]. Mais comme je dis toujours: il faut rigoler sérieusement»⁵⁹³. E questa è probabilmente l'eredità del gioco «sérieux» del *Piccolo Principe*.

3. Il secolo d'oro del libro per bambini

I titoli delle opere dedicate alla storia del libro per bambini e della sua illustrazione concordano tutte nel delimitarne l'età dell'oro tra il 1840 (alcuni posticipano di un ventennio il termine iniziale) e il 1940, un secolo in cui si posero le basi dell'arte per l'infanzia⁵⁹⁴. *L'art pour l'enfant* è anche il titolo dell'intervento di Annie Renon-

591 La base del metodo della Suggestopedia è la ritmizzazione di brevi fasi – di non più di 15-20 minuti – dove l'insegnante alterna armonicamente l'attività e il rilassamento dell'allunno, controlla la sua curva dell'attenzione, imposta la lezione su base multisensoriale, abbatte le eventuali barriere di apprendimento, presenta la materia in modo creativo per interessare e incuriosire gli apprendenti, organizza attività divertenti e giochi didattici, per attivare e memorizzare la materia, usa la musica come risorsa catalizzatrice per la memoria a lungo termine, fa sempre attenzione a che l'allunno si senta a suo agio e si trovi in un ambiente positivo e sereno, dove i suoi bisogni non sono solo didattici ma anche fisici e affettivo-emozionali. Lo scopo, in definitiva, è di abbattere il cosiddetto «filtro affettivo». R. S. Baur, *Suggestopedia - A New Method of Foreign-Language Teaching*, «Die Neueren Sprachen», 79, 1, February 1980, pp. 60-78. Della teoria del testo integrato parla anche Gunter Kress in *Before Writing*, Routledge, London, 1997 citato in AA. VV., *Art, Narrative and Childhood*, edited by M. Styles and E. Bearne, Trentham Books, Stoke-on-Trent, 2002, p. XIV. Si veda anche F. Saferis, *La Suggestopedia: un metodo rivoluzionario per apprendere*, I.P.S.A Editore, Palermo, 1983.

592 M. Giuffredi, *Fisiognomica, arte e psicologia fra Ottocento e Novecento*, cit., pp. 135-137.

593 Le parole di Ungerer sono citata da Christian Poslaniec in *Des livres d'enfants à la littérature de jeunesse*, Gallimard Découvertes, Paris, 2008, pp. 112-113.

594 Ricordiamo solo a titolo di esempio i due testi di C.-A. Parmegiani, *Les Petits Français illustrés, 1860-1940: l'illustration pour enfants en France de 1860 à 1940, les modes de représentation, les grands illu-*

ciat, studiosa d'immagini e di letteratura infantile, la quale delimita tra l'inizio del XX secolo e gli anni '30 il periodo in cui si sviluppò un fenomeno degno di nota nella storia della pedagogia: l'emergenza di una corrente di dimensioni europee, promossa da alcuni insegnanti, artisti, scrittori e collezionisti, in favore dell'educazione artistica dei bambini; un movimento che partì dalla scuola ma che ben presto si allargò a tutta la produzione culturale e artistica destinata all'infanzia⁵⁹⁵.

Per Claude Parmegiani, tra il 1860 e il 1940 si delinearono tre vettori guida: la particolarità dei modi di rappresentazione e l'unicità dello stile di alcuni illustratori; l'originalità di certe firme editoriali; un nuovo valore dato all'illustrazione infantile dovuto a un mutamento estetico, artistico e pedagogico. Tenendo conto che il momento di maggior innovazione fu quello tra le due guerre, si potrebbero rintracciare alcuni precursori nelle figure di due editori, Louis Christophe François Hachette (1800-1864), fondatore della «Librerie Hachette», legata da subito alla produzione scolastica, e Hetzel (1814-1886), editore della «Bibliothèque illustrée des familles». La prefazione al primo numero della rivista, citata da Parmegiani, si rivolge ai bambini di tutte le età (come la dedica di Saint-Exupéry a Werth):

le journal doit répondre à tous les besoins d'apprendre qui se développent autour du foyer, depuis le berceau jusqu'à la maturité, telle est notre ambition. On est enfant à tout âge pour ce qu'on ignore, n'est-on pas de même un enfant pour tout ce qu'on a oublié ? En se penchant sur nos pages pour les faire goûter à nos petit et à nos jeunes lecteurs, les parents, nous en avons la confiance, sentiront peu à peu le bon parfum de leur jeunesse remonter jusqu'à eux⁵⁹⁶.

Un nome che spicca fra tutti resta quello del pittore e illustratore Boutet de Monvel (1855-1913), creatore di un linguaggio autenticamente infantile al quale associa un'impostazione della pagina dotata di potere espressivo e di una precisa intenzione significante. Da un lato, Boutet de Monvel rappresenta un precursore della cosiddetta «ligne claire» della *bande dessinée* francese alla *Tintin*, sperimentata nelle sue figure bidimensionali e prive di sfondo, rese un puro elemento artificiale (nel senso dell'artefatto artistico); dall'altro, egli è l'erede dell'estetica

strateurs, les formes éditoriales, préface d'I. Jan, Edition du Cercle de la librairie, Paris, 1989 e di J.-M. Embs, *Le siècle d'or du livre d'enfants et de jeunesse: 1840-1940*, photographies de J.-J. Carcopino, Edition de Lodi, Paris, 2000.

595 A proposito delle origini scolastiche del movimento, Renonciat fa cenno alla corrente pedagogica artistica nata dall'opera pubblicata nel 1907 da M. Braunschwing (*L'Art et l'enfant, essai sur l'éducation esthétique*, Préface de J. Lahor, Edouard Privat «Bibliothèque des parents et des maîtres», Toulouse; Henri Didier, Paris, 1907) e poi diffusasi in Belgio e in Francia, dove, tuttavia, l'idea dell'educazione artistica del bambino era già stata proposta da Champfleury (*Les enfants, éducation, instruction*, 1872). Nel 1907 fu fondata l'associazione «L'Art à l'école», da funzionari della Pubblica Istruzione e critici d'arte e intellettuali. L'apporto più originale di questo movimento è il fatto che essi non concentrarono l'attenzione solo sui contenuti, ma anche sulle forme dell'immagine, cercando di adattarla alle supposte capacità di percezione del bambino. Vennero inoltre escluse alcune forme che sembrano contrarie al buon gusto: i colori vivaci e primari o le forme espressionistiche, raccomandando invece i toni tenui, le sfumature chiare. Ciononostante, i colori vivaci fecero la loro apparizione all'inizio degli anni Venti negli album di Tolmer, in quelli di Jean Bruller per Nathan, quelli di Lorioux per Hachette e infine, negli anni Trenta, negli album di *Père Castor*. A partire dal '900, poi, si rifiutano anche i disegni caricaturali, che erano invece la forma del disegno infantile del XIX secolo, sulla scia anche dell'elogio della linearità fatto da Töpffer nel suo scritto del 1836 che fu letto e apprezzato da Champfleury. A. Renonciat, *L'Art pour l'enfant: actions et discours, du XX siècle aux années 1930*, in A. Renonciat (dir.), *L'image pour enfants: pratiques, normes, discours (France et pays francophones, XVI-XX siècles)*, numéro spéciale de «La Liocorne», 69, 2003, pp. 202-217.

596 C.-A. Parmegiani, *Les Petits Français illustrés, 1860-1940: l'illustration pour enfants en France de 1860 à 1940, les modes de représentation, les grands illustrateurs, les formes éditoriales*, cit., p. 40.

töpfferiana. L'artista, infatti, associa la ricerca delle strutture formali essenziali all'espressione della natura intrinseca del bambino e, per ottenere la creazione di un 'paradigma' infantile, elabora un *pattern*, una schematizzazione ereditata dalla distinzione tra i tratti permanenti e i tratti transitori di Töpffer, che gli permetta di creare un archetipo grafico e di riflettere sulle sue potenzialità artistiche. L'innovazione di Boutet de Monvel, che ricolloca le idee di Töpffer nel quadro dell'illustrazione del libro d'infanzia, non è solo la riflessione sul messaggio, ma sulla rappresentazione del messaggio. In questo modo l'artista ottiene le figure piatte e ieratiche, come in un frontone greco, di *Civilté puérile et honnête* (1887); le sequenze di testo poste sotto l'immagine, quasi a ritmare lo scorrere della narrazione come in una diversa declinazione di *bande dessinée* (nelle *Fables choisies* di La Fontaine, Paris Plon 1888); le figure che fuoriescono dai riquadri seguendo il dinamismo del loro movimento (*Jeanne D'Arc*, Paris, Plon 1896). Il suo maggiore risultato iconotestuale però, restano le sue opere 'sinestetiche', *Vieilles Chansons et Rondes*, *Chanson de France pour les petits Français, nos enfants* (testo di Charles-Marie Widor, Paris, Plon, 1884) e *la Civilté puérile et honnête expliquée aux enfants par l'Oncle Eugène* (Paris, Plon, 1887), dove il rapporto sincretico non si limita al testo e all'immagine, ma comprende anche il ritmo musicale.

Saranno poi gli anni Trenta del Novecento a costituire il vero e proprio Rinascimento del libro per bambini; in Francia, gli «Albums du Père Castor» nascono nel 1931 e ottengono in breve tempo fama internazionale; il romanzo scolastico, il romanzo 'scout' conoscono una certa diffusione; i documentari scientifici e di scienze umane trovano la loro forma moderna e, in generale, l'edizione tenta di adattarsi al meglio ai bisogni e ai gusti dei giovani lettori, con un scrittura più concreta, una maggior presenza di humour e suspense e una maggior apertura a tutti i contesti sociali. La suddivisione cronologica di Annie Renonciat, infatti, presenta il periodo tra le due guerre (1919-1938) distintamente dal periodo della seconda guerra mondiale (1939-1944), dove le dinamiche editoriali subirono un arresto traumatico a causa della chiusura di tante case editrici e dal cambiamento dei contenuti influenzati da un più o meno velato intento propagandistico⁵⁹⁷. Se si volessero quindi rintracciare le possibili influenze artistiche che avrebbero potuto agire su Antoine de Saint-Exupéry, si dovrebbero approfondire le figure di illustratori e artisti che lavorarono durante gli anni Trenta del Novecento. Fra essi, la critica indica spesso André Hellé, l'illustratore della storia di François Derème, *Petit Patachou Petit garçon* (Paris, Emile-Paul frères 1929) la quale, per via del titolo e di molti dettagli tematici, potrebbe avere alcuni legami con il *Piccolo Principe*. I due racconti condividono, per esempio, alcune parole chiave come «boa», «elefante», «volpe», «pozzi», «deserto», «rosa» e altri aspetti, quali il piccolo protagonista che prende l'influenza (come la rosa) e indossa una sciarpa molto simile a quella del piccolo principe.

597 A. Renonciat (dir.), *Livres d'enfant livre de France/ The Changing Face of Children's Literature in France*, en collaboration avec V. Ezratty et G. Patte, Hachette, Paris, 1998, pp. 23-24.

Patachou s'en va, son éléphant
dans les mains de rêve n'en
bonnet : j'écris. Rancine a
raison, mais je ne puis vivre dans
cet état.

Est-il vivant ? N'est-il pas
vivant ? Patachou rêve. Et tous
les jouets ne sont-ils pas vivants ?
Les poupées ne sont-elles pas les
vrais enfants des petites filles ?
Cet éléphant est bien mystérieux.

Ce n'est pas la peine de
faire semblant d'être en étoffe si
tu es vivant, petit éléphant ? dit
Patachou.

L'éléphant ne répond pas.
Il ne peut pas répondre
s'il est en étoffe, songe Patachou,
mais s'il est vivant, peut-être qu'il
fait semblant de ne rien entendre.
Si seulement il remuait la trompe.



Fig. 177 A. Hellé, *Petit Patachou Petit garçon*, textes de F. Derème, Emile-Paul frères, Paris, 1929, p. 39

La lista sarebbe infinita e Denis Boissier, nel suo articolo del 1997, ne fa un resoconto completo approfondendo anche la possibilità che Saint-Exupéry abbia davvero potuto ricercare ispirazione in *Patachou*; per il critico, lo avrebbe infatti letto (o riletto) a seguito della morte di Derème (il 24 ottobre 1941) e se ne sarebbe servito attraverso la tecnica delle cosiddette «mots-inducteurs», già praticata nel secolo precedente da Lautréamot, Nerval e Baudelaire. Un dettaglio in particolare dà vita a una singolare intertestualità: si tratta del cappello appuntito, «poin-tu», che il piccolo *Patachou* chiama «poin-vous» poiché gli è stato proibito di dare del «tu» alle *grandes personnes*⁵⁹⁸. Lo stesso cappello riappare sulla testa del cacciatore del piccolo principe (p. 296) e in altri due schizzi raccolti nel catalogo dei disegni e nei cappelli «fendus» che Tristan Tzara descriveva nel primo numero di «Minotaure» (e che possedevano significati psicanalitici e sessuali). I riferimenti sono legittimi, sebbene non abbiano ottenuto una verifica documentaria certa, ma il fatto che il primo testo di Saint-Exupéry, scritto ai tempi della scuola, nel 1914, e con cui vinse il premio per il migliore tema libero di francese, avesse come protagonista proprio un cappello «haute de forme» potrebbe invalidare ogni possibile riferimento esterno: l'autore avrebbe ancora una volta preso ispirazione dalla propria vita passata⁵⁹⁹. L'idea di Boissier resta tuttavia valida, anche se dal punto di

598 In italiano il gioco di parole non si mantiene in quanto nella versione francese si basa sul pronome di seconda persona singolare «tu» che è anche il suffisso dell'aggettivo «poin-tu».

599 D. Boissier, *Saint-Exupéry et Tristan Derème: L'Origine du Petit Prince*, «Revue d'Histoire Littéraire de la France», 97, 4, juillet 1997, pp. 622-48. I riferimenti al catalogo *Disegni*, cit., n. 377, p. 246 e n.409, p. 266 e quello all'intervento di Tristan Tzara, *D'un certain automatisme du goût*, «Minotaure», 1, 3-4, 1935, pp. 81-84 sono miei e non di Boissier. Anche Annie Renonciat tende in parte a prendere le distanze dall'analisi di Boissier ritenendola talvolta forzata (A. Renonciat, *Un livre pour enfant?*, cit., pp. 36-37). Il

vista dell'iconotesto non è possibile considerare *Petit Patachou* un precedente del *Petit Prince*: nella storia di Derème non è in atto nessuna forza sincretica che inviti alla lettura globale di testo e immagine, facendo sì che le somiglianze con il testo di Saint-Exupéry siano solo superficiali. Nemmeno Felix Lorient, un illustratore contemporaneo di André Hellé, famoso per le sue rappresentazioni animali antropomorfe, non lascia traccia del suo stile nelle profondità della logica iconotestuale del *Petit Prince*.

Un maggiore impatto lo ebbe probabilmente l'illustrazione di Adriene Ségur per il *Pays des trente-six mille volontés*, scritto da André Maurois (1885-1967) e pubblicato nello stesso 1929 da Hachette. I Maurois erano amici di Antoine e di Consuelo e venivano spesso a fare visita alla coppia a Bevin House. Vircondelet, raccontando gli anni americani di Saint-Ex, ricorda che André Maurois gli regalò una copia del suo libro, dedicandolo al «Prince, le père de la fée temporaire» [Principe, padre della fata temporanea], forse per alleviare le difficoltà che l'amico stava trovando nel proseguire il suo racconto.

Les dessins de l'illustratrice mettent en scène un petit bonhomme, ange et Peter Pan tout à la fois, le texte de l'ami Maurois évoque des déserts, des volcans, un pharaon, des fées [...] et tout le conte évoque un climat, une grâce enfantine qui séduisent Saint-Exupéry, au point que *Le Petit Prince* révèle des ressemblance troublantes avec lui. Consuelo elle-même ne s'y trompe pas quand, plusieurs années après la disparition de Saint-Exupéry, montrant le livre de Maurois à son secrétaire, elle lui confie qu'il a été l'une des sources du *Petit Prince*⁶⁰⁰.

racconto di Saint-Exupéry, *Odyssée d'un chapeau haut de forme* si trova in *OCI*, pp. 3-5 (ed. orig. 1913) trad. it. *Odissea di un cappello a cilindro*, in *OCit*, pp. 3-6.

600 A. Vircondelet, *La véritable histoire du Petit Prince*, cit., p. 115.



Fig. 178 A. Ségur, *Pays des trente-six mille volontés*, textes d'A. Maurois, Hachette, Paris, 1929, p. 40

Vircondelet ha senza dubbio ragione e lo stile dai testi delicati, l'atmosfera fiabesca, l'innocente stupore della piccola protagonista davanti alla scoperta di una realtà magica (rappresentata, però, come se fosse normale) sono tutti elementi che giocano un ruolo importante anche nel *Piccolo Principe*. Anche in questo caso, però, le somiglianze non aggiungono niente di sostanziale alle novità dell'iconotesto di Saint-Exupéry.

Alcune somiglianze stilistiche sono state rintracciate anche con la serie di *Barbar*, sette storie ideate da Jean de Brunhoff tra il 1931 e il 1937; Brunhoff si avvicina all'idea dell'album moderno concependo il libro nella sua totalità: la qualità della carta, la tipografia, il formato, la rilegatura, l'illustrazione ecc. Anche i colori usati nell'illustrazione acquistano una qualità espressiva, oltre che estetica. La tavolozza di Brunhoff è infatti limitata a dei colori primari, talvolta complementari,

arricchita di alcuni toni misti che caratterizzano i personaggi: il grigio e il verde, per esempio, sono tinte fredde che denotano una natura misurata e metodica. C'è quindi la ricerca di un messaggio ulteriore attraverso l'uso simbolico del colore, ma, anche in questo caso, il testo ibrido del *Piccolo Principe* non potrebbe trovarvi altro nutrimento che una delicata gamma cromatica. La svolta decisiva nei confronti del valore pedagogico dei libri per bambini fu data dalla nascita degli «Albums du Père Castor», nel 1931. Paul Faucher, ispirandosi al modello sovietico delle opere di qualità, in formato morbido e a buon mercato, volle fare del libro uno strumento pedagogico; egli riconobbe nell'immagine il mezzo ideale per il suo obiettivo, dal momento che essa si rivolgeva sia alla sensibilità che all'intelligenza del bambino. Per Faucher, infatti, l'apprendimento della lettura dei segni figurati doveva condurre a quello dei segni scritti:

Je dis image et non «illustration». L'illustration dépend d'un texte, l'image est autonome, elle a une signification complète en elle-même. Elle est porteuse d'un message⁶⁰¹.

L'immagine, divenuta autonoma, non vuole più essere al servizio del testo, ma riveste una funzione pedagogica mentre il testo mantiene una funzione operativa: esso determina i tagli delle sequenze visive, narrative e cognitive, ne è, in un certo senso, il libretto d'istruzioni. I punti di contatto con il testo del *Piccolo Principe* e, soprattutto, con la sua idea didattica d'immagine sono in questo caso profondi e realmente significativi. L'impianto pedagogico degli album di Papà Castoro nacque in realtà dall'incontro di Faucher con una piccola colonia di artisti russi che condividevano la stessa idea pedagogica d'immagine. Hélène Guertik, Rojankovsky, Chem, Tcherkessof, Bilibine, Nathalie Parain sono tutti artisti nati nel costruttivismo russo e che rivestirono un ruolo attivo nel legame tra l'avanguardia russa, il Bauhaus e la Francia. Il loro stile era caratterizzato da colori forti, da forme estremamente semplificate fino alla geometrizzazione e, soprattutto, dall'applicazione delle tecniche comunicative del linguaggio dei manifesti all'illustrazione infantile: un linguaggio, quindi, che faceva appello alle capacità cognitive dello spettatore-lettore. In maniera significativa, Jean Marie Embs afferma che essi «pour avoir été d'amateurs d'icônes ils ont gardé intact leur sens de l'imagerie populaire»⁶⁰². Due artisti in particolare presentano uno stile che potrebbe dire molto sull'evoluzione grafico-comunicativa di quegli anni: Rojankovsky e Nathalie Parain. Rojankowsky lavorò in Germania dove conobbe l'opera di Franz Marc e del Blaue Reiter, arrivò a Parigi nel 1925 e in seguito, dopo l'occupazione tedesca, negli Stati Uniti dove esportò lo «stile Père Castor». Egli è l'autore di incantati bestiari (*Le roman des bêtes*, 1934-1939) dove gli espedienti grafici ripetono l'immediatezza dell'attività cognitiva dello sguardo, materializzando in immagine il pensiero dei personaggi della storia o riassumendone il percorso narrativo.

601 P. Faucher, *Comment adapter la littérature enfantine aux besoins des enfants*, conférence prononcée à Florence, 1958, citato in C.-A. Parmegiani, *Les Petits Français illustrés, 1860-1940: l'illustration pour enfants en France de 1860 à 1940, les modes de représentation, les grands illustrateurs, les formes éditoriales*, cit., p. 253.

602 J.-M. Embs, *Le siècle d'or du livre d'enfants et de jeunesse: 1840-1940*, cit., p. 23.



Fig. 179 F. Rojankowsky, *Froux le lièvre* (in *Roman des bêtes*, École des Loisirs, Paris, 2005, p. 26. Ed. orig. 1935)

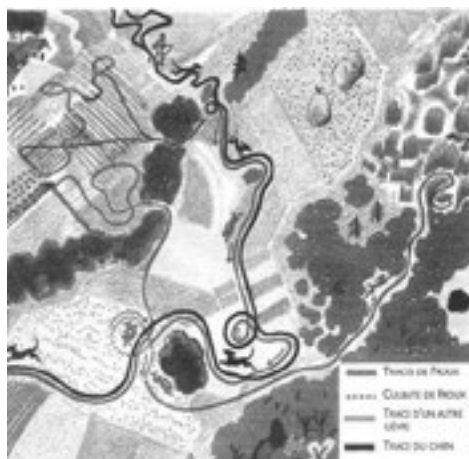


Fig. 180 F. Rojankowsky, *Froux le lièvre* (in *Roman des bêtes*, École des Loisirs, Paris, 2005, p. 38. Ed. orig. 1935)

La costituzione di un vero e proprio vocabolario plastico spetta però a Nathalie Parain (Tchelpanova era il vero cognome), che, fra il 1931 e il 1935, pubblicò una serie di libri su richiesta di Paul Faucher. La creazione di un nuovo linguaggio formale si intreccia a un altro aspetto della sua opera, cioè la rilettura visiva dei racconti della tradizione russa, ai quali diede nuova luce tramite la sua sintassi figurata. È chiaro che agisce qui l'idea comune di un'educazione dello sguardo che conduca il bambino dal visibile al leggibile, cioè dal sensibile all'intelligibile. Questa pedagogia del visibile si avvicina alle ricerche sulla percezione della forma della scuola tedesca di psicologia. Il filosofo viennese Von Ehrenfels aveva già stabilito, alla fine del XIX secolo, un parallelismo tra le forme fisiologiche e le forme psichiche in base a una struttura comune. A partire da questa corrispondenza, la teoria della Gestalt aveva stabilito l'esistenza di un principio isomorfo. Sul piano percettivo, tale corrispondenza si mantiene grazie all'azione del contorno, destinato a «distaccare» una forma dallo sfondo. Attraverso questa procedura, la figura s'impone con tanta più forza quanto più resiste, opponendosi, all'ambiente grafico circostante. La capacità di resistenza, detta pregnanza, determina che una forma sia tanto più pregnante, cioè leggibile, quanto più il rapporto tra sfondo e forma è contrastato. Questa teoria, conosciuta dai costruttivisti, convinse Paul Faucher, che la volle mettere in pratica nei primi album di *Père Castor*. Tale situazione è di notevole interesse in quanto, collegando le novità estetiche russe alla teoria della Gestalt tedesca e alle idee pedagogico-cognitive sul disegno infantile, creava un ambiente ideale per la nascita dell'iconotesto.

In *Baba Yaga* per esempio (Paris, Flammarion «Album du Père Castor», 1932), le illustrazioni sono geometriche, i colori pochi e forti (verde, rosso, nero, oro), le prospettive fortemente ribaltate e gli spazi bianchi dotati di un proprio valore sintattico.

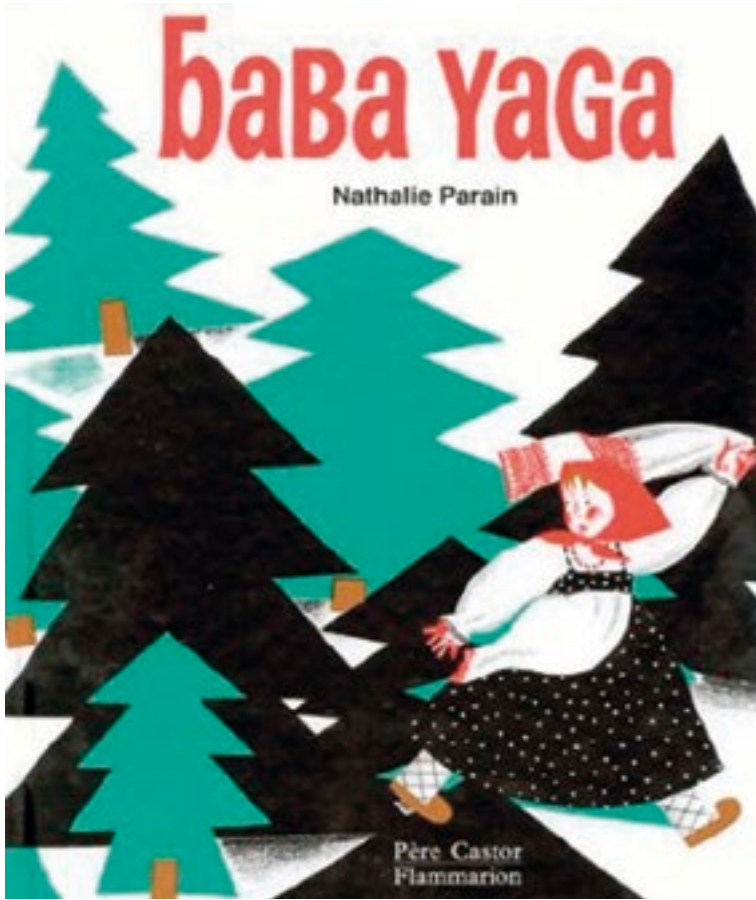


Fig. 181 N. Parain, *Baba Yaga*, textes de N. Teffi, Flammarion «Album du Père Castor», Paris, 1932, couv.

L'album magique sfrutta invece l'interattività con il testo, in fondo al quale sono inseriti dei fogli 'magici' che, se sovrapposti alle illustrazioni, ne modificano l'apparenza. L'interattività, però, è creata dall'introduzione di Faucher che instaura un rapporto con il lettore bambino, con la fascinazione che solo i maghi sanno indurre, simile al dialogo extratestuale che il narratore del *Piccolo Principe* ricreava:

Vous connaissez la baguette magique, n'est-ce pas?... Et vous avez entendu parler du tapis volant?... Mais peut-être que connaissez-vous pas le Roi du Temps... Eh, bien, vous trouverez, à la fin de l'album, deux jolies feuilles transparentes, une bleu, une rouge, à l'aide des quelles vous pourrez vous imaginer – vous imaginer seulement! – que vous êtes le Roi du Temps. Ces feuilles sont vraiment des baguettes magiques: l'une fera apparaître une belle image là où vous ne voyez rien; et, là où vous voyez une image, l'autre fera apparaître une image différente et aussi belle. Et ce sont aussi des tapis volants, qui vous transporteront, en deux secondes, d'un bout du monde. Bon Voyage!⁶⁰³

Le figure del libro sono infatti create sfruttando un gioco ottico: sono figure

603 P. Faucher, *Prefazione a L'album magique*, testo di R. Celli, Flammarion «Album du Père Castor», Paris, 1932.

doppie e, se guardate attraverso i fogli 'magici', cambiano aspetto. Questo trucco visivo ricorda molto la capacità di leggere al di là dell'immagine dei bambini e il processo di costruzione di mondi immaginari, interni alla fiction, grazie alla collaborazione del lettore. Nathalie Parain, Paul Faucher e Saint-Exupéry condividevano una stessa idea d'immagine che si basava sul suo valore comunicativo. L'interattività è evocata da Faucher anche in *Crayons et Ciseaux* (Paris, Flammarion «Album du Père Castor», 1932) e in *Bonjour Bonsoir* (Paris, Flammarion «Album du Père Castor», 1934).

Les images à détacher de cet album continuent, pour les tout-petits, un jeu de 'reconnaissance'. Entendez par là qu'ils reconnaîtront, pour la première fois peut-être, la figure d'objet familier. Cette identification d'un objet au moyen de sa représentation n'est pas sans importance. *Les premières images impressionnent profondément l'esprit de l'enfant*, et restent souvent fixée dans le secret de son monde intérieur [...] les dessins qui, tels ceux qui Nathalie Parain, communiquent à l'image la plénitude, la couleur et la poésie de choses, ne peuvent qu'inciter l'enfant à mieux voir et à mieux sentir [...]. Pour les enfant un peu plus grands (ceux de 3 à 6 ans), ces images mobiles offrent d'autres ressources: 1) un jeu d'association [...]. 2) Un jeu de logique [...]. Le seul animement des cartons ajoutera, si l'on peut dire, un 'jeu moteur' au 'jeu visuel'.

La prefazione di *Bonjour Bonsoir* è ricca di spunti e di conferme di ciò che è stato detto a proposito del *Piccolo Principe* e del *graphic novel* in generale: il concetto di gioco, di approccio motorio all'immagine, l'idea dell'influenza delle immagini dell'infanzia, il fatto che il libro possa essere letto a più livelli anche dai bambini più grandi e il concetto di logica visiva⁶⁰⁴. v

Una volta stabilito che il legame tra Saint-Exupéry e le novità plastico-cognitive degli artisti russi sussiste al livello profondo della costruzione dell'iconotesto e del suo valore pedagogico, sarà allora possibile rintracciarvi anche delle somiglianze di superficie. Un esempio potrebbe essere la somiglianza di Châtaigne, la cagnolina dell'omonimo racconto di Čecov (Paris, Gallimard 1934), con la volpe del *Piccolo Principe*.

604 P. Faucher, *Prefazione a Bonjour Bonsoir*, Flammarion «Album du Père Castor», Paris, 1934. L'eredità del costruttivismo russo sembrerebbe oggi rivivere nei colori e nelle forme di Letizia Galli e nella sua opera multilingue (il testo che accompagna le immagini è infatti scritto in italiano, francese e inglese). Si vedano per esempio *Comme le papillon* (Point de suspension, Cergy-Pontoise, 2000) e la raccolta di J. Perrot, *Carnets d'illustrateurs*, Edition du Cercle de la Librairie, Paris, 2000.

Eleonora Brandigi

Bob partit en courant et revint bientôt avec quelque chose entre les dents. Et tout le monde partit d'un grand éclat de rire quand on vit que ce qu'il apportait, c'était une très grande poupée.



Fig. 182 N. Parain, *Châtaigne*, textes d'A. P. Čecov, Gallimard, Paris, 1934, p. 7



Fig. 183 A. de Saint-Exupéry, *Le Petit Prince* (OC2, p. 297)

Una somiglianza che viene rafforzata dal fatto che nel testo del racconto illustrato da Parain, la cagnetta è scambiata per una volpe.

3.1. Un libro sul comodino. *Il porcellino di bronzo* di Hans Christian Andersen illustrato da Maurice Berty

Parlando dei libri della sua infanzia, Saint-Exupéry confessa che il primo libro che egli lesse e amò veramente fu una raccolta di racconti di Hans Christian Andersen (1805-1875)⁶⁰⁵. Andersen, però, non fu soltanto lo scrittore della sua infanzia; è noto, infatti, che Saint-Exupéry lo rilesse per tutta la vita e, soprattutto, prima di scrivere il *Piccolo Principe*. Si è già accennato al periodo di convalescenza che Antoine passò a Los Angeles dopo aver subito due interventi chirurgici. Era il 1941. Mentre si trovava in ospedale, riceveva spesso le visite di un'amica, Annabella, un'attrice che egli aveva conosciuto nel 1935 sul set del film *Anne-Marie* (Antoine ne era lo sceneggiatore) e con la quale vi era una tenera complicità. La testimonianza di Annabella è stata spesso citata a riprova del legame tra il *Piccolo Principe* e la *Sirenetta* di Andersen:

Il était tout seul dans une chambre immense [...]. Au bout d'un moment, je m'aperçois qu'il y a un livre sur la table de chevet, un seul, les *Contes d'Andersen*. Je prends le livre, je commence à lire la *Petite Sirène*, j'en lis deux ou trois lignes, je ferme le livre et je continue le texte que je savais par cœur. Le contact était établi.

Dopo questa lettura ispiratrice, Annabella diventò una delle più strette confidenti di Antoine durante la stesura del suo racconto; lo scrittore le leggeva in continuazione i brani che scriveva, contagiando anche l'amica con l'«effetto di realtà» che il suo personaggio provocava in tutti coloro che vi venivano a contatto («C'est ainsi que le petit prince est devenu pour moi un personnage autrement vivant, autrement présent que tous les acteurs avec lesquels j'ai pu tourner au long de ma carrière. C'était un lien entre nous⁶⁰⁶»). *La Sirenetta* è stata spesso messa in parallelo al racconto del *Piccolo Principe*, grazie anche alla somiglianza dei due titoli in francese. Le problematiche esistenziali e filosofiche care a Saint-Exupéry – la tragedia del passaggio dall'infanzia al mondo adulto, la questione della morte e dell'eternità – avvicinano senza dubbio i due racconti.

Pertanto, considerando il valore iconotestuale del racconto che ne costituisce l'essenza più profonda intrecciata al 'Sistema-Infanzia' (cioè il motore narrativo, metaforico-cognitivo, della storia), il rapporto con il racconto di Andersen andrebbe verificato anche nella prospettiva del rapporto tra parola e immagine. In altre parole, vorrei ricostruire l'apporto iconografico di Andersen al *Piccolo Principe*, vista la vicinanza cronologica fra la rilettura della *Sirenetta* e la scrittura del racconto. Per verificare se e come tale lettura abbia potuto influenzare dal punto di vista iconotestuale la costruzione del *Piccolo Principe*, il primo passo da fare è raccogliere il maggior numero possibile di edizioni francesi dei *Contes* di Andersen, anteriori al 1941 e contenenti la storia della *Petite Sirène*. *La Sirenetta* fu scritta da

605 In realtà, si tratta del secondo libro, subito dopo una brochure sulla fabbricazione del vino che Antoine aveva sfogliato all'età di quattro anni e mezzo. A. de Saint-Exupéry, *Quelques livres dans ma mémoire*, OC2, p. 49 (ed. orig. 1941).

606 Annabella (il cui vero nome era Suzanne Charpentier) era la moglie di un altro attore, Tyrone Power. La testimonianza è raccolta in *Dits et écrit*, in A. Cérésier (dir.), *Il était une fois... Le Petit Prince*, cit. pp. 204-205.

Andersen nel 1837 e, negli anni successivi, trovò numerose pubblicazioni all'interno delle raccolte di racconti che, tuuttavia, ebbero sempre una composizione piuttosto irregolare. La ricerca intrapresa fra le edizioni francesi dei *Contes* di Andersen, trova una nuova direzione a partire dall'edizione Delagrave del 1935 illustrata da Maurice Berty; il titolo principale della brevissima raccolta di tre racconti è appunto la *Petite Sirène*, seguito da *Le sanglier de bronze* e *Jean Balourd*. Infatti, se all'inizio si ricercava la presenza della singola *Sirenetta*, la lettura dell'intera raccolta ha rivelato sorprendenti somiglianze tra il *Piccolo Principe* e il secondo racconto, sia dal punto di vista iconotestuale che dei motivi trattati: in questo senso, il *Porcellino di bronzo* potrebbe sostituire la *Sirenetta* come reagente del rapporto tra l'opera di Andersen e il racconto saintéxuperiano. È inoltre emerso con evidenza come l'illustrazione di Maurice Berty porti un contributo fondamentale alla costituzione del pensiero per immagini di Saint-Exupéry. La ricerca ha preso quindi due direzioni parallele e spero che il Lettore, ormai avvezzo all'indagine, sarà forse interessato a ripercorrerle. Da una parte, si sono ritracciate tutte le raccolte di racconti di Andersen contenenti il *Sanglier de Bronze*, precedenti al 1941 e illustrate da altri artisti; queste sono state poi confrontate all'edizione Delagrave per verificare se soltanto l'illustrazione di Berty poteva fornire quegli apporti fondamentali per la stesura grafica del *Piccolo Principe* oppure se il *Porcellino di bronzo* poteva aver influenzato il racconto di Saint-Exupéry a prescindere dall'intervento di Berty. Dall'altra parte, invece, si è estesa l'analisi dello stile di Berty ad altre opere illustrate dall'artista, per verificare se vi fossero alcune costanti stilistiche che avrebbero potuto costituire un avantesto iconico per il *Piccolo Principe*. Il racconto di Andersen, pertanto, fornirebbe un apporto tematico, mentre il discorso iconico di Berty costituirebbe, più in generale, l'«abecedario» della scrittura per immagini di Saint-Exupéry. I risultati delle rispettive analisi, come sarà immediatamente precisato, hanno condotto a ritenere Berty il precursore dell'iconotesto del *Piccolo Principe*; l'influenza dell'illustratore, inoltre, avrebbe inciso sullo scrittore francese soprattutto attraverso il racconto del *Sanglier de bronze*, il che spiegherebbe anche le forti vicinanze tematiche. Berty ha illustrato anche un'altra raccolta di racconti di Andersen (Delagrave, 1930) che però non contiene il *Sanglier de bronze*. Si può pertanto ipotizzare che il libro sul comodino della convalescenza di Antoine fosse proprio l'edizione Delagrave del 1935. Non vi sono testimonianze esplicite in merito, ma il fatto che Annabella, ad apertura di libro, cominci a leggere proprio la *Sirenetta* porterebbe a pensare che fosse il primo racconto della serie, proprio come nella raccolta di Delagrave. L'amica pensò allora che Antoine fosse stato influenzato dalla storia della piccola sirena. Sarebbe invece stato sufficiente sfogliare il libro fino al secondo racconto per scoprire che cosa poteva davvero aver attratto l'occhio di Saint-Exupéry.

L'analisi del rapporto tra il *Sanglier de bronze* illustrato da Berty non deve comunque oscurare l'apporto diretto di Andersen. La critica ha da sempre sottolineato l'influenza della produzione fiabesca dello scrittore danese su Saint-Exupéry, ma è sorprendente che – per quanto ci risulta – non sia mai stato sottolineato un aspetto importantissimo della figura di Andersen, ovvero la riflessione sulle immagini e la sua pratica figurativa. Alla luce dell'interpretazione iconotestuale del *Piccolo Principe*, il fatto che Andersen abbia parlato del valore narrativo e didattico delle immagini e il fatto che appartenga al gruppo degli scrittori-disegnatori, sebbene attraverso la pratica originale del *découpage* e dei ritagli, rende la sua

presenza assai meno scontata. Si può supporre, quindi, che alla critica sia sfuggita la portata iconica dell'opera di Andersen in rapporto a quella di Saint-Exupéry: le evidenti somiglianze tematiche e le affascinanti testimonianze dei conoscenti di Saint-Exupéry accentuavano, piuttosto, le corrispondenze testuali. La presenza di un forte rapporto tra i due scrittori è certa e verificata, ma è circoscritta a motivi di superficie e non si estende alla sostanza visiva delle narrazioni. Era forse necessario attendere la pubblicazione del catalogo dei *Disegni* per riportare l'attenzione sull'opera in immagini di Saint-Exupéry.

Il rapporto tra Andersen e Saint-Exupéry è interessante anche da un punto di vista biografico. Andersen, infatti, ebbe un'infanzia difficile, segnata dalla morte del padre, avvenuta quando egli aveva undici anni. L'aspetto più curioso che lega i due scrittori è il fatto che Andersen – come Antoine – non si liberò mai veramente della sua infanzia ed era ossessionato dalla scrittura autobiografica, cosa che dette origine a una lunga serie di opere autobiografiche e di diari. Lo scrittore faceva infatti spesso riferimento alla sua vita con l'espressione «the fairy tale of my life» [il racconto fatato della mia vita]. Elisa Bredsdorff, autrice di uno studio sulla scrittura autobiografica di Andersen, ritraccia tale espressione nel suo diario, nelle pagine scritte il 22 novembre 1874; qualche mese dopo, il 18 gennaio 1875 parlerà invece della sua «life story», attribuendo quindi una connotazione narrativo-finzionale alla sua vita reale⁶⁰⁷. Il rapporto con la rilettura della propria infanzia da parte di Saint-Exupéry e della sua successiva rielaborazione e trasposizione, diffusa in tutta la sua opera, è quindi evidente.

Le influenze tematiche dei *contes de fées* di Andersen sul *Piccolo Principe* sono state frequentemente ricordate. La critica, però, non si spinge mai troppo oltre rispetto al rapporto con la *Petite Sirene*, con la *Reine de neiges* e con gli «oiseaux sauvages» del racconto del 1838, *I cigni selvatici*. I motivi presenti in altri racconti minori, infatti, sembrerebbero dimenticati. Ciononostante, essi rivestono una notevole importanza: come non ricordare, ad esempio *Gaaseurten* (1838), tradotta in francese con il titolo *La Pâquerette* e in italiano con *La margheritina*. È la storia dell'omonimo fiore, raccolto da alcuni bambini per essere messo nella gabbietta di un uccellino. L'uccellino viene però lasciato morire di sete, nonostante gli sforzi del fiore che aveva tentato di confortarlo:

Pour la motte d'herbe et sa Pâquerette, elles furent jetées dans la poussière sur le rand chemin, personne ne pensa à celle qui, avait souffert le plus pour le petit oiseau et qui aurait tant voulu le consoler!⁶⁰⁸

Il fiore, la sua antropomorfizzazione e il tema della consolazione sono motivi

607 E. Bredsdorff, *Hans Christian Andersen. The Story of his Life and Work 1805-1875*, Phaidon, London, 1975, p. 7. La studiosa dà anche un'indicazione in merito alle sue opere autobiografiche e alle traduzioni. Ricordiamo *H. C. Andersen Levnedsbog 1805-1831* (Copenhagen, 1926) scritta nel 1832 e non tradotta; *Mit Livs Eventyr* (Copenhagen, 1855), la sua autobiografia definitiva, in parte basata sul manoscritto danese non pubblicato e poi edito in tedesco con il titolo *Das Märchen meines Lebens ohne Dichtung I-II* (Leipzig 1947); fra le traduzioni ricordiamo anche *The True Story of my Life* (London 1847); *Le conte de ma vie*, di Cécile Lund et Jules Bernard, 1930. Si veda E. Bredsdorff, *Hans Christian Andersen. The Story of his Life and Work 1805-1875*, cit., p. 367.

608 H. C. Andersen, *La Pâquerette* (ed. orig. 1938) in Id., *Œuvres, textes traduit, présentées et annotées* par R. Boyer, Gallimard «Pléiade», Paris, 2 t., 1992 et 1995, I, pp. 96-97 (trad. it. di M. Pezzé Pascolato, *La margheritina*, in H. C. Andersen, *Tutte le fiabe. Le meravigliose, delicatissime storie di uno scrittore che ha affascinato generazioni di lettori*, a cura di K. Bech, Newton & Compton editori, Roma, 1993, p. 94). Nel testo si riporta la versione francese per capire quello che Saint-Exupéry avrebbe, ipoteticamente, letto. Il testo originale fu pubblicato per la prima volta in *Eventyr, fortalte for Børn*, I, 1838.

importanti anche nel *Piccolo Principe*.

Le maggiori sorprese, però, provengono dalla riflessione di Andersen sul rapporto tra parola e immagine, che si manifesta sia nel discorso teorico emergente da alcuni racconti come *Gudfaders Billedbog* (1868) e *Billedbog uden Billeder* (1840) sia nella pratica del *découpage*⁶⁰⁹.

Andersen aveva in mente da tempo la redazione di un libro in immagini, un'idea che verrà poi ripresa espressamente nel *Libro illustrato senza illustrazioni*. Anche il curatore dell'edizione «Pléiade» delle opere di Andersen ricorda che «l'art d'Andersen est essentiellement visuel, on peut tenir que presque toute sa production, et ses contes au premier chef – revient à nous offrir des images qui ont certainement aussi, dans la majorité de cas, été l'incitation premier à l'écriture»⁶¹⁰. Andersen si mette personalmente in scena nella figura di Parain, il protagonista-narratore delle storie che, ogni Natale, ritagliava le immagini da giornali e libri incollandole in un quaderno bianco per formare le storie che poi raccontava al suo pubblico di bambini; e se non aveva abbastanza immagini le disegnava da solo.

C'était quand Parain en personne montrait ce livre, lisait les vers et ce qu'il y avait écrit d'autre en racontant tant de chose en plus. C'était alors précisément que l'histoire devenait une véritable histoire⁶¹¹.

L'idea della storia, come nel *Piccolo Principe*, sembrerebbe nascere da un'immagine, metafora forse di un'immagine concettuale; solo a partire da essa, nell'incontro dell'immagine e della parola quindi, la storia narrata diventa vera, «véritable». I racconti di Parain, come *La Vie de Copenhagen*, si caratterizzano per le numerose spie narrative che guidano la lettura («Et nous tournons la pages! dit Parain» [Ora giriamo pagina! disse Padrino]) e che indicano l'origine della storia:

L'idée provient des vieux réverbères à huile qui, précisément le dernier soir qu'ils brûlaient, ont montré aux lampadaires à gaz de la ville, comme une *fata morgana*, tout ce que l'on avait vu depuis que la première lanterne avait été allumée près du port jusqu'à maintenant où, ce soir, Copenhagen est éclairée à la fois à l'huile et au gaz⁶¹².

La presenza della componente visiva è densamente presente sia nell'origine dell'ispirazione della storia (il riverbero della luce dei lampioni) che nel riferimento a un effetto d'illusione ottica (la cosiddetta Fata Morgana).

L'anno successivo al *Porcellino di bronzo*, Andersen scrisse il *Libro illustrato senza illustrazioni*, una sorta di lunga lettera d'amore per Matilda Barck, nata dalle storie raccontate ogni notte dalla luna. Il racconto fu pubblicato per la prima volta in Francia nel 1929 con il titolo *Trente-trois clairs de lune inédits. Le livre d'images sans images*⁶¹³. L'inizio della storia tematizza immediatamente il disegno e il fatto

609 *Gudfaders Billedbog* uscì in tre tempi in «Illustrater Tidende», 434, 19 gennaio 1868; 435, 26 gennaio 1868; 436, 2 febbraio 1868; *Billedbog uden Billeder* era invece uscito a Copenaghen nel 1840. I due testi sono tradotti in francese con i titoli di *Le livre des images de Parain* in H. C. Andersen, *Œuvres*, cit. pp. 997-1022 e H. C. Andersen, *Trente-trois clairs de lune inédits. Le Livre d'images sans images*, traduit par A. et P. Paraf, La Nouvelle société d'édition, Paris, 1929. Per le traduzioni italiane si fa riferimento a quella di K. Bech, *Il quaderno illustrato del padrino* in H. C. Andersen, *Tutte le fiabe*, cit., pp. 681-697 e a quella di B. Berni, *Libro illustrato senza illustrazioni*, Abramo, Catanzaro, 1997.

610 H. C. Andersen, *Œuvres*, cit., t. I, p. 1470.

611 Id., *Le livre des images de Parain* in Id., *Œuvres*, cit., p. 998 (trad. it. di K. Bech, *Il quaderno illustrato del padrino* in H. C. Andersen, *Tutte le fiabe*, cit., p. 681).

612 Cfr. ivi, p. 1002.

613 La storia è pubblicata anche in diverse raccolte di racconti precedenti al 1941, quindi Saint-Exupéry poteva averlo letto prima della stesura del *Piccolo Principe*. La storia uscì infatti illustrata da Yan

che la voce narrante appartenga a un pittore sembraricordare la carriera artistica dell'aviatore di Saint-Exupéry :

Que est-ce étrange! Même aux heures les plus chaudes, le plus douces de ma vie, il me semble que ma plume et ma langue sont attachées. Impossible d'écrire ou de conter ce que je sens au fond de moi. Et pourtant je suis peinte. Mon œil me le dit. Tous ceux qui ont vu mes esquisses et mes tableaux, le reconnaissent.

Il testo presenta anche la possibilità di un'interconnessione tra pensieri (verballi) e immagini (gli schizzi del narratore)

Un peintre, un poète ou un musicien de génie en feront peut être quelque chose un jour. Moi je n'ai voulu que tracer des esquisses éparses sur le papier parmi lesquelles mes propres pensée serviront d'intermédiaire⁶¹⁴.

e alcuni evidenti legami con la rosa del *Piccolo Principe*, come nel racconto *La plus belle rose du Presbytère*⁶¹⁵.

Andersen ha lasciato più di mille disegni e *découpages* che non rappresentano, tuttavia, che una minima parte della sua produzione artistica. Fra i disegni conservati, per esempio, vi è una serie di figure e di scene immaginarie, scarabocchiate all'inizio degli anni Trenta per divertire un ragazzino (una situazione che ripeterà anche nella storia del *Porcellino di bronzo*) che, nella loro allure tragicomica, evocano talvolta delle creazioni psicotiche. Fra le testimonianze più importanti, inoltre, ricordiamo dei paesaggi a penna disegnati durante i suoi viaggi; *guaches* dai tratti forti e dettagliati «comme des dessins d'enfant», che testimoniano un'osservazione acuta e una sensibilità al pittoresco indipendente dal gusto dell'epoca. Ma sono soprattutto i *découpages* e i *collages* che meritano attenzione. I *découpages* erano alla moda all'inizio del diciannovesimo secolo e costituivano spesso il passatempo delle serate in famiglia o in società. Nelle sue creazioni Andersen dà libero corso alla fantasia: le sue figurine, le silhouette degli animali e le architetture compongono un mondo fantastico e imponderabile, spesso gravitante verso gli spazi letterari dei *Racconti*.

Tantôt il détache les silhouettes à l'emporte-pièce sur un fond bleu ou noir; tantôt il compose, à partir de morceaux de papier imprimé, complétés par des dessins ou des découpages de sa façon, un détonant kaléidoscope d'images et d'écriture, qui semblent annoncer les «merzbilder» de Kurt Schwitters.

Certo Andersen era un disegnatore più che modesto e cercò di compensare tale mancanza rinnovando la tradizione emblematica delle composizione di parole e immagini, anticipando, così, l'estetica dei *collages* di Schwitters e della poesia visiva⁶¹⁶.

Fra i viaggi dello scrittore, si può ricordare il lungo anno passato spostandosi

D'Argent per Turnhaut nel 1928 e poi nel 1932; fu pubblicata anche per la Bibliothèque enfantine, sempre nel 1928 (non è indicato il nome dell'illustratore).

614 H. C. Andersen, *Trente-trois clairs de lune inédits. Le Livre d'images sans images*, cit. pp. 31-31 (trad. it. di B. Berni, *Libro illustrato senza illustrazioni*, cit., pp. 41-42).

615 «Dans l'étroite ruelle prochaine [...] j'aperçois une femme. Il y a seize ans, c'était une enfant. Elle jouait à la campagne [...] où surgit de-ci de-là une rose presque aussi colorée, presque aussi parfumée que la reine des roses». La fanciulla però muore: «Par la fenêtre ouverte, la mort lui fait de la morale, à ma plus belle rose du jardin du presbytère». H. C. Andersen, *Trente-trois clairs de lune inédits. Le Livre d'images sans images*, cit. pp. 39-40. (trad. it. di B. Berni, *Libro illustrato senza illustrazioni*, cit., pp. 47-48).

616 W. Hofmann, *Introduction à Les écrivains-dessinateurs!*, numéro spécial de la «Revue de l'art», 44, 1979, p. 20. La maggior parte dei lavori artistici di Andersen si trova all'Andersen Haus d'Odense, in Danimarca.

tra la Germania, la Svizzera e l'Italia. Durante quel periodo, Andersen scrisse un diario di viaggio, da cui si evince che nel 1833 si trovava a Ginevra dove il suo amico Pouerari lo introdusse in una società di cultura (una sala di lettura simile alle odierne biblioteche pubbliche)⁶¹⁷. Il 1833, ricordiamo, è l'anno della pubblicazione dell'*Histoire de M. Jabot* a Ginevra e il fatto che Andersen frequentasse i luoghi della cultura cittadina potrebbe far ipotizzare, anche in questo caso, la possibile conoscenza dell'iconotesto töpfferiano; inoltre, il curatore del diario afferma che lo scrittore era ben inserito nell'ambiente della città, in quella rete di conoscenze dove Töpffer distribuì i suoi album: «la Suisse, pour lui, c'est un certain nombre d'amis, de connaissances assez intimes, qui habitent là, qu'il va voir régulièrement, qui donnent, en quelque sorte, saveur à ce pays»⁶¹⁸.

Il racconto *Metalsvinet* apparve dapprima nel 1842 in *Digters Bazar* (tradotto in italiano con il titolo *Bazar di un poeta* da Giunti, 2005)⁶¹⁹. L'ambientazione italiana non prende spunto dal viaggio in Italia del 1840, ma da quello a Firenze avvenuto tra il 1833-1834. La storia si apre infatti in una piazza fiorentina dove si trovava (e si trova) la statua del cinghiale di bronzo detto «il Porcellino». Una notte, un piccolo mendicante di nome Giannino giunge alla piazza del Porcellino sale in groppa alla statua e si addormenta profondamente («sa tête aux cheveux bouclés s'appuie sur celle de l'animal; il ferme les yeux et en tarde pas à s'endormir d'un profond sommeil»⁶²⁰).

Una volta stabilito che il legame tra Saint-Exupéry e le novità plastico-cognitive degli artisti russi sussiste al livello profondo della costruzione dell'iconotesto e del suo valore pedagogico, sarà allora possibile rintracciarvi anche delle somiglianze di superficie. Un esempio potrebbe essere la somiglianza di Châtaigne, la cagnolina dell'omonimo racconto di Čecov (Paris, Gallimard 1934), con la volpe del *Piccolo Principe*.

617 Si veda il diario di lunedì 19 agosto 1833 in H. C. Andersen, *Voyages en Suisse: journal 1833-1873*, Cabédita, Yens sur Morges, 2005, p. 22. I diari di viaggio di Andersen non sono tradotti in italiano.

618 Cfr. *ivi*, p. 223.

619 La traduzione italiana alla quale si fa riferimento è quella di K. Bech, *Il porcellino di bronzo* in H. C. Andersen, *Tutte le fiabe*, cit., pp. 144-151.

620 H. C. Andersen, *Le sanglier de bronze* in *La petite sirène, Le sanglier de bronze, Jean Balourd*, illustrations de M. Berty, Delagrave, Paris, 1935, p. 40 (trad. it. di K. Bech, *Il porcellino di bronzo* in H. C. Andersen, *Tutte le fiabe*, cit., p. 145). Viste le numerose citazioni, i riferimenti alla versione illustrata da Berty verranno indicati nel testo con il nome dell'illustratore seguito dal numero di pagina. Allo stesso modo si fare con le altre due versioni illustrate da Yan D'Argent (Garnier Frères, 1929) e Brunelleschi (Piazza, 1931). Il riferimento alla traduzione italiana verrà dato in nota.



Fig. 184 M. Berty, *Le sanglier de bronze* en *La petite sirène*, *Le sanglier de bronze*, Jean Balourd, texte d'H. C. Andersen, Delagrave, Paris, 1935, p. 41

La statua prende magicamente vita e, dopo aver fatto promettere a Giannino di non scendere dalla sua schiena per non interrompere l'incantesimo, conduce il piccolo passeggero nella galleria degli Uffizi. Al di là dello sviluppo della trama, il percorso nel museo è un'occasione unica per il narratore di provare le sue doti ecfrastiche: «le sanglier le conduit ensuite dans les salles où sont réunis les chefs-d'œuvre, la *Vénus de Medicis*, les *Gladiateurs*, le *Rémouleur*, et les tableaux de Titien, de Léonard da Vinci, de Raphael » (Berty, p. 41)⁶²¹. Giannino resta incantato davanti ai bambini dipinti dal Bronzino: «les enfants surtout ont l'air si heureuse qu'on voit à leur souris joyeux qu'ils se croient déjà dans le paradis. L'un d'eux se montre lui-même du doigt en regardant son camarade et semble dire: "Moi aussi, je vais entrer dans la vie éternelle" [...]. Les figures peintes s'animent et leur sourire s'adresse à lui» (Berty, p. 42)⁶²².

Nel racconto, quindi, il tema dell'infanzia è trattato da subito a contrappunto con un annuncio di morte, così come nel *Piccolo Principe*. Il contesto surreale dell'ecfrasi e del sogno, inoltre, fa sì che le figure disegnate interagiscano e abbiano per il bambino lo stesso valore reale di personaggi viventi. Ma torniamo alla storia. Una volta arrivati davanti alla chiesa di Santa Croce, Giannino cerca di scendere, dimentico della promessa fatta al cinghiale, e si risveglia improvvisamente ai piedi della statua di bronzo, ormai inerte. Picchiato dalla madre per essere tornato a

621 La versione italiana è molto diversa e ben più 'animata': [C'era una bella donna nuda, così bella come soltanto la natura e i più grandi maestri del marmo potevano scolpire; ella mosse le belle membra, i delfini saltarono ai suoi piedi, l'immortalità riluceva dai suoi occhi. Il mondo la chiamava la *Venere medicea*. Accanto a lei, da una parte e dall'altra, statue di armo, splendidi uomini, fanno mostra di sé; l'uno affilò la spada, viene chiamato l'*Arrotino*; i *Lottatori* costituivano l'altro gruppo, la spada venne affilata, i lottatori si batterono per la dea della bellezza.] trad. it. di K. Bech, *Il porcellino di bronzo* in H. C. Andersen, *Tutte le fiabe*, cit., p. 146.

622 Cfr. *ivi*, p. 146.

casa senza aver raccolto nessuna elemosina, Giannino decide di scappare e trova rifugio da una coppia di artigiani che viveva con una cagnetta di nome Bellissima. Un giorno, il padre adottivo di Giannino ordina al bambino di accompagnare un famoso pittore agli Uffizi per eseguire la copia di alcuni quadri; una volta entrato nel museo, però, Giannino resta incantato davanti alle figure delle tele come se le vedesse per la prima volta. Fu così, che una notte decide di tornare dal cinghiale di bronzo, ma, appena arrivato in piazza, si accorge che Bellissima lo aveva seguito e che, non avendo il suo cappottino, rischiava di ammalarsi seriamente. Presa la cagnetta in braccio, corre trafelato verso casa, ma viene fermato dalla polizia che lo accusa di aver rubato il cane. Al piccolo non resta altro che tornare a casa senza Bellissima, preso dal senso di colpa e dal terrore della punizione:

Gianino [*sic*] est si désolé qu'il demeure immobile et se demande s'il va se jeter dans l'Arno ou courir à la maison pour raconter ce qui arrive. «Ils vont me tuer» se dit-il avec terreur. Après réflexion, il pense que lorsqu'il sera mort, il ira rejoindre auprès du Christ les enfants du tableau (Berty, p. 50)⁶²³.

L'amico pittore cerca allora di assicurare Giannino che, invano, tenta di raccontare la storia della statua. Per consolarlo, l'artista gli promette in regalo dei bei disegni, fra cui anche la riproduzione del cinghiale di bronzo. A partire da quel giorno, Giannino si dedica totalmente al disegno e, sebbene le prime prove ricordino degli scarabocchi piuttosto che dei capolavori d'artista, migliora di giorno in giorno («quand il a un moment de liberté, il prend un crayon et, sur l'envers d'une des ses images, il s'évertue à reproduire son ami le sanglier de bronze. L'animal est un peu de traverse, avec une jambe énorme et les autre grêles, mais, malgré ces petits défauts, on peut, ma foi, deviner que c'est lui» (Berty, p. 51)⁶²⁴). Giannino decide allora di dedicarsi al disegno di soggetti animati prendendo Bellissima come modella (che nel frattempo era stata recuperata). La cagnetta, però, non si mostra troppo entusiasta e così il bambino decide di legarla alla sedia, facendo così arrabbiare la matrigna che lo caccia di casa. Andandosene, però, s'imbatte di nuovo nel pittore e questo incontro, assicura il narratore, cambia per sempre la sua vita. A questo punto, la storia s'interrompe per poi tornare a raccontare di un'esposizione all'Accademia di Firenze e dell'incredibile successo ottenuto da due dei quadri esposti. Il primo quadro, dove si rappresenta un bambino intento a dipingere, riassume, ecfrastricamente, la storia di Giannino.

Le premier représentait un petit garçon qui essayait de dessiner une petite chienne loulou attachée sur une chaise et s'efforçant en vain de rompre ses liens [...]. Les curieux se racontaient les uns les autres que cet enfant avait été trouvé dans la rue par une femme méchante que l'avait forcé à mendier et le maltraitait; par la suite, un brave gantier l'avait recueilli. Le petit orphelin avait appris tout seul à dessiner, et un peintre, l'auteur du tableau, s'était rendu compte du talent de l'enfant au moment où celui-ci venait d'être chassé pour avoir attaché, afin qu'elle posât, la chien favorite de la gantière (Berty, pp. 53-54)⁶²⁵.

623 Cfr. *ivi*, p. 150.

624 Cfr. *ivi*, p. 151.

625 Nella traduzione italiana vi è un'evidente deviazione da quella francese: il primo disegno è infatti attribuito al bambino stesso; in quella francese, invece, il primo è fatto dal pittore, mentre è il secondo quadro ad essere stato dipinto dal bambino. Si riporta qui il testo della traduzione italiana: «Sul dipinto più piccolo era ritratto un piccolo bambino allegro che stava seduto a disegnare; come modello egli aveva un piccolo cane da grembo bianco tosato a filo, ma l'animale non voleva star fermo e perciò era legato con una corda, e questo sia dalla parte della testa che dalla parte della cosa; in questo c'era vita e verità che dovevano

L'altro quadro, dipinto da Giannino in persona, rappresenta invece un bambino, dai tratti angelici come gli infanti del Bronzino, addormentato sulla schiena del porcellino di bronzo.

L'enfant devint un grand peintre, comme en témoigne le second tableau, qui représentait le sanglier de bronze, connu de tous les Florentins. Un jeune garçon, la figure doucement éclairé par la lampe de la Madone, dormait sur le dos de l'animal. Les visiteurs ne se lassaient pas admirer cette toile, véritable chef-d'œuvre de dessin et de couleur (Berty, p. 54)⁶²⁶.

L'immagine, però, non è riprodotta nel racconto, dando quindi esempio di un altro tipo di relazione – *in absentia* – fra il testo e l'immagine. Al quadro venne assegnato il premio d'onore e una targa in memoria dell'autore del quadro, il bambino protagonista della storia, volato via verso le «pays des rêves de son enfance».

Il racconto si qualifica come un esempio articolato di rapporto tra parole e immagini. Il suo valore iconotestuale è rafforzato dal fatto che il disegno è tematizzato e si riscontra nei molteplici livelli di realtà testuale (ecfrastica, onirica, pittorica). Inoltre, le illustrazioni di Berty non illustrano il testo, non sono prodotte dalla parola, ma mantengono un carattere fittivo forte, rappresentando spesso un'immagine (di un quadro, nel caso del racconto) interna alla fiction. Il carattere d'immagine 'pura' è reso privando l'illustrazione di ogni valenza descrittiva: Berty utilizza l'espedito della semplificazione dello stile, annullando il più possibile la profondità e la cornice, un po' come nelle figure di Boutet de Monvel, simili a quelle dei frontoni dei templi greci. Lo stile di Maurice Berty (pseudonimo di Jean Marie Pierre Henri de Lambertye, 1884-1946) si distingue, infatti, per un moderno accento riflessivo, per la linea chiara e per una decisa attenzione alle novità artistiche. Negli anni Venti, per esempio, egli seguì l'idea di Charles Robert Dumas, un eminente germanista che curò la pubblicazione presso Boivin e C^{ie} di una serie di racconti caratterizzati da diversi colori: c'erano i racconti blu, rosa, malva, verdi, bianchi, d'oro... tutti illustrati dagli artisti più moderni, tra cui Félix Lorioux, Henry Monrin, Maurice Lalau e lo stesso Berty. Gli anni Venti, come si è accennato, sono anche gli anni dell'arrivo in Francia del gruppo degli illustratori russi. Berty visse quindi in un momento di forte rinnovamento artistico e non tardò ad assumerne il linguaggio, personalizzandolo ulteriormente⁶²⁷.

L'antologia dei racconti di Andersen in francese, contenenti il *Sanglier de bronze* piacere a tutti. Si diceva che il pittore era un giovane fiorentino che sarebbe stato trovato per strada da bambino, che sarebbe stato allevato da un vecchio guantaio, e gli aveva imparato a disegnare da solo; un pittore ora famoso aveva scoperto questo talento quando il bambino una volta doveva essere cacciato via perché aveva legato il prediletto della Signora, il piccolo cane da grembo, avendolo preso come modello» trad. it. di K. Bech, *Il porcellino di bronzo* in H. C Andersen, *Tutte le fiabe*, cit., pp. 151-152.

626 Cfr. *ivi*, p. 152.

627 Oltre al testo in analisi, Berty lavorò a numerose opere: per la casa editrice Albert Mame et fils di Tours egli illustrò *Guillaume Tell* di A. Caneaux (1932); *Cie* di J. Rosmer (1929); *Petite histoire de l'Eglise illustrée. Bernard et Colette à Rome par un groupe de pères et de mères de famille*, tradotta dall'inglese da C. Pressoir e M.-L. Pressoir (1934). Per Delagrave, *Flore et Blanchefleur* (1930); *Le Roman de Jean de Paris* di G. Gassies des Brulies (1929); *Fantinet au paradis des animaux* di J. de Kerlecq (1929); *Contes du temps passé* di C. Perrault et Mme d'Aulnoy (1925); i *Contes d'Andersen* (1930). Nella collezione «Grands récits illustrés» delle edizioni Nelson, *Le Grillon du foyer* (1931) e *Les années d'enfance de David Copperfield* di Dickens (1933), mentre nella collezione «Bibliothèque illustrée pour la Jeunesse» i *Contes* dei fratelli Grimm (1937). Più innovativi, invece, i lavori per la collana «Contes de toutes les couleurs» di Boivin et C^{ie} per cui illustrò i *Contes d'or de ma mère grande* di Charles Robert Dumas (1929). Nella collezione «Bibliothèque Rose Illustrée» di Hachette e C^{ie} illustrò, invece, *Raoul Doubry* (1924).

ze e anteriori al 1941 (senza contare ovviamente le ristampe), comprende due testi che potrebbero essere confrontati con quello illustrato da Berté nel 1935. Si tratta di *Les souliers rouges et autres contes*, con le illustrazioni di Yan D'Argent (tradotto da Ernst Grégoire e Louis Moland, Parigi, Garnier Frères, 1929 e poi 1932) e dei *Contes d'Andersen*, con le illustrazioni di Brunelleschi (introduzione d'Edmond Pilon, traduzione di Ch. Guyot e E. Wegner, Parigi, Piazza, 1931). Quest'ultimo è un volume dalle illustrazioni di ascendenza liberty, generalmente a colori e non caratterizzate dalla bidimensionalità delle immagini di Berté. Un primo aspetto che non permette di integrarle al testo, quindi, è il fatto che si limitino ad essere delle immagini descrittive; un secondo motivo è che il testo comprende solo due illustrazioni. Prima del titolo vi è infatti l'immagine di un piccolo pifferaio (un'indicazione che non è esplicita nel racconto) sullo sfondo di Firenze: l'immagine non descrive nemmeno una parte del racconto, ma lo contestualizza restando al di fuori della narrazione, così come l'immagine si trova al di fuori della cornice testuale e prima del titolo (Brunelleschi, p. 195).



LE SANGLIER DE BRONZE

Fig. 185 Brunelleschi, *Contes d'Andersen*, texte d'H. C. Andersen, Piazza, Parigi, 1931, p. 195

La seconda immagine dell'edizione Piazza rappresenta invece il bambino a ca-

vallo del cinghiale (Brunelleschi, p. 203): un disegno che si concentra sulla prospettiva e che descrive la scena senza ulteriori apporti significativi.



Fig. 186 Brunelleschi, *Contes d'Andersen*, texte d'H. C. Andersen, Piazza, Parigi, 1931, p. 203

Nella versione dell'edizione Piazza, quindi, non ci sono immagini che rendano il racconto un testo 'forte' dal punto di vista del rapporto con le immagini.

Anche nella versione di Yan D'Argent vi è l'immagine di un pifferaio a cavallo di un cinghiale posta prima del titolo: vi è quindi un richiamo descrittivo al testo interno che, inoltre, presenta notevoli varianti rispetto all'edizione Delagrave.



Fig. 187 Y. D'Argent, *Le sanglier de bronze*, in *Les souliers Rouges et autres contes*, texte d'H. C. Andersen, Garnier Frères, Paris, 1929, p. 181

Vista la scarsa significatività delle immagini dei due testi di confronto, sarà interessante collazionare anche le parti verbali che, molto spesso, mancano totalmente di quegli elementi che permettono di identificare il *Sanglier de bronze* di Delagrave come l'opera che Saint-Exupéry aveva sul suo comodino prima di scrivere il *Piccolo Principe*. Ne darò alcuni esempi.

Dopo la prima notte con il porcellino di bronzo, l'animale ringrazia il bambino perché solo grazie a lui aveva potuto lasciare il suo piedistallo di statua:

«Je t'en prie, ne m'abandonne pas, cher petit, sans cela je serai de nouveau sans vie, comme tu m'as vu pendant le jour» «Ne crains rien, je me cramponne à toi de toutes mes forces» (Berty, p. 42)

Nel testo Delagrave, l'animale chiede al bambino di 'addomesticarlo', così come la volpe fa con il piccolo principe. L'utilizzo dei verbi «pregare» e «abbandonare» rende il testo molto più vicino al campo semantico del racconto di Saint-Exupéry, al contrario della durezza e dell'uso imperativo del testo di Brunelleschi:

Surtout ne descends pas de mon dos, car aussitôt je mourrai et reviendrais inerte ainsi que tu me vois chaque jour dans la via Porta Rossa (Brunelleschi, p. 201).

Inoltre, la presenza del nome della via fiorentina, assente nel testo Berty, annulla l'indeterminatezza del racconto alla stessa stregua dell'intento descrittivo delle illustrazioni. Il testo D'Argent si trova tra le due precedente versioni, sebbene il patetismo sia diminuito dalla mancanza del verbo «prier»:

Ne me quitte pas, cher enfant, sans cela je serai de nouveau inerte et sans vie, tel que tu as souvent pu me voir dans le jour (D'Argent, p. 173)⁶²⁸.

Similmente, l'impronta magico-onirica della versione di Berty

628 H. C. Andersen, *Il porcellino di bronzo*, trad. it. di K. Bech in H. C. Andersen, *Tutte le fiabe*, cit., p. 147.

L'enfant se réveille en sursaut, encore tout étourdi du bruit, et il se retrouve dans la rue, au pied du sanglier de bronze sur lequel il s'était endormi (Berty, p. 43)

si riduce nel testo Brunelleschi :

Au même instant il perdu connaissance, se sentit enveloppé d'un froid glaciale, et il ouvrit les yeux. Le matin se levait, et l'enfant était assis, à moitié glissé en bas, dans la via della Porta Rossa. (Brunelleschi, p. 202).

giungendo ancora una volta a un termine medio nella versione di D'Argent:

L'enfant s'éveilla en sursaut; il se sentait tout étourdi; il se trouva dans la rue de la Porta Rossa, à moitié glissé en bas du sanglier de bronze, sur lequel il s'était endormi (D'Argent, p. 174)⁶²⁹.

Un aspetto che avvicina molto il *Piccolo Principe* al racconto di Andersen è il fatto che il bambino si trovi in completa sintonia con gli animali, con il cinghiale e con la cagnetta Bellissima, tanto che la padrona si sorprende di come i due «innocenti» riescano ad entrare in «comunicazione», due termini chiave del racconto di Saint-Exupéry :

Ce qui me charme, dit-elle c'est que Bellissima l'ait si bien reçu: ces deux innocents se comprennent (Berty, p. 47).

Il concetto si mantiene intatto in D'Argent, ma in maniera più sintetica, come se non si volesse sottolineare che si tratta di un punto fondamentale della storia:

Les deux innocentes se comprennent, dit elle (D'Argent, p. 176).

Nel testo di Brunelleschi, la perdita è invece totale: manca l'atteggiamento di sorpresa della donna, insieme con i termini chiave legati all'innocenza del bambino e del cane e alla loro reciproca comprensione.

Sa femme était occupée à coudre quand il entra; une petite chienne dont le poil était coupé si ras qu'on voyait la peau rose sauta de la table au devant du petit garçon. – Voilà déjà une paire, d'amis, dit la dame en caressant à la fois la chienne et l'enfant (Brunelleschi, p. 206)⁶³⁰.

Il bambino dell'edizione Delagrave è poi un vero bambino, ne ha l'arroganza e l'egocentrismo che si esprimono nella richiesta fatta al pittore:

Oh, permettez-moi de vous regarder! Je voudrai tant vous voir peindre ces jolies figures sur votre toile! (Berty, p. 48)

Giannino dimostra la stessa enfasi del piccolo principe che chiede «Disegnami una pecora!» e resta concentrato solo sul suo bisogno («Je voudrais»), al contrario del bambino di D'Argent che, invece, sposta l'attenzione sulle capacità del pittore:

Oh! Laissez-moi vous regarder peindre, dit l'enfant. Comment allez vous mettre ces belles figures sur votre toile blanche? (D'Argent, p. 177)

L'entusiasmo infantile vien poi totalmente meno nel testo Brunelleschi: la domanda negativa annulla l'esclamazione di Giannino e le magiche «jolies figures», dotate quasi di una forza animistica, si sclerotizzano nella fissità del «tableau»:

Ne me permettez-vous pas de vous regarder peindre? demanda l'enfant. Je voudrais tant voir comment le tableau qui est au mur viendra sur votre toile (Brunelleschi, p.

629 *Ibid.*

630 Cfr. *ivi*, p. 149.

208)⁶³¹.

Il rapporto con il *Piccolo Principe* si basa, inoltre, su alcuni semplici dettagli che rivestono però un ruolo importante nello svolgimento narrativo della trama, come, per esempio, il fatto che la cagnetta segua Gianni senza cappotto rischiando di raffreddarsi: se Bellissima avesse preso il suo *manteau*, la storia avrebbe avuto sicuramente un'altra fine. In maniera simile, la capricciosa rosa del piccolo principe fa finta di tossire per attirare l'attenzione, costringendolo a cercare una soluzione per non farla raffreddare.

Gianino, stupéfait, songe que Bellissima, dehors cette nuit froide, va s'enrhumer, car elle n'a pas le manteau qui la protège quand elle sort, ce manteau coquet en peau d'agneau, garni de petits grelots et orné de rubans roses (Berty, p. 48).

Il bambino visualizza immediatamente il lezioso cappottino della cagnetta, con tutti i dettagli che – Ricci insegna – si fissano con incredibile rilievo nella mente infantile. Nella versione di D'Argent, la descrizione del cappotto è successiva e, per questo, non ha l'immediatezza che scaturisce direttamente dal pensiero del protagonista, quanto piuttosto la precisione descrittiva del narratore.

Gianino était comme frappé du tonnerre. Bellissima dehors par cette nuit froide, et sans son manteau [...]. Bellissima qui allait s'enrhumer! que dirait madame (D'Argent, p. 177).

Nel testo Brunelleschi, invece, non rimane niente che possa indicare un rapporto con la storia del *Piccolo Principe*: non vi è traccia del verbo «s'enrhumer» e la similitudine accentua la parentorietà descrittiva del passo narrativo:

La vue d'un dragon crachant le feu n'aurait pas épouvané le pauvre garçon plus que la présence de la petite chienne en cet endroit. Bellissima dans la rue, à pareille heure, sans son manteau! (Brunelleschi, p. 209)⁶³².

Anche la rappresentazione dei rapporti con gli adulti è un termine di paragone molto efficace per capire la distanza dei testi. Quando Gianni racconta la storia del cinghiale al pittore, quest'ultimo fa fatica a comprenderlo:

C'était une histoire diablement compliquée (Brunelleschi, p. 211)

Il n'était pas claire ni facile à comprendre (D'Argent, p. 179)

Il pittore – con un'umanità tipica del racconto saintéxuperiano – tenta di consolare Gianni, ma, in quanto adulto, non riesce a capire fino in fondo il suo piccolo interlocutore:

Le récit n'est pas très clair, et le peintre a quelque peine à comprendre, mais il s'efforce de consoler l'enfant de calmer la bonne dame.

Allora il pittore

promet de jolies images à l'enfant. Le lendemain, en effet, il lui remet des gravures, des paysages, des hommes à grande barbe et un dessin représentant le sanglier de bronze lui-même, avec la rue et le marché! (Berty, p. 51)

Il riferimento alle immagini è molto preciso, si fa cenno a diverse tecniche, c'è più attenzione all'aspetto figurativo; la versione di Brunelleschi, invece, che fino ad ora è stata più descrittiva e prolissa, sintetizza la scena e descrive il disegno del

631 *Ibid.*

632 Cfr. *ivi*, p. 150.

cinghiale con un criterio tipico dello sguardo adulto, la somiglianza al modello:

Pour finir, le peintre caressa le petit garçon et lui donna un paquet d'images. C'étaient des superbes images et, parmi elles se trouvait le sanglier de bronze d'une parfaite ressemblance (Brunelleschi, p. 212)⁶³³.

Nei testi di Brunelleschi e D'Argent, inoltre, si perde il senso puramente estetico delle immagini – tipico del bambino (anche secondo Arnheim)

Quel bonheur de savoir dessiner! pense Gianino. On peut faire le portrait de ceux qu'on aime et reproduire tout ce que l'on voit de beau (Berty, p. 51).

che si sostituisce al senso, finalizzato, del possesso:

Quel bonheur de savoir dessiner, se dit Gianino, on peut avoir sans cesse autour de ceux qui vous sont chers, et même le monde entier (D'Argent, p. 179).

Ah! pensait l'enfant, celui qui sait ainsi dessiner et peindre peut posséder chez lui tout l'univers (Brunelleschi, p. 212)⁶³⁴.

Una prova ancor più evidente che l'edizione Delagrave può essere stata letta da Antoine durante la convalescenza si trova nella pagina successiva, dove Giannino promette alla cagnetta di farle un ritratto che avrebbe portato sempre con sé, come il piccolo principe desidera fare con il disegno della pecora:

Tiens-toi bien tranquille, ne remue pas; je vais faire ton portrait, que je garderai toujours auprès de moi (Berty, p. 52).

L'edizione D'Argent è piuttosto efficace nel mantenere il valore «sostitutivo» dell'immagine. Tuttavia, manca l'aggettivo «tuo» e il ritratto è connotato più genericamente («un beau portrait»): venendo quindi a mancare l'idea che il ritratto possa essere solo uno, in quanto esso 'è' la cosa stessa e non, più riduttivamente, la sua rappresentazione.

Je te dessinerai et je ferai de toi un beau portrait, et comme cela tu seras toujours auprès de moi (D'Argent, p. 180).

La distanza con il testo Brunelleschi è invece incolmabile:

je vais faire un joli portrait de toi et je te mettrai parmi mes images (Brunelleschi, p. 214)⁶³⁵.

Il ritratto è ontologicamente bidimensionale e non possiede nessuna qualità affettivo-cognitiva che gli eviti di finire fra le altre immagini disegnate.

La seconda parte del racconto è ricca di elementi che rafforzano la mia ipotesi, come l'aria «seriosa» del bambino rappresentato nel primo ritratto dell'esposizione, tutto intento a ritrarre la cagnetta:

La scène était fort bien rendue: l'enfant tout entier à son travail, avait un air sérieux que les contorsions comiques de la petite bête ne parvenait pas à troubler (Berty, pp. 52- 53).

633 *Ibid.*

634 *Ibid.*

635 *Ibid.*



Fig. 188 M. Berty, *Le sanglier de bronze* en *La petite sirène*, *Le sanglier de bronze*, Jean Balourd, texte d'H. C. Andersen, Delagrave, Paris, 1935, p. 53

La scène était rendu dans la perfection: l'air sérieux et appliqué de l'enfant et les gigots comiques de la petite bête (D'Argent, p. 180).

In D'Argent si mantiene l'aggettivo «sérieux» (che manca totalmente in Brunelleschi: «Il y avait dans ce tableau une telle vie, une telle vérité que tous les visiteurs ne subissaient le charme», p. 214), ma l'immagine che viene riprodotta nella pagina successiva non collabora con il testo da un punto di vista metanarrativo: se in Berty essa rappresenta concretamente il disegno fatto dal pittore, nell'edizione Garnier, l'immagine si limita a illustrare il momento del testo in cui il bambino disegna, non possedendo quindi nessun valore deittico-sostitutivo nei confronti dell'immagine dell'esposizione. In entrambe le versioni, però, i visitatori subiscono il fascino del sorriso del bambino ritratto, così come l'aviatore si ricorderà per sempre del piccolo principe che ride (*Petit Prince*, p. 318):

Ce qui retenait surtout les regards, c'était la physionomie de l'enfant, qui, perdu, dans un rêve mystérieux, faisait, penser, aux enfants de Bronzino et à leur sourire divin (Berty, p. 54).

Mais ce qui attirait irrésistiblement les passants, c'était le sourire de l'enfant, perdu dans un rêve mystérieux; c'était aussi divin que le sourire des enfants de Bronzino (D'Argent, p. 181)⁶³⁶.

Questo passaggio manca completamente in Brunelleschi. In quest'ultima versione, inoltre, manca un'espressione essenziale al dialogo con l'opera saintéxupériana e con tanta parte della letteratura per l'infanzia. Nel testo illustrato da Brunelleschi, infatti, annunciando la morte di Giannino, si dice semplicemente:

Quelques jours plus tôt, ce jeune peintre était mort (Brunelleschi, p. 215).

636 I passi sono omessi nella traduzione italiana.

Nelle altre due versioni, invece, la morte magica dei bambini delle favole conduce al paese dei sogni dell'infanzia:

le jeune artiste venait de mourir, et son âme s'était envolée vers le pays de rêves de son enfance (Berty, p. 54).

le jeune artiste venait d'être porté par un terrible épidémie ver le pays des rêves de son enfance (D'Argent, p. 181)⁶³⁷.

Anche il testo illustrato da D'Argent mantiene alcuni punti di contatto con il *Piccolo Principe*, ma quello di Berty fa segno verso di esso sul piano dell'iconotesto, che nasce dagli spunti verbali di Andersen, ma che si costruisce attraverso lo sguardo (meta-iconico, se vogliamo) di Maurice Berty.

Uno sguardo, quindi, simile a quello del bambino del *Nouveau costume de l'empereur* (*Il Vestito nuovo dell'imperatore*, il cui titolo originale è *Kaiserens nye Klæder*, 1837), che Berty ben esemplifica in un'immagine dove mostra il punto di vista del bambino senza rappresentare l'oggetto della visione:



Fig. 189 M. Berty, *Nouveau costume de l'empereur* en *Contes*, texte de H. C. Andersen, Delagrave, Paris, 1930, p. 59

L'immagine è tratta dai *Contes* di Andersen (Parigi, 1930) che Berty aveva illustrato per Delegrave cinque anni prima dell'edizione che s'ipotizza sia stata letta da Saint-Exupéry. Berty, pertanto, nel *Sanglier de bronze* di Delegrave esercita uno

637 H. C. Andersen, *Il porcellino di bronzo*, trad. it di K. Bech in H. C. Andersen, *Tutte le fiabe*, cit., p. 152.

stile che già gli apparteneva e che si riscontra in altri suoi lavori. La raccolta dei *Contes*, per esempio, pur non contenendo il *Sanglier de bronze*, presenta un tipo d'illustrazione moderna che tende a 'compenetrare' i margini testuali costituendo con essi un tutt'uno (come nella *Petite marchande d'allumettes*) oppure che rappresenta, extranarrativamente, gli oggetti che, a mo' di emblema, sintetizzano la morale del racconto. Alla fine del *Nouveau costume de l'empereur*, infatti, Berty disegna gli strumenti del sarto, un pezzo di stoffa rattoppata e un sacchetto di monete d'oro.



Fig. 190 M. Berty, *Nouveau costume de l'empereur* en *Contes*, texte de H. C. Andersen, Delagrave, Paris, 1930, p. 60

Anche in questa raccolta, i disegni a piena pagina sono a colori, come nel *Piccolo Principe*, ma la riflessione metanarrativa si concentra in quelli in bianco e nero. Questi mantengono il loro valore di disegno, non simulano una rappresentazione reale, ma vogliono, anzi, ribadire la loro natura artificiale: il meccanismo della finzione è esibito e trova senso in se stesso (come in una moderna icona) e non nella mimesi della realtà.

La riprova della conoscenza di Berty da parte di Saint-Exupéry, e quindi l'individuazione di una possibile origine del *Piccolo Principe* nella sua arte, sono riscontrabili anche in altre opere dell'artista. Questo dimostrerebbe che l'idea metaiconica dell'illustrazione (di un iconotesto cognitivamente caratterizzato, più in generale) connotava il suo fare artistico in maniera radicata e diffusa e che è proprio questo aspetto che è condiviso, e si riscontra, nell'eredità raccolta dal *Piccolo Principe*. Gli esempi sono tanti e vale la pena di accennare ai più significativi per dare conto della profondità della contaminazione tra i due artisti. Un primo esempio può essere l'illustrazione di *Il était un petit page* di Berthe Bernage (1932) dove la protagonista, Pâquerette (un nome di chiare ascendenze anderseniane), è una principessa mandata a trascorrere un periodo di tempo nella casa della madrina – una dama molto malata e piuttosto autoritaria («C'est moi qui a choisi pour vous, il y a douze ans, un nom de fleur. Je désire vous habillier en rose, et vous habiterez dans une chambre rose») – in compagnia del nano Zurlino, il *petit page* del titolo. Pâquerette, come oramai potremmo aspettarci, non tarda a prendersi un bel raffreddore: «La princesse est enrhumée» dice Zurlino: «quand on se promène dans le bois, on rencontre le loup; quand on se promène sur les rochers, on rencontre des rhumes et de vilains oiseaux de proie»⁶³⁸. Nel lieto fine della storia, la saggia bambina riesce a guarire la madrina con il suo affetto, facendole capire che «il ne faut pas croire que les chagrins d'enfant soient légers. Quand on est petite et qu'on souffre, on souffre plus que les grandes personnes, car on en sait rien et on a peur de mal agir».

638 B. Bernage, *Il était un petit page*, Gautier-Languereau «La Bibliothèque de Suzette», Paris, 1932, p. 103 e pp. 96-97.

Alcuni dettagli comuni caratterizzano anche il racconto di *Fantinet au paradis des animaux* di Jean de Kerlq (Delagrave, 1925), dove si manifesta pienamente la possibilità di comunicazione reciproca tra bambini e animali e dove fa la sua apparizione anche un uomo dal cappello «pointu».

Un altro aspetto interessante nella produzione grafica di Berty è l'interpretazione pedagogica dell'immagine, come, per esempio, nella *Petite histoire de l'Eglise illustrée*. Bernard et Colette à Rome par un groupe de pères et de mères de famille, pubblicata da Mame nel 1934. Nel racconto, si alternano le immagini che illustrano la storia 'esterna', quella dei due fratellini Colette e Jean (misteriosamente chiamato Bernard nel titolo) e quelle del libro che devono leggere come compito a casa, l'*Histoire de l'Eglise*. I bambini convincono i genitori a partire tutti insieme per vedere i luoghi descritti nel loro libro e ogni tappa del viaggio corrisponde (con tanto di cartine geografiche e paesaggi disegnati) a una storia letta dai bambini con l'aiuto del padre, secondo quelli che erano i dettami della moderna pedagogia e secondo i consigli delle prefazioni degli *Albums du Père Castor*, compilate da un esperto di letteratura in immagini del calibro di Paul Faucher⁶³⁹.

Uno degli esempi più forti del rapporto fra i due artisti si rintraccia, però, in un racconto di Natale, *Le Noël du bandit*, che Berty illustrò all'interno dei *Contes d'or de ma mère grande* di Charles Robert Dumas (Boivin et C^{ie}). L'interesse di Saint-Exupéry nei confronti di questo racconto sarebbe stato duplice: innanzitutto perché si tratta di un racconto di Natale che avrebbe potuto ispirare il tono della sua storia e, in secondo luogo, perché il racconto era pubblicato in una collana d'illustrazione sperimentale («Contes de toutes les couleurs») che lo avrebbe potuto attirare, quindi, per le innovazioni artistiche che andava egli stesso sperimentando. La storia inizia in una notte di Natale. Un avventore, che in realtà è Cristo, bussa alle porte per avere riparo, ma invano; disperato, si rivolge a Dio che lo trasforma in un ricco borghese. La nuova sfarzosa tenuta attira però l'attenzione di un bandito che vorrebbe ucciderlo per derubarlo e che, nonostante le preghiere dell'uomo («Pitié, je t'en suppli! Frère ne te charge pas d'un crime. Frère, prends garde: le remord est lourd à l'âme du meurtrier. Pitié... mon cadavre sera de plomb pour ta conscience»), compie il suo crimine⁶⁴⁰. Non sapendo poi come sbarazzarsi del cadavere, se lo carica sulle spalle. A questo punto, la penna magica di Berty, trova l'espedito ottico idoneo a rappresentare il fardello del delitto che pesa sul bandito, delineandolo con una linea tratteggiata.

639 Gli *Albums du Père Castor* rientrano nel clima precedente alla stesura del *Piccolo Principe* anche per un altro motivo. Nel 1941, infatti, Saint-Exupéry aveva incontrato l'amico Paul-Emile Victor, scrittore ed esploratore, che gli aveva mostrato il suo racconto ancora inedito, *Apoutsiak, le petit flocon de neige*, illustrato dallo stesso autore a seguito della sua esperienza con il popolo esquimese. Il racconto verrà pubblicato dopo la guerra (1952) nella collezione di Faucher.

640 C. R. Dumas, *Le Noël du bandit* in *Contes d'or de ma mère grande*, Boivin et C^{ie}, Paris, 1929, p. 99.

Et comme Jésus suppliant relève la tête, hausse ses lèvres vers la main du bandit, cette main qu'il veut baiser, dans le même instant, s'abaisse et frappe.

Du sang jaillit!

Courbé sur le mort, Jean Camus le bandit lui arrache son manteau de fourrure...

Les vivants ont besoin d'avoir chaud, eux...

Mais il se redresse, inquiet, pointant l'oreille.. Sur le pont des pas cadencés sonnent : « Le guet! »... Fuir,



Fig.191 M. Berty, *Le Noël du bandit*, en *Contes d'Or de ma mère-grande*, textes de C. R. Dumas, Boivin & Cie, Paris, 1929, p. 99

La scelta grafica è assolutamente nuova e dimostra la profonda comprensione del valore dell'immagine da parte di Berty, il quale entra nelle profondità del testo più che illustrarlo⁶⁴¹. Una capacità di vedere al di là delle parole che sicuramente avrebbe interessato Saint-Exupéry. Nel proseguo della storia, Dio appare all'uomo dicendogli che per scontare la sua colpa avrebbe dovuto camminare per tutta la vita sotto quel peso, dal quale sarebbe stato liberato solo durante una notte di Natale. Spinto dalla speranza di redenzione, il bandito comincia a comportarsi onestamente e il peso diventa sempre più leggero, finché una notte di Natale gli appare Gesù:

«Frère, relève-toi, prononce-t-il. Tu as assez souffert. Marche vers moi. Je suis pitié, lumière. Que désormais la paix soit sur ton âme». Le vieux criminel se redresse. Comme porté par des nuages, il marche vers le Seigneur. Jésus ouvre tout grand ses bras et, recevant le bandit sur son cœur, il s'élève avec lui vers le ciel d'où, candide, la neige

641 L'espedito della linea tratteggiata fu ripreso da Berty anche nell'illustrazione della versione francese del *Canto di Natale* di Dickens, *Le Grillon du foyer* (Nelson 1931) per rappresentare il primo spirito che visita Scrooge. Non ci sono prove esplicite, ma sarebbe interessante dimostrare che Saint-Exupéry, dopo che gli fu commissionato un conte de Noël, avesse cercato degli spunti in altri rappresentati del genere. Come per esempio nel racconto di *Per stellam ad stellas* che, spesso, per il contenuto e l'atmosfera magica (surrealista, piuttosto, come dimostra la presenza di strani animali come gli «araignées aéronautes»), è stato spesso avvicinato al *Piccolo Principe*. Il racconto di Claudel fu pubblicato sulla rivista di aviazione «Plein ciel» (novembre-décembre 1938, pp. 1-5). Lo stesso Berty illustrò un racconto di argomento 'aereo' che, forse anche per questo motivo, avrebbe potuto attirare l'attenzione di Saint-Exupéry (P. Cervières, *En avion vers la cité déserte*, Gedalge, Paris, 1935).

tombe toujours⁶⁴².

Alla fine del racconto, la redenzione coincide con la morte e con la perdita della stessa pesantezza che caratterizza anche il corpo del piccolo principe e che gli impedisce di tornare al suo pianeta: «Tu comprends. C'est trop loin. Je ne peux pas emporter ce corps là. C'est trop lourd [...]. Mais ce sera comme une vieille écorce abandonnée. Ce n'est pas triste les vieilles écorces»⁶⁴³.

642 C. R. Dumas, *Le Noël du bandit* in *Contes d'or de ma mère grande*, cit., p. 111.

643 A. de Saint-Exupéry, *Petit Prince*, in *OC2*, p. 315 (trad. it. *PPit*, p. 118).

4. L'artista bambino. Consuelo e gli amici pittori

«Di che colore volevo i muri? “Del colore dell’acqua in una vasca da bagno”, risposi io. Fece venire degli amici pittori per trovare il colore esatto. Solo Marcel Duchamp scopri il segreto in un giorno grigio»⁶⁴⁴. L'aneddoto è degno della compagna di Antoine, Consuelo, un'artista poliedrica e aperta a tutte le novità che animavano i due continenti, che creò un vero e proprio circolo artistico europeo nella sua casa newyorkese. Il trasferimento a New York e l'amore per la vita di società, infatti, spinsero Consuelo a ricreare l'ambiente parigino. Fu soprattutto grazie alla moglie se anche Antoine mantenne i contatti con André Breton (sebbene i rapporti tra i due non fossero dei migliori), Salvador Dalí, Max Ernst, Yves Tanguy, Jena Hélion e Juan Miró. Consuelo amava i pittori e i poeti surrealisti, nell'esuberanza dei quali la sua pittura trovava un continuo nutrimento, a dispetto del marito che, invece, riteneva il movimento surrealista «une escroquerie intellectuelle et poétique, et une véritable tyrannie»⁶⁴⁵. Il rapporto di Antoine con il surrealismo è in realtà contraddittorio (come dimostra l'articolo su «Minotaure»), facendo supporre, a quanto pare, una certa fascinazione da parte dello scrittore, specialmente per la componente psicanalitica del movimento. Il contributo del surrealismo al concetto di parola-immagine è piuttosto noto. Basti ricordare i *collages*, i *poèmes-objet* di Breton, che egli giustificava a partire «du besoin de porter à l'existence réelle tel objet insolite aperçu en rêve (de le reconstituer concrètement)»⁶⁴⁶ e le decalcomanie che apparvero su «Minotaure». Nel numero del 1934, furono pubblicati anche altri esempi di iconotesto, come l'alfabeto di alberi di Marx Ernst:

644 C. de Saint-Exupéry, *Memorie della rosa*, traduzione di P. Ghinelli, Barbera Editore, Siena, 2007, p. 119 (ediz. orig. col tit. *Memoires de la rose*, France loisirs, Paris, 2000).

645 A. Vircondelet, *C'étaient Antoine et Consuelo de Saint Exupéry*, Fayard, Paris, 2009, p. 256. Inoltre, il gruppo surrealista di New York rappresenta un momento fondamentale per capire la condizione dell'esilio di molti intellettuali: «la polyvalence du groupe qui comptait des peintres et des poètes, l'articulation constante chez André Breton entre la pratique et le souci théorique placent les surréalistes aux premiers loges pour analyser l'exil des années 1940» E. Loyer, *Paris à New York, Intellectuels et artistes en exil 1940-1947*, cit., p. 122. Si ricorda anche il capitolo *Saint-Exupéry between Breton and Maritain*, in J. Mehlman, *Émigrés à New York: French Intellectuals in War time*, pp. 145-164.

646 A. Breton, *La crise de l'objet*, «Cahiers d'art», 1-2, 1936, p. 22.



Fig. 192 M. Ernst, *Les Mystères de la Forêt* («Minotaure», II, 5, automne 1934, p. 6)

e un altro interessante alfabeto ‘umano’ riprodotto in un articolo di Paul Eluard, dove le parole scelte per rappresentare la «O» e la «S» furono «oiseaux» e «sauvage»⁶⁴⁷.

647 M. Ernst, *Les Mystères de la Forêt*, «Minotaure», 2, 5, automne 1934, p. 6. La riproduzione del *Poème visible* si trova nell'articolo di E. Tériade, *Aspects actuels de l'expression plastique*, «Minotaure», 2, 5, automne 1934, p. 45. Articolo di Eluard si intitola *Juste milieu*, «Minotaure», 3, 11, 1936, p. 46.



OISEAUX. — « Mes oiseaux, j'ai de beaux oiseaux ! Qui veut venir voir mes oiseaux ? » Je ne répétais plus autre chose tout le jour. Cela dura une semaine. Au bout de ce temps, on me fit présent de deux délicieuses ombrelles : l'une en soie rose, à glands d'argent, à manche de nacre, ma passion, mon amour, l'autre en soie noire, à glands d'acier, à manche d'ébène, vingt ans au moins de solitude sans raison. Me promener devint alors une manie. Jusqu'au jour où je ne vis plus d'oiseaux dans l'azur et où je me pris à chanter inlassablement, sans espoir de réponse : « Qui ne veut plus voir mes oiseaux ? »



SAUVAGE. — Juste à la porte du théâtre, il y avait un sauvage armé d'une massue. Au moyen d'un ressort ses yeux roulaient dans l'orbite, sa touffe de cheveux se dressait, sa massue, ses bras s'agitaient. Et je tremblais d'effroi toutes les fois que, passant par là, mes yeux venaient à rencontrer ceux du sauvage, tant cette figure avait été rendue triviale par le semblant de vie que l'homme civilisé était parvenu à lui prêter.



VALET. — « Ainsi faisons-nous, Excellence : lorsque notre pied avait rencontré la dernière marche enfouie dans les ténèbres, appuyés contre la porte de pierre des caveaux, notre regard ébloui remontait. Et Votre Excellence me demandait de lui expliquer, pour la centième fois, les raisons que nous avions d'être là, comme des taupes débusquées. »



YEUX. — Mes yeux, objets patients, étaient à jamais ouverts sur l'étendue des mers où je me noyais. Enfin une écume blanche passa sur le point noir qui fuyait. Tout s'effaça.

Fig. 193 P. Eluard, *Juste milieu* («Minotaure», III, 11, 1936, p. 46)

Nel numero 7 della rivista, cioè quello in cui uscì il breve scritto di Saint-Exupéry, apparve una storia scritta da Henri Michaux (un altro esperto della parola-immagine) costruita – nel vero senso della parola – intorno a uno suo schizzo, un onirico e stilizzato cavallino:

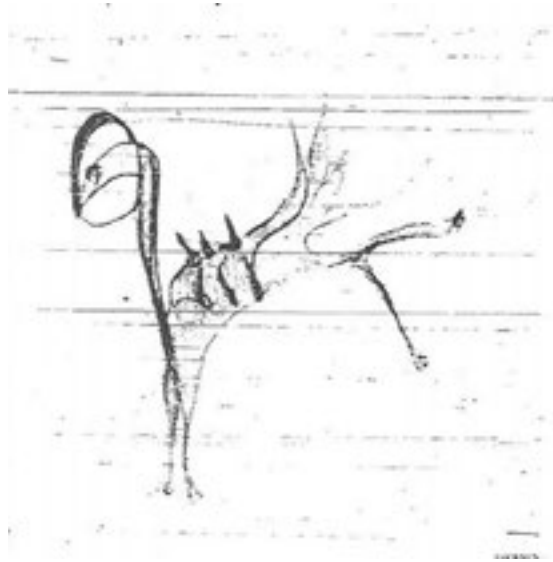


Fig. 194 H. Michaux, *Un tout petit cheval* («Minotaure», II, 7, automne 1934, p. 11)

J'ai élevé chez moi un petit cheval. Il galope dans ma chambre. C'est ma distraction. Au début, j'avais des inquiétudes. Je me demandais s'il grandirait. Mais ma patience a été récompensée. Il a maintenant plus de 53 centimètres et mange et digère une nourriture d'adulte.

Il cavallo di Michaux è un disegno, al pari della pecora del piccolo principe, e *in quanto tale* è reale e ha tutte le caratteristiche della realtà. L'autore fa riferimento a una serie di preoccupazioni (la crescita del cavallino, il suo nutrimento ecc.), le stesse che il piccolo principe ha nei confronti della sua pecora o per il tempo dedicato alla sua 'rosa'.

Ce qui m'inquiète, c'est autre chose, c'est, tout d'un coup, certains jours, les changements étranges de mon petit cheval. En moins d'une heure, voilà que sa tête enfle, enfle, son dos s'incurve, se gondole, s'effiloche et claque au vent qui entre par la fenêtre [...]. Je me demande s'il ne me trompe pas, à se donner pour cheval; car même petit un cheval ne se déploie pas comme un pavillon, ne claque pas au vent, fut-ce pour quelques instants seulement. Je ne voudrais tout de même pas avoir été dupé, après tant de soins, après tant de nuits que j'ai passé à le veiller, le défendant des rats, des dangers toujours proches, et des fièvre du jeune âge⁶⁴⁸.

Gli evidenti rapporti con il testo di Michaux non sono che l'ennesima conferma di un periodo di assoluta recettività in cui Saint-Exupéry assorbì e rielaborò tutto ciò che aveva letto e visto, a partire dalla sua stessa infanzia⁶⁴⁹.

648 H. Michaux, *Un tout petit cheval*, «Minotaure», 2, 7, automne 1934, p. 11. L'altro segreto che la volpe confida al piccolo principe a proposito dei legami tra amici è sintetizzato nella nota espressione «C'est le temps que tu as perdu pour ta rose qui fait ta rose si importante» (*Petit Prince*, p. 298).

649 Anche Michel Leiris, nell'*Âge d'homme*, parla a lungo dell'influenza che le immagini di un album di Epinal ebbero sulla «métaphysique de [s]on enfance»: «vorrei fissare qui in pochi tratti ciò che sono in grado di raccogliere delle vestigia di una "metafisica della mia infanzia"» M. Leiris, *Età d'uomo. Notti senza notte e alcuni giorni senza giorno*, trad. it. e postfazione di A. Zanzotto, Mondadori, Milano, 1991, p. 31 (ediz. orig. col. tit. *L'âge d'homme précédé de De la littérature considérée comme une tauromachie*, Gallimard, Paris 1939).

Il ruolo di Consuelo nelle relazioni fra Saint-Exupéry e gli artisti del suo tempo è sicuramente di rilievo, ma vi sono diversi aspetti che potrebbero retrodatare di molti anni la conoscenza di alcune teorie estetiche che ebbero una parte importante nella sua creazione. Carlo François, nel suo saggio sull'estetica saintexupériana, dedica un intero capitolo a Elie Faure, il grande critico d'arte del quale Léon Werth, il dedicatario del *Piccolo Principe*, era amico intimo. Il nome di Faure permette di evocare un'epoca particolarmente importante nella giovinezza di Saint-Exupéry, cioè gli anni dei corsi alla scuola di Beaux Arts (1919-1920). Léon Werth dichiara che a quell'epoca non conosceva ancora Antoine, il quale, probabilmente, non incontrò mai Faure; è piuttosto evidente, però, che le idee estetiche del critico furono ben recepite dallo scrittore (*Cittadella* ne è l'esempio maggiore). In estrema sintesi, basterebbe ricordare l'equivalenza che Faure stabilisce tra le parole «immagine», «simbolo», «idolo» e «metafora», considerandole, in linea con i simbolisti, esclusivamente delle etichette applicate allo stesso concetto, cioè la chiave di accesso alla realtà invisibile⁶⁵⁰. Faure si avvicina al pensiero di Saint-Exupéry anche per quanto riguarda lo stretto rapporto tra creazione e morte.

Lacte de création, en chair comme en esprit, est le plus lyrique, et peut être le seul vraiment lyrique de nos actes, et cependant cet acte, en fin de compte, n'est fait que pour nourrir la mort. C'est dont un jeu, comme l'ont dit les philosophes. Il s'agit de danser sur le bord de l'abîme ou de le recouvrir de fleurs⁶⁵¹.

Colui che gioca danzando sull'abisso è il poeta acrobata che resta in equilibrio tra due estremità:

L'une de ces extrémités, à coup sûr, c'est l'action du milieu social et historique. L'autre, la réaction d'un cœur [...]. L'acrobate symbolise à merveille la position de l'homme vis-à-vis de l'univers à ordonner. Il trompe la pesanteur qui l'entraîne, et la pesanteur même accroît, par un sublime paradoxe, l'aisance, la légèreté, la liberté de ses jeux. On comprendra l'art et l'histoire d'un seul coup si on ne quitte pas l'acrobate de vue⁶⁵².

La contraddizione tra azione e pensiero, il gioco di equilibrio davanti all'universo, la necessità dell'assenza di peso ricercata nel volo come nella morte sono tutte tappe che segnano la parabola artistica e biografica (che, in definitiva, sono una cosa sola) di Saint-Exupéry.

Lo stesso Léon Werth, in collaborazione anche con Faure, scriveva di critica d'arte, concentrando la sua attenzione sui Fauves e in particolare su Matisse, del quale sottolineava le potenzialità sintetiche:

L'art de Matisse est synthétique par excellence; il ne décompose pas; il prend parti; il choisit franchement, entre toutes, une des nuances du ton local. Le peintre est ici comparable au bon écrivain qui, pour mieux et plus simplement décrire, élit entre plusieurs épithètes celle qui les contient toutes, celles aussi qui émane entre toutes et malgré lui de sa particulière vision du sujet.

Una visione che, grazie anche al paragone con la scrittura, potrebbe adattarsi alla sintesi stilistica e, soprattutto, immaginativa di Saint-Exupéry nel suo percor-

650 C. François, *L'esthétique d'Antoine de Saint-Exupéry*, cit., pp. 41-42. Per Elie Faure si fa riferimento alla raccolta in tre tomi delle sue opere (*Œuvres complètes*, Pauvert, Paris 1964).

651 E. Faure, *Utilisation de la mort*, in Id., *Œuvres complètes*, cit., t. 1, pp. 452-460, p. 454.

652 Id., *L'acrobate image de Dieu*, in Id. *Œuvres complètes*, cit., t. 1, pp. 452-460, pp. 331-346, p. 333. Faure scrisse anche un breve testo, *L'Avion*, uscito nella collezione «Mieux Vivre», 7 luglio 1937 e poi raccolto nel terzo tomo delle opere (pp. 853-854): la definizione dell'aviatore come «poète de l'action» sarebbe sicuramente piaciuta a Saint-Exupéry.

so visivo e mentale verso l'essentiel.

Matisse [...] fixait sur de petits panneaux ses notations de la campagne niçoise, il consacrait de longues journées à l'élaboration d'un portrait, c'est-à-dire à des [...] dessins au crayon d'une pénétrantes et méticuleuse analyse, où le caractère du modèle et sa psychologie sont poursuivies avec ferveur jusque dans le choix de la pose ou de la coiffure [...]. D'une telle série de dessins, dont chacun est un portrait, Matisse entend dégager, sur la toile, une image synthétique où s'accordent au moyen des plus franches résolutions et des plus fiers sacrifices, la couleur, le style et la vie. Le portrait définitif contient-il tout ce que contiennent les dessins? A-t-il toute leur âme? peut être que non. Il y a quelque chose d'eux que lui manque; et par contre, dans le tableau s'affirme une beauté que n'ont pas les dessins, dans leur humilité d'études⁶⁵³.

Lo scarto fra lo scarabocchio e il disegno pensato è esattamente lo stesso esistente tra i primi disegni del *Piccolo Principe*, quelli metanarrativi per intendersi, e le illustrazioni della parte centrale del racconto, specialmente quelle a colori. Non è una questione di valore: sappiamo che Saint-Exupéry lavorò a lungo ai disegni 'illustrativi' che possiedono una qualità estetica maggiore rispetto agli schizzi della pecora e della cassa; tuttavia, i 'capolavori' dello scrittore perdono qualcosa dell'intuitività che i primi scarabocchi ottengono dall'immediatezza dell'immagine mentale che riproducono.

Il naturale accostamento tra Saint-Exupéry e Matisse potrebbe essere interpretato come conseguenza del 'bambino interiore' che – a dire di Matisse – era presente in lui mentre creava. L'idea dell'infanzia percettiva era infatti un'idea cara al pittore:

Vedere è già un'operazione creativa ed esige uno sforzo [...] bisogna vedere tutta la vita come quando si era bambini.

Lo sguardo però non è fine a se stesso, ma è il primo passo verso la creazione perché «pour l'artiste, la création commence par la vision. Voir, c'est déjà une opération créatrice, et qui exige un effort», cioè il coraggio indispensabile per vedere le cose come se fosse la prima volta, attraverso la cassa del piccolo principe:

Per fare un esempio, penso che nulla è più difficile per un pittore quanto dipingere una rosa, perché, per farlo, deve innanzitutto dimenticare tutte le rose già dipinte [...]. Vedere ogni cosa nella sua verità è un primo passo verso la creazione, e questo suppone uno sforzo continuo; ci vuole un grande amore, capace di ispirare e di sostenere quello sforzo continuo verso la verità.

L'opera d'arte è quindi il punto d'arrivo di un lungo percorso di «possession» del mondo e di elaborazione delle forme interiorizzate attraverso un processo di sintesi: la stessa sedimentazione della visione interiore che dal ghirigoro del *petit bonhomme* ha portato Saint-Exupéry alla definizione del piccolo principe. E «il grande amore capace d'ispirare e di sostenere questo sforzo continuo verso la verità» è concretizzato nel disegno della cassa che, al di là del linguaggio che inganna e impedisce la comprensione umana, nasconde una pecora⁶⁵⁴.

653 L. Werth, E. Faure, J. Romain et C. Vildrac, *Henri Matisse*, Paris, G. Crès, nouvelle éd. 1925 (ed. orig. 1920), pp. 28 e 30. La prima citazione è di Werth mentre la seconda di Vildrac.

654 H. Matisse, *Scritti e pensieri sull'arte*, trad. it. di M. Mimmita Lamberti, raccolti e annotati da D. Fourcade, Abscondita, Milano, 2003, pp. 271-272 (ediz. orig. *Il faut regarder tout la vie avec des yeux d'enfants*, *Propos recueillis par R. Pernoud, Lecourrier de l'UNESCO*, VI, 10, octobre 1953) in Id., *Écrits et propos sur l'art*, nouvelle édition revue et corrigée, texte, notes et index établis par D. Fourcade, Hermann, Paris, 1975, pp. 321-323.

Matisse, quindi, è uno dei rappresentanti di quella tendenza di rivalutazione dell'infanzia che caratterizzò i primi decenni del Novecento parallelamente alla scoperta dell'arte cosiddetta primitiva. È tuttavia necessario precisare che, almeno per quanto riguarda Matisse, bisogna distinguere tra occhio infantile e disegno infantile. Matisse, infatti, non credeva che «il fa[allait] faire grand cas des dessins d'enfants parce qu'ils ne savent pas ce qu'ils font»⁶⁵⁵. Il paradosso è legato al fatto che il disegno apparentemente infantile è esattamente quello che è costato i maggiori sforzi all'artista e la cui creazione è la meno spontanea di tutte. La famosa frase di Pablo Picasso potrebbe essere intesa come una riprova di quanto affermava Matisse; l'artista, a proposito di alcune mostre di disegni infantili, dichiarò: «quand j'avais leur âge, je dessinai comme Raphaël, mais il m'a fallu tout une vie pour apprendre à dessiner comme eux». Abbandonare il realismo visivo per abbracciare il realismo intellettuale – che permise a Picasso di rappresentare la quarta dimensione (quella temporale) – è lo sforzo della sua creazione⁶⁵⁶. In Picasso, quindi, si concretizzò eccezionalmente il processo di infantilizzazione presente nel *Piccolo Principe*: egli, come Saint-Exupéry, non ricrea lo scarabocchio infantile non imita il tratto infantile, ma rappresenta sulla tela il suo modo di vedere e soprattutto di pensare la visione. Il concetto di infantilizzazione dell'iconotesto di Saint-Exupéry trova un efficace compendio nel motto matissiano del realismo intellettuale: «la precisione non è la verità»⁶⁵⁷.

Matisse e Picasso sono solo due esempi dei molti pittori che s'interessarono con passione alle produzioni artistiche dei bambini. Tra essi, si ricordano Léon Bakst, André Derain, Vasilij Kandiskij, Paul Klee, Joan Mirò e Gabriel Münter. Alcuni di loro possedevano anche vaste collezioni di disegni infantili che influenzarono chiaramente le loro opere⁶⁵⁸. Jonathan Fineberg, nel suo libro sul rapporto

655 Citato da Apollinaire all'occasione del «Salon des enfants» al quale Matisse prese parte. Vedi *Les arts-Dessins d'enfants*, Paris-Journal, 7 juin 1914, in G. Apollinaire, *Œuvres en prose complètes*, t. 2, texte établi, présenté et annoté par P. Caizergues et M. Décaudin, Gallimard «Pléiade», Paris, 1991, p. 756.

656 P. Picasso, *Propos sur l'art*, édition de M. L. Bernadoc et A. Michael, Gallimard, Paris, 1998, p. 160. È interessante il fatto che poco più avanti Picasso dichiara la necessità di servirsi delle parole indipendentemente dal loro significato, di scavalcare il linguaggio grazie all'idea di cui lo sguardo è portatore: «Tu vois ce tube de couleur? [...] l'étiquette porte: "vert pomme". Ce n'est ni un pomme ni une couleur, mais un assemblage de mots, un titre bon pour dérouter les idées» P. Picasso, *Propos sur l'art*, cit., p. 166. L'idea del pittore potrebbe rientrare nei tanti pensieri sulla falsità del linguaggio che costellano l'opera di Saint-Exupéry.

657 H. Matisse, *Scritti e pensieri sull'arte*, cit., p. 136.

658 Lo stesso Aby Warburg era interessato ai disegni infantili, sebbene da un punto di vista antropologico. I risultati degli studi di Warburg sulle popolazioni Hopi, infatti, confluirono nella collezione Warburg del museo amburghese (Musuem für Völkerkunde) che non si limitava agli oggetti d'uso quotidiano, ma includeva anche una serie di disegni fatti dai bambini nativi. Sarà Warburg stesso a raccontare, durante la conferenza del 1923, l'esperimento fatto con i bambini Hopi della scuola governativa di Keam's Canon. Al ritorno da Oraibi, infatti, Warburg chiese al maestro della scuola di raccontare ai bambini la storia di *Giannino guard'in aria*, chiedendo poi loro di disegnarla a memoria. La storia racconta le avventure di un bambino distratto che, a forza di camminare con il naso per aria, combina innumerevoli disastri. Warburg, per l'occasione, compose una versione più breve della storia, il cui elemento centrale era costituito da un violento temporale accompagnato da fulmini. Voleva infatti verificare se per rappresentare i fulmini i bambini sarebbero ricorsi alla forma simbolica usata tradizionalmente dai nativi, e cioè il serpente, piuttosto che a quella realistica corrispondente alla visione tipicamente occidentale. Su dodici bambini solo uno, Howato, ricorse al serpente; questo, tuttavia, provò allo studioso la sopravvivenza di modalità psicologiche 'primitive', anche laddove l'educazione occidentale imponeva una visione razionale dell'esistente. I disegni furono esposti nella mostra *Das Kind als Künstler*, la prima esposizione dedicata alle rappresentazioni grafiche dei bambini, e poi riportati ad Amburgo e donati al museo solo nel 1901, assieme ad un pannello in cui erano state appese le sette fotografie scattate da Warburg ai bambini Hopi. Cfr. B. Cestelli Guidi, «Tratta

tra il bambino e l'artista della modernità, ricorda che Kandisky si servì spesso dei disegni della sua collezione per elaborare molti elementi dei suoi quadri, dando loro «an even more 'childlike' appearance». L'operazione di Kandisky è quindi un altro aspetto dell'infantilizzazione, ne rappresenta il processo 'alla lettera', e rappresenta un'ulteriore riprova della presenza diffusa di tale atteggiamento nei decenni precedenti al *Piccolo Principe* e nel contesto artistico che Saint-Exupéry poteva conoscere tramite vari canali⁶⁵⁹. La figura di Kandisky conduce a valutare l'influenza dell'arte infantile anche tra i membri di due movimenti artistici tedeschi, il *Brucke* e soprattutto il *Blau Reiter*, per i quali l'appiattimento dello spazio pittorico era finalizzato alla ricerca di un linguaggio più autentico, capace di oltrepassare la superficie della realtà per raggiungere livelli più profondi di verità. Kircher, per esempio, si spinse oltre e sottolineò esplicitamente la connessione tra i disegni che aveva realizzato quando era bambino e la sua arte adulta, come illustrò con una serie di incisioni su legno scolpite a partire da alcuni suoi disegni infantili rappresentanti un treno. Come vuole Golomb

ciò di cui si interessavano non era la bellezza, ma la percezione della verità [...]. Ricercavano un linguaggio pittorico che potesse aprire i bisogni spirituali degli uomini e attinsero al linguaggio dell'arte infantile per avvicinarsi il più possibile alla verità interiore e all'armonia delle cose [...] Complessivamente, la convinzione che l'arte infantile avesse proprietà rigenerative ebbe sfumature fortemente mistiche⁶⁶⁰.

Ancora una volta la consonanza con l'operazione saintexuperiana è notevole e il fatto che simile riflessione nasca in un saggio che affronta l'arte infantile dal punto di vista delle teorie psicologiche confermerà la relazione tra le teorie estetiche dell'infanzia e le prospettive psicologiche ad essa contemporanee, una relazione basata sul fatto che l'arte infantile – e più in generale, l'atto del disegno infantile – nasce dall'immediatezza della visione mentale. In questo senso si spiegherebbero due conseguenze dell'interesse (artistico e psicologico) per l'arte infantile. Da una parte, l'idea che la visione infantile sia l'unica possibilità di comprendere la verità delle cose, un pensiero espresso da Paul Klee (uno degli artisti più 'integralisti' nella regressione verso la produzione artistica infantile), per il quale «l'arte non ripete le cose visibili, ma rende visibile⁶⁶¹». Dall'altra parte, la possibilità di convertire il disegno dei bambini in artificio, così come dirà bene Picasso:

on nous explique qu'il faut laisser la liberté aux enfants. En réalité on leur impose de faire des dessins d'enfant. On leur apprend à en faire. On leur a appris à faire des dessins d'enfant qui sont abstrait⁶⁶².

Due conseguenze che, nonostante la loro contraddittorietà, rappresentano le

con cura i miei libri e le mie rarità»: *Aby Warburg collezionista*, in C. Cieri Via e P. Montani, *Lo sguardo di Giano. Aby Warburg fra tempo e memoria*, cit., pp. 523-568. Per la versione warburghiana della storia si veda il catalogo della mostra *Das Kind als Künstler. Ausstellung von freien Kinder Zeichnungen in der Kunsthalle zu Hamburg*, herausgegeben von C. Götze, Boysen & Maasch, Hamburg, 1898, p. 32.

659 J. Fineberg ricorda, per esempio, la raccolta che Münter e Kandisky cominciarono insieme fin dal 1908. J. Fineberg, *The Innocent Eye. Children's Art and the Modern Artist*, Princeton University Press, Princeton; Chichester, 1997, pp. 46-81.

660 C. Golomb, *Les dessins d'enfant comme source historique*, cit. p. 121.

661 P. Klee, *Confessione creatrice e altri scritti*, trad. it. di F. Saba Sardi, Abscondita, Milano, 2004, p. 11. Il titolo originario dello scritto di Klee è *Schöpferische Konfession*, un contributo all'omonimo opuscolo *Schöpferische Konfession*, Erich Reiss Verlag, Berlin, 1920. L'edizione francese ha invece come titolo *Ecrits sur l'art. 1. La pensée créatrice*, textes recueillis et annotés par J. Spiller, Dessaim et Tolra, Paris, 1973.

662 P. Picasso, *Propos sur l'art*, cit., p. 149.

facce di una stessa medaglia e che furono assimilate e integrate nel progetto del *Petit Prince*: la convinzione filosofica e morale che solo lo sguardo del bambino possa arrivare a comprendere l'essenza delle cose trova la sua espressione, figurativa e narrativa, nell'iconotesto attraverso l'espedito dell'infantilizzazione, cioè attraverso l'esplicita applicazione di un'infanzia 'teorica' alla materia visiva, verbale e riflessiva del racconto. Una regressione controllata che permette di ricattare l'intensità e la verità della percezione infantile⁶⁶³.

5. L'infanzia sotto analisi

«Ces dessins tous surchargés ne cherchent à représenter ni à démontrer quoi que ce soit; ils sont le produit d'une activité spontanée qui s'exerce à vide»: è in questi termini che Marcel Réja (pseudonimo dello psichiatra Paul Meunier) parla dei disegni eseguiti da un malato mentale in un articolo pubblicato dalla «Revue universelle» nel 1901⁶⁶⁴. Il *gribouillage* è un termine che torna frequentemente nel primo Novecento ed è dotato di una certa ambiguità: viene utilizzato per definire i disegni dei malati mentali, dei bambini e, in senso negativo, è un'espressione utilizzata dalla critica per definire alcuni tipi di arte moderna, vista come fase 'regressiva' di un'arte in corso di elaborazione. Tre ambiti che potrebbero fare da sfondo alla produzione dei ghirigori di Saint-Exupéry, frutto dell'esilio dalla sua infanzia e delle sue conoscenze artistiche, ma anche delle altalenanti fasi depressive che marcarono tutta la sua vita e in particolar modo gli anni precedenti il *Piccolo Principe*. Normalmente, il ghirigoro è una rappresentazione astratta, ma nel nostro caso si usa tale espressione per definire la schiera di varianti del piccolo principe che, pur trattandosi di disegni figurativi, possiedono il carattere automatico e ripetitivo della materia psichica: un carattere che deriva loro dall'essere il risultato di una continua lettura di sé o, se vogliamo, di una perenne introversione.

La figura del piccolo principe potrebbe essere definita attraverso il termine di «tipo», un concetto elaborato da Henri Luquet per indicare la rappresentazione che il bambino dà di uno stesso oggetto o motivo attraverso la successione dei suoi disegni e che presenta un'evoluzione graduale attraverso due fattori: un elemento di stabilità (la conservazione del tipo) e un elemento di cambiamento (la modificazione del tipo). Il tipo – dice Luquet – corrisponde a una realtà psichica esistente nello spirito, cioè quello che è stato definito modello interno, ovvero l'immagine mentale di cui è già stata messa in evidenza l'importanza per gli aspetti psicocognitivi del racconto e in relazione alla riflessione sulla «forza dell'immagine» diffusa in tutta l'opera dello scrittore⁶⁶⁵. Che Saint-Exupéry, scarabocchiando, parli di sé è una convinzione che trova continue conferme. Questo accade nelle lettere, per esempio, dove i ghirigori s'intrecciano nel testo quasi sempre dopo una frase

663 La possibilità di riuscita di tale artificio (retorico, in definitiva) trovava un supporto nella pratica della correzione del disegno infantile – presente sia nella produzione pittorica che nell'illustrazione della letteratura infantile – che attribuiva alla visione del bambino una *naïveté* sintetica, più sensibile ai toni primari e alle forme di insieme. E. Pernoud, *L'invention du dessin d'enfant en France, à l'aube des avant-gardes*, cit., p. 174.

664 M. Réja, *L'art malade: dessins de fous*, «Revue universelle», 39, 5 octobre 1901, p. 941.

665 H. G. Luquet, *Le dessin enfantin*, cit. p. 54 e 80. L'espressione «forza dell'immagine» è tratta dalla monografia critica di Genéviève Le Hir, *Saint-Exupéry ou la force des images*, cit., la quale dedica un capitolo anche alle immagini mentali.

che ha come soggetto «je», come se la rappresentazione grafica emergesse spontaneamente per significare in maniera più vera la soggettività.

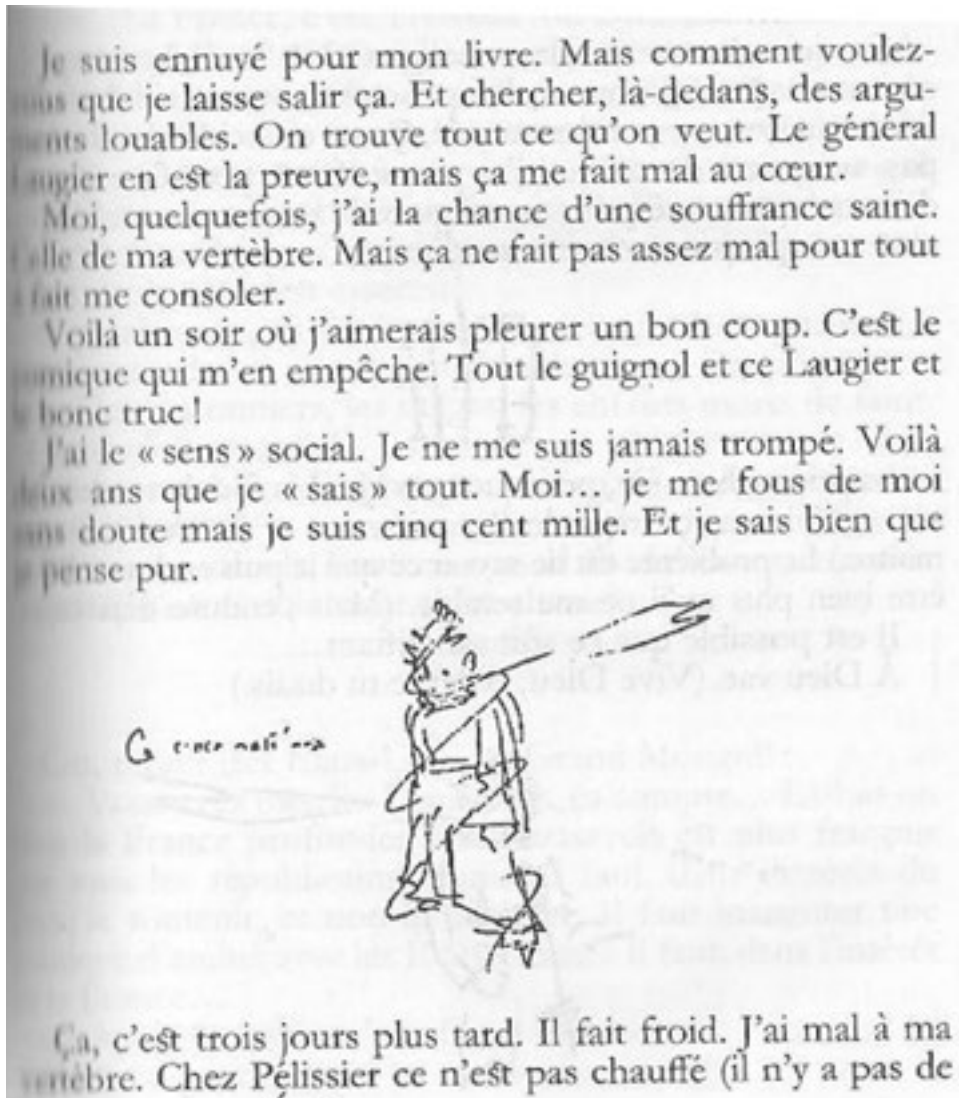


Fig. 195 A. de Saint Exupéry, *Lettre à Pierre Chevrier* (décembre 1943) (OC2, p. 967)

Dare conto della presenza della tipo-piccolo principe nell'opera grafica dell'autore sarebbe un'operazione lunga e piuttosto ripetitiva; basterà segnalare che gli elementi di cambiamento del tipo possono essere rappresentati in maniera maggiormente figurativa



Fig. 196 A. de Saint Exupéry, *Personaggio in un campo di fiori-stelle* (possibile prefigurazione del piccolo principe) (s.d.) (CAT, p. 84, n. 117)



Fig. 197 A. de Saint Exupéry, *Personaggio su una superficie fiorita* (s.d.) (CAT, p. 106, n. 154)

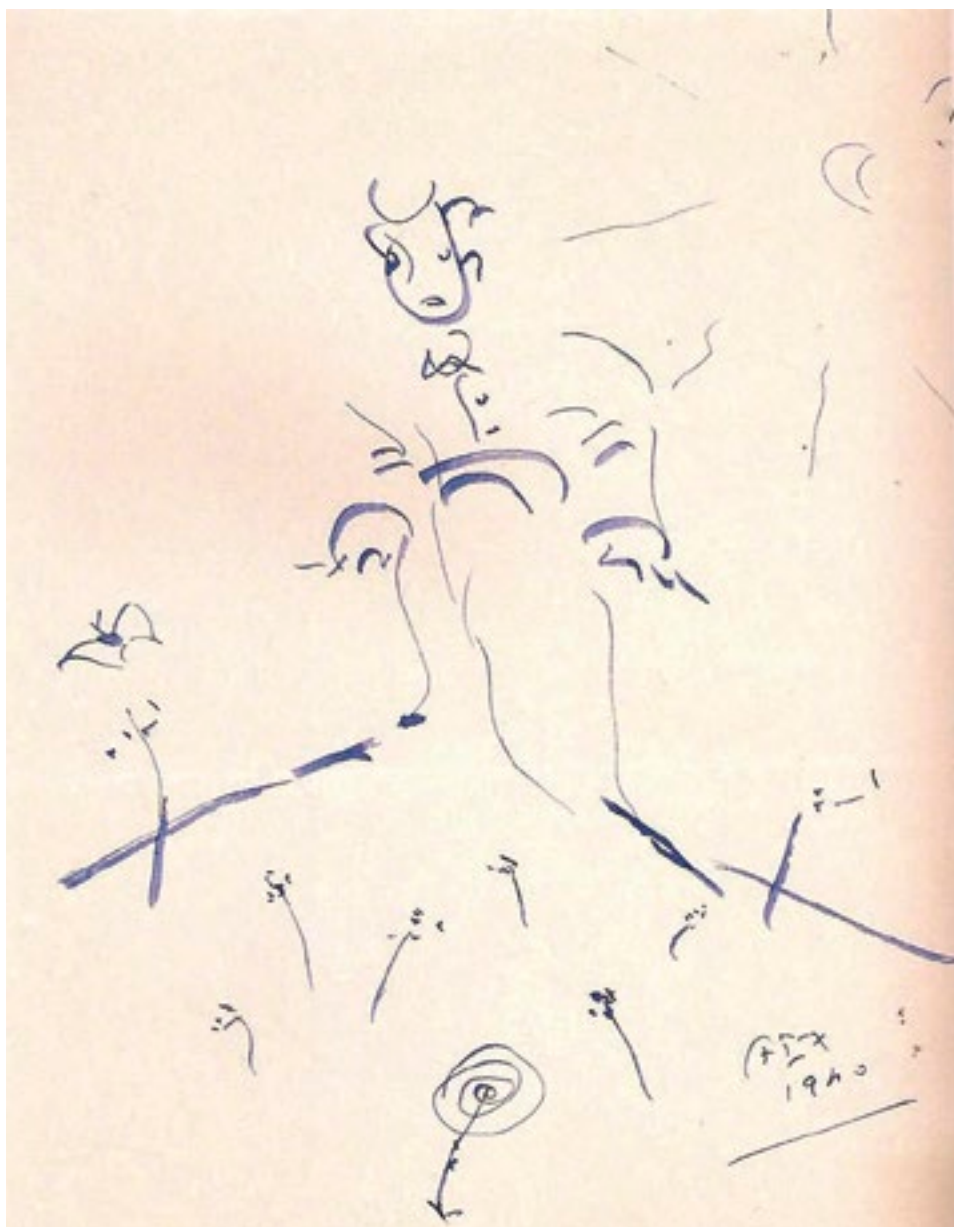


Fig. 198 A. de Saint Exupéry, *Personaggio e farfalla su una superficie fiorita* (CAT, p. 160, n. 229)

come in versione sintetizzata: è la presenza dell'*essentiel* che li rende tutti rappresentazioni di sé e, per questo, legati al piccolo principe. Anche la sezione *Graffiti* fornisce alcuni esempi di varianti del tipo, come nei disegni a margine della descrizione di un personaggio che ne sottolineano il carattere infantile:

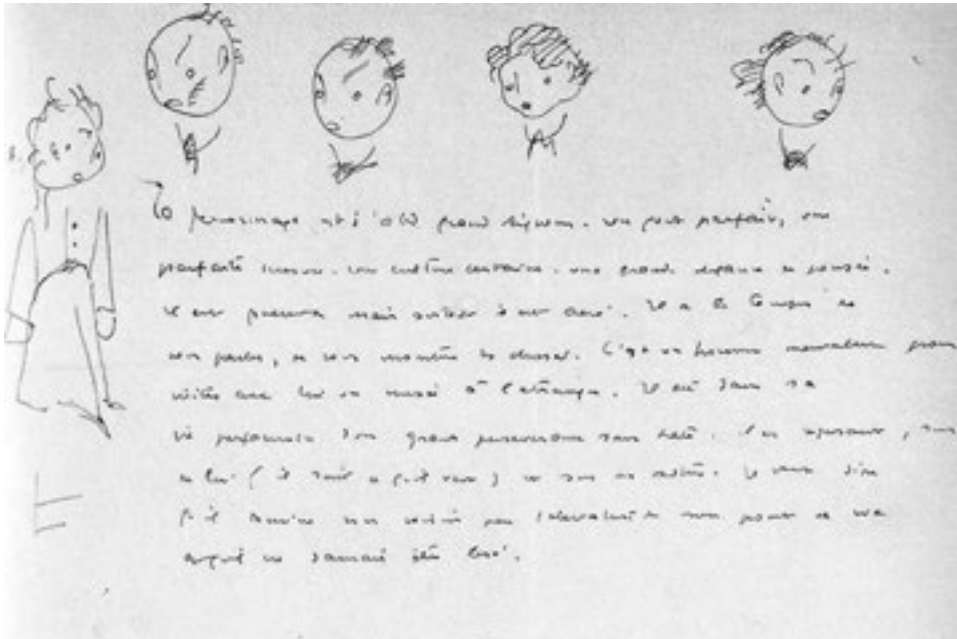


Fig. 199 A. de Saint Exupéry, *Personaggio in piedi e serie di quattro teste di bambini*, (s.d.) (CAT, p. 220, n. 334)

Lo studio delle quattro teste di bambino ricorda inoltre gli studi ottocenteschi sull'espressione fisiognomica. Un'altra variante è il *bonhomme* che, circondato da calcoli e schizzi tecnici, rappresenta un diverso aspetto del suo pensiero, quello scientifico.

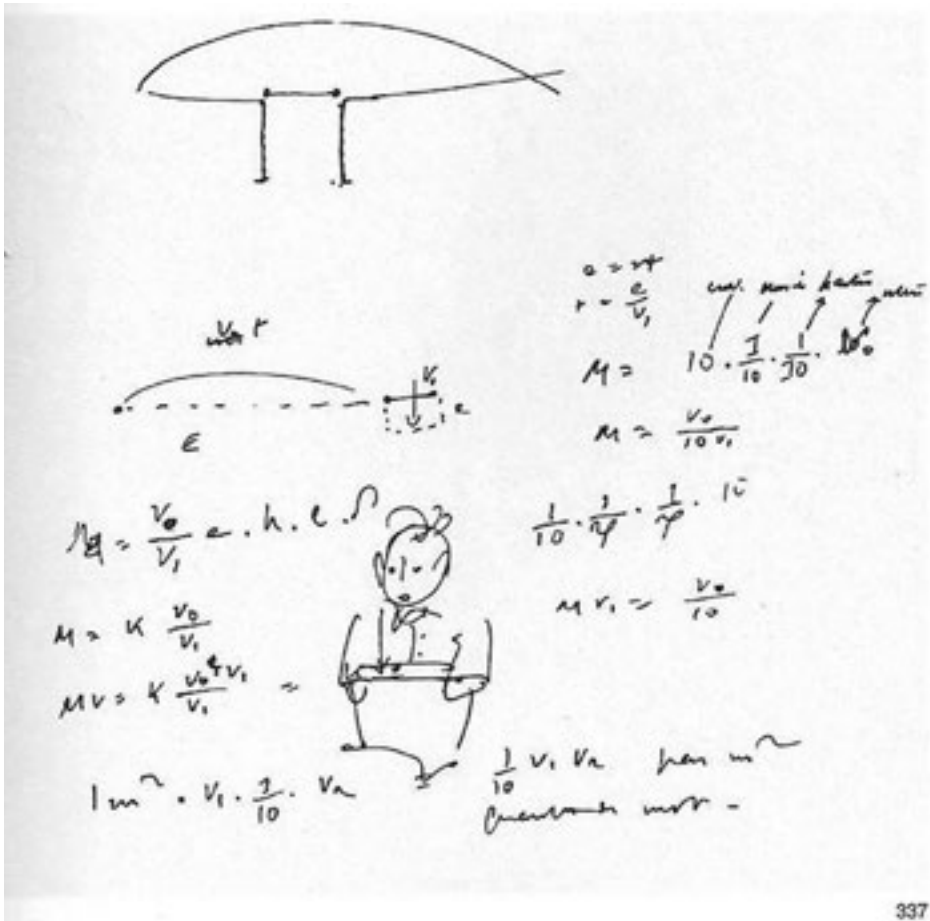


Fig. 200. A. de Saint Exupéry, *Personaggio in piedi con disegni tecnici e calcoli* (s.d.) (CAT, p. 221, n. 337)

E ciò che risulta più interessante è che tale disegno rappresenta concretamente il concetto di pensiero per immagini, materializzando attorno al soggetto pensante il frutto dei suoi calcoli. Esistono anche altre riprove di questo espediente visivo:

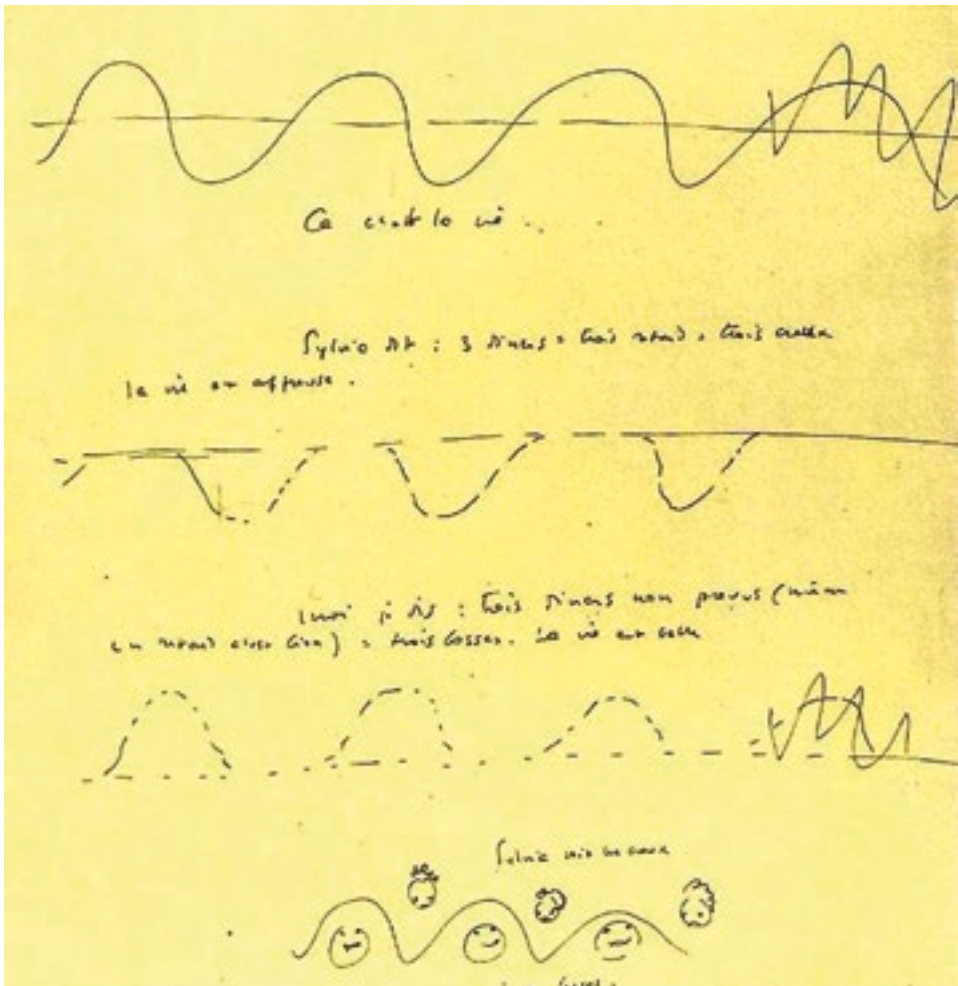


Fig. 201 A. de Saint Exupéry, *Lettera a Silvia Reinhardt*. Quattro sinusoidi di cui una con teste (New York, 1942 o 1943) (CAT, p. 232, n. 356)

Inoltre, il fatto che il tipo del piccolo principe continui a essere rappresentato nei disegni dell'autore anche dopo l'uscita del libro conferma il carattere 'ossessivo' del tipo, della metafora del bambino biondo che permette all'adulto scrittore la visualizzazione del suo pensiero (qui contenuto nella vignetta del fumetto). I cosiddetti disegni preparatori svolgono quindi una funzione molto più profonda.



Fig. 202 A. de Saint Exupéry, *Il piccolo principe su un pianeta, con la sciarpa al vento, seduto a un tavolo* (Algeri, 20 gennaio 1944) (CAT, p. 249, n. 385)

Mircea Eliade, nel capitolo intitolato *Symbolisme et Psychanalyse* del suo lavoro più noto sulle immagini e i simboli, parla della funzione delle immagini, dei simboli e dei miti. Essi non sono creazioni irresponsabili della psiche, ma rispondono a una necessità, hanno la funzione di mettere a nudo «le modalità più segrete dell'essere» e sono strutturalmente multivalenti in quanto la realtà ultima

delle cose si manifesta in maniera contraddittoria, come nelle tante varianti del tipo-piccolo principe. Per Eliade però, il pensiero simbolico non appartiene solo al bambino, al poeta o allo squilibrato: è consustanziale all'essere umano e, come il piccolo principe aveva ben capito, precede il linguaggio e il discorso. «A detta dei surrealisti chiunque può diventare poeta: basta sapersi abbandonare alla scrittura automatica» che in Saint-Exupéry corrisponde alla pratica continua – e parallela al pensiero – del ghirigoro e che prova l'insussistenza della separazione tra «le cose serie della vita e le fantasticherie»⁶⁶⁶.

Allo stesso modo, per Saint-Exupéry, non esiste separazione tra conscio e inconscio. Sebbene infatti la sua opera sia stata spesso oggetto di interpretazioni psicanalitiche, è necessario precisare il rapporto che lo scrittore aveva con la psicanalisi stessa che, oltre ad essere contraddittorio, era spesso caratterizzato dal rifiuto dei suoi principi fondamentali: come per esempio l'esistenza dell'Inconscio, il concetto di repressione o i significati sessuali della teoria freudiana⁶⁶⁷. Nei *Taccuini* si trovano vari appunti riguardo alla psicanalisi, tra i quali la critica al concetto d'inconscio:

Ce qu je reproche avant tout à la psychanalyse, c'est cette notion qu'elle charrie, sans d'ailleurs toujours l'exploiter, d'un inconscient qui s'oppose au conscient, qui est maintenu secrète. Selon elle, les opérations de la pensée sont à peu près les mêmes dans l'inconscient mais comme effectuées par un autre dans son mystère bien muré. Le quelque chose que mon inconsciente se formule, je le censure et le change en symbole⁶⁶⁸.

A mio avviso, l'interpretazione psicanalitica che rispetta maggiormente l'essenza dell'iconotesto è quella di Nicole Biagioli, la quale si serve del concetto di ipnosi narrativa. Per la studiosa, infatti, l'immagine-metafora del piccolo principe (il tipo di Luquet) nascerebbe in uno stato simile all'ipnosi in cui può manifestarsi una dissociazione del conscio e dell'inconscio dando origine a uno stato di modificazione della coscienza. L'ipnosi, inoltre, potrebbe essere anche autoindotta dal soggetto che diventa il terapeuta di se stesso. Per Biagioli le varianti del tipo-piccolo principe nascerebbero sempre in questo stato e otterrebbero una stabiliz-

666 L'espressione potrebbe essere di Saint-Exupéry ma è sempre di Mircea Eliade, in *Immagini e simboli. Saggio sul simbolismo magico-religioso*, trad. it. di M. Giacometti, Jaca Book, Milano, 1981, pp. 16-21 (ediz. orig. *Images et symboles: essais sur le symbolisme magico-religieux*, avant-propos de G. Dumézil, Gallimard, Paris, 1952 e 1980). Hedda Stern, una pittrice che si rifugiò a New York dopo l'occupazione di Parigi, diventò un'assistuta frequentatrice dello scrittore tra il 1941 e il 1943 e si aggiunse alle testimonianze della grafomania di Saint-Exupéry: «Il dessinait tout le temps, dit-elle, presque machinalement, en vous parlant. Il oubliait par tout ses petits esquisses» Citata in A. Vircondelet, *La véritable histoire du Petit Prince*, cit., p. 80.

667 Fra le opere dedicate all'analisi psicanalitica del *Piccolo Principe* si possono ricordare i titoli più importanti. Un esempio potrebbe essere l'articolo di John S. Beynon, *A Note on Saint-Exupéry and Freud* («French Studies Bulletin: A Quarterly Supplement», 72, Autumn 1999, pp. 3-6) che approfondisce la critica di Saint-Exupéry a Freud. Una delle letture più note è invece quella di Eugen Drewermann in *Des Eigentliche ist unsichtbar: Der Kleine Prinz tiefenpsychologisch gedeutet*, Freiburg im Breisgau, Herder, 1984, tradotto in francese da J.-P. Bagot *L'essentiel est invisible. Une lecture psychanalytique du Petit Prince* (Ed. Du Cerf, Paris, 1992), il primo a fare un'analisi completa in senso psicanalitico; i punti chiave del suo discorso sono essenzialmente tre: l'interpretazione del *Piccolo Principe* come codificazione di un sogno/ricordo d'infanzia, l'importanza psicanalitica delle prime immagini e l'identificazione della madre nella figura della rosa. Infine, il saggio di Rocco Quaglia, *Il piccolo principe di Saint-Exupéry: un bambino senza padre*, cit., che, basandosi sulla teoria dello sviluppo delineata nell'ambito dell'orientamento psicodinamico definito neorelazionale legge tutto il racconto del *Piccolo Principe* a partire dalla mancanza del padre.

668 A. de Saint-Exupéry, *Carnets (1935-1940)*, in *OC2*, p. 610 (ed. orig. 1953). Trad. it. *OCit*, IV, n. 103, p. 726.

zazione (Biagioli parla di stabilizzazione della metafora) nel ritratto che l'aviatore fece «plus tard» del bambino. Il potere del disegno, del ghirigoro, è quindi quello di creare una sorta di autoipnosi, di comunicazione con la propria interiorità che aiuti a dare espressione ai propri modelli interni⁶⁶⁹. L'autoipnosi potrebbe in un certo senso spiegare le contraddizioni causate dall'infantilizzazione, come per esempio il paradosso di un pensiero adulto espresso attraverso uno stile bambino, e sarebbe un'ipotesi coerente con le doti 'magico-medianiche' dello scrittore. L'idea però deve (e può) affiancarsi a quella di una cosciente esibizione di un iconotesto contraffatto, naturalizzato secondo le modalità di comprensione dell'infanzia.

Milton H. Erickson (1901-1980) raccontava molte storie ai suoi pazienti, racconti ma anche aneddoti personali, ed era solito invitare i suoi studenti a leggere l'ultimo capitolo di un libro cercando di inventare la storia precedente per esercitare l'immaginazione. L'ipnosi, in questo senso è legata alla narrazione che può essere svolta anche (e soprattutto) attraverso le immagini: lo scarabocchio è allora l'espressione di un bisogno funzionale, che si traduce in una sorta di geroglifico dell'inconscio, tanto leggibile quanto possono esserlo un lapsus o un atto mancato. La leggibilità del segno e il rapporto fra esso e la narrazione di storie (che in definitiva racchiude il concetto di *graphic novel*) rientrava anche negli interessi di Rodolphe Töpffer. A questo proposito, Giuffredi dimostra come l'artista svizzero non fosse solo un percettologo *ante litteram*, ma anche un raffinato psicologo. Gli esperimenti di Töpffer sono una sorta di dimostrazione concreta di tutti quei meccanismi psicologici d'identificazione e proiezione che fanno sì che un semplice scarabocchio non soltanto dia immediatamente luogo a un ritratto con precise caratteristiche proprie, ma anche a un nome o a una storia, o ancora meglio, come scrive Töpffer, a un'epopea⁶⁷⁰.

669 N. Biagioli, *Le dialogue avec l'enfance dans le Petit Prince*, cit., pp. 37-41. La studiosa fa riferimento allo studio di J. Lodeon, *Le pouvoir de la parole, sur quelques thérapies brèves de Milton H. Erickson*, Relier, Talence, 1997, p. 65. Per l'autoipnosi si veda lo studio di S. Tenenbaum, *L'hypnose éricksonienne: un sommeil qui éveille*, InterÉditions, Paris, 1996, pp. 96 e ss. Per uno studio sul linguaggio metaforico del *Piccolo Principe* si veda invece L. E. Wilkins, *Metaphorical Language: Seeing and Hearing with the Heart*, «Journal of Poetry Therapy», 15, 3, Spring 2002, pp. 123-30.

670 M. Giuffredi, *Fisiognomica, arte e psicologia tra Ottocento e Novecento*, cit. p. 144.

6. L'effetto naturale e il fumetto

Le tematiche che si sono affrontate e i concetti che sono stati la guida delle nostre riflessioni sono tanti e di varia provenienza (dalla pedagogia e dagli studio psico-cognitivisti tardo ottocenteschi e novecenteschi fino alla critica d'arte e all'illustrazione del libro per bambini); l'ipotesi, inoltre, che attraverso il meccanismo di infantilizzazione (o «infanzia teorica») Saint-Exupéry raggiunga la naturalizzazione dell'iconotesto è già stato ribadito e verificato sotto più punti di vista. Secondo tali prospettive (cognitiva, iconotestuale, psicanalitica, ecc.), inoltre, *Il piccolo principe* presenta degli apporti considerevoli per il futuro sviluppo della narrazione a fumetti.



Fig. 203 A. de Saint-Exupéry, *Lettre à l'inconnue* (1943), Gallimard, Paris, 2008, p. 14

Questo percorso trova un'ulteriore tappa significativa nella pubblicazione di un altro iconotesto di Saint-Exupéry, l'anno successivo all'uscita del catalogo *Dis-*

gni. Si tratta della *Lettre à l'inconnue* (Gallimard, 2008)⁶⁷¹. La sconosciuta del titolo sembra essere una giovane infermiera della Croce rossa che l'aviatore (un altro dei visages di Antoine) avrebbe conosciuto in Algeria durante le sue ultime spedizioni. Le lettere che sono state ritrovate rivelano anzitutto il legame fra l'autore e la figura del piccolo principe che, nel discorso iconotestuale della lettera, funziona chiaramente da suo portavoce. L'altro aspetto interessante è la parte singolare che il disegno gioca nell'espressione dei sentimenti: si tratta infatti di un iconotesto sotto forma di lettera intima dove il messaggio è veicolato attraverso le immagini e i fumetti. Ecco il motivo per cui, al di là del testo del *Piccolo Principe*, il testo della *Lettre à l'inconnue* rappresenta il compendio del pensiero per immagini dello scrittore e il punto di contatto più estremo (relativamente alla sua opera) con le future contaminazioni tra generi letterari e medium del fumetto.

È la lettera più significativa dal punto di vista dell'iconotesto: Antoine-piccolo principe è addirittura rappresentato nell'atto di scrittura della lettera stessa di cui si mostra anche il testo («Et ce n'est pas très gentil de ne pas me téléphoner ou de ne pas venir me voir parce que, moi, je ne suis pas si oublieux et que je voudrais bien que...»). Siamo nel campo della metanarrazione all'ennesima potenza. La lettera quindi è un messaggio in immagini, che sfrutta il medium del fumetto e, allo stesso tempo, rappresenta e dialogizza (in immagini e parole) la lettera che l'autore sta scrivendo realmente: «Alors ta lettre, c'est fini ou non! Il faut maintenant que je l'emporte ...», chiede l'uccellino al piccolo principe che risponde «Pardon! J'écris à une amie qui m'a tout a fait oublié...»⁶⁷².

La presenza del pensiero-infantile di Antoine è però messa a nudo in un'altra lettera, dove egli arriva ad inventarsi un'amica immaginaria che *funzioni* (e il verbo assume anche una connotazione psichica) come sostituto dell'amica assente. L'amico invisibile è tipico dell'età infantile e, come previsto, nel caso della lettera di Saint-Exupéry svela la sua *invisibilità* sotto forma di un'immagine concreta, coerentemente con quanto risulta dall'analisi del racconto: le immagini di Saint-Exupéry figurano ciò che è invisibile agli occhi e la loro rappresentazione concreta gioca con il meccanismo di presenza-assenza, di finzione infantile e di commistione della dimensione iconica e cognitiva.

671 Le lettere originali sono conservate al Musée des lettres et manuscrits di Parigi.

672 A. de Saint-Exupéry, *Lettre à l'inconnue*, Gallimard, Paris, 2008 (ed. orig. 1943), p. 14. Trad. it. di S. C. Perroni, *Lettere a una sconosciuta: l'ultimo amore del piccolo principe*, Bompiani, Milano, 2009, p. 13.



Fig. 204 A. de Saint-Exupéry, *Lettre à l'inconnue* (1943), Gallimard, Paris, 2008, p. 16

Petite fille j'ai essayé de vous téléphoner... Je vous ai aussi envoyé un mot de quelques lignes mais vous n'avez pas accusé le coup. C'est pourquoi, petite fille invisible, je me suis inventé la petite fille ci-joint dont je vais me faire une amie, comme du *Petit Prince*, et dont je vais raconter l'histoire. Et elle a des tas de choses ravissantes à raconter elle aussi. Elle est toute mélancolique parce qu'elle ne sait pas encore que je suis pour elle un grand ami, mais je crois que sur un de prochain dessin elle va sourire, (et elle est bien plus gentille que vous!) Dépêchez-vous de me téléphoner si vous ne voulez pas que je suis tout à fait infidèle...⁶⁷³

Lo stesso meccanismo di presenza/assenza permetteva la visibilità del disegno del piccolo principe che viene riprodotto – naturalmente – in fondo alla pagina, quasi un sostituto della firma-identità dell'autore.

Come osservato da Cérésier, il *Piccolo Principe* si situa, in termini di traduzioni a oggi disponibili, al quarto posto dopo la Bibbia (tradotta in più di duemila lingue), le opere di Mao Tsé-Tung e quelle di Lenin. In senso propriamente letterario è il testo più tradotto al mondo. Il fatto che la sua fortuna sia universale potrebbe

⁶⁷³ Cfr. ivi, p. 16 (trad. it. di S. C. Perroni, *Lettere a una sconosciuta: l'ultimo amore del piccolo principe*, cit., p. 15).

far pensare che il testo sia costituito in modo tale da non venir 'tradito' eccessivamente nelle diverse lingue; un'altra ipotesi, invece, potrebbe addurre la presenza delle immagini come garanzia di traducibilità: queste sarebbero infatti uguali in tutte le lingue. In realtà, la constatazione di Cérésier presenta un'ulteriore complicazione, quando afferma che in alcune traduzioni è stato necessario cambiare anche i disegni che altrimenti non sarebbero stati comprensibili. Valga per tutti l'esempio della traduzione in Toba, una lingua indigena del nord dell'Argentina dove non esiste il concetto di principe che è stato tradotto con quello di piccolo cacicco⁶⁷⁴. La questione potrebbe apparentemente ridurre il valore dei disegni del *Piccolo Principe*, ma, in realtà, non è che un'ulteriore riprova che la loro vera essenza non risiede nell'immagine disegnata – visibile – ma nell'immagine mentale e nel processo di sintesi del testo che ripete un meccanismo proprio della mente umana (infantile).

La costante del *Piccolo Principe*, quindi, è la sua struttura (intraducibile), che nel senso saintexuperiano del termine corrisponde filosoficamente alla funzione iconotestuale:

Le plan dans l'œuvre littéraire fait partie de l'illusion des logiciens, des historiens et des critiques. Car les lignes de force s'ordonnent nécessairement autour du pôle fort. Le plan est une conséquence de l'existence forte et non sa cause. Et qui parle d'ailleurs du (préalable) plan de symphonie ou des sculptures qui se présentent une fois achevée comme parfaitement ordonnés? Si avant d'écrire, j'énonce en gros quelques mouvements de mon œuvre [...] ce n'est point ce plan-là qui conditionne mon œuvre. Il n'est que l'expression de ce que j'ai une œuvre à écrire. Car évidemment l'essentiel se présente d'abord en tant que structure. Mais comme mon travail est précisément, essentiellement de découvrir et de dégager cette structure qui seul importe, il est un peu absurde de penser qu'elle est un schéma rigide qui va gouverner et contenir l'œuvre. Et ce que je modifierai perpétuellement jusqu'à ce que le verbale «ressemble» à l'essentiel non verbal, ce sera précisément le plan⁶⁷⁵.

La definizione di questo tipo di struttura è la migliore che Saint-Exupéry potesse lasciare in eredità al *graphic novel*. E allora non è un caso che il *Piccolo Principe* sia stato 'naturalmente' tradotto in fumetto, in racconto per immagini, da due grandi della Nona arte: Hugo Pratt e Johan Sfar, due nomi che, per l'appunto, rappresentano gli estremi cronologici del genere del *graphic novel*. Nel 1995 Pratt disegnò e sceneggiò un testo dal titolo *Saint-Exupéry: l'ultimo volo* che si fregia della prefazione di un altro dei massimi esperti del linguaggio del fumetto, Umberto Eco⁶⁷⁶. L'intertestualità con il racconto originario è forte, sebbene *L'ultimo volo* sia situato cronologicamente (per quanto valgano tali precisazioni) dopo il *Piccolo*

674 L'inventario delle lingue in cui è il racconto è tradotto è fornito da Albert Cérésier in appendice all'intervento *De haut de Babel: les traductions du Petit Prince*, in Id. (dir.), *Il était une fois... Le Petit Prince*, cit., pp. 151-162. Anche Janine Despinette affronta la questione delle traduzioni (Cfr. *Le Petit Prince*, cit.)

675 A. de Saint-Exupéry, *Carnets (1935-1940)*, in *OC2*, V, 75, p. 642 (trad. it. *OCit*, p. 763).

676 Vale la pena, per la consueta originalità, riportare una parte del testo in cui Eco tocca alcuni delle questioni fondamentali della letteratura a fumetti, quali la sintassi figurativa, il rapporto tra parola e immagine e il movimento (fisico) del lettore all'interno dell'iconotesto. «La scrittura traccia un solco – da destra verso sinistra per alcuni popoli, da sinistra a destra per altri, poi si torna a capo, ma non così per le sue strutture bustrofediche che procedono ad aratro, iniziano da sinistra a destra, arrivano a destra, procedono per la linea inferiore da destra a sinistra, e così via... E così è per la scrittura a fumetti: ci sono fumetti levogiri, fumetti destrogiri, gli esperti sanno che ci sono anche fumetti bustrofedici (magari per imperizia sintattica del disegnatore) dove una freccia dice "devi passare a questa vignetta di formato duplice in basso a destra prima di arrivare all'altra a sinistra, come il tuo istinto ti suggerirebbe"». U. Eco, *Introduzione a H. Pratt, Saint-Exupéry: l'ultimo volo*, Bompiani, Milano, 1995, p. 5.

Principe, tanto che il bambino chiede all'aviatore: «Ridisegnami una pecora!». Nel testo di Pratt l'aviatore è smascherato: il piccolo principe lo chiama infatti Antoine, che viene rappresentato in volo durante un dialogo schizofrenico con il guidatore di un altro aereo, Saint-Exupéry:

- Antoine, Antoine, sono io, Saint-Ex.
- Cosa stai dicendo? Saint-Ex sono io!
- Antoine, Antoine c'è un solo modo per uscire da questo incubo
- No! Non ho nessuna voglia di svegliarmi,... nessuna voglia... e se poi decidessi di svegliarmi. Lo farei solamente a nord del sogno...
- Saint-Ex, non andare nella direzione dei ricordi... è come visitare un cimitero.
- Oh! A me piacciono i cimiteri... i loro cipressi, la quiete profumata di timo, le lucertole sul muro di cinta sotto il sole d'estate...
- Stai parlando di morte...
- ... la morte è...

Così finisce il testo di Pratt, che non si presenta come una traduzione letterale, ma dimostra di mantenere intatto l'*essentiel*, fino a ripercorre l'invisibilità della «direzione dei ricordi» che appare solo in trasparenza nel testo del *Petit Prince*, ma che porta la traccia del *pays des rêves* dell'infanzia di Andersen⁶⁷⁷.

Allo stesso modo, il testo di Sfar dà subito prova di aver assimilato l'espedito della materializzazione dell'immagine mentale, del modello interno, tanto che il disegno del boa che ingoia una cavia – che ricordiamo proveniva dalla memoria, quindi dalla mente, dell'aviatore bambino – prende forma dal fumo della sigaretta dell'aviatore, come se rappresentasse l'emanazione diretta del suo pensiero in immagini⁶⁷⁸.

677 Cfr. *ivi*, pp. 79-80.

678 J. Sfar, *Le Petit Prince. D'après l'œuvre d'Antoine de Saint-Exupéry*, couleurs de B. Findakly, Gallimard, Paris, 2008, p. 1.



Fig. 205 J. Sfar, *Le Petit Prince*. D'après l'œuvre d'Antoine de Saint-Exupéry, Gallimard, Paris, 2008, p. 1

Ma la traduzione più fedele al senso profondo dell'iconotesto è, non a caso, un libro in immagini per bambini. Si tratta inoltre d'immagini speciali: è un'edizione *pop-up*, un libro cioè dove le immagini emergono tridimensionalmente ad apertura di pagina acquistando, quindi, una maggiore realtà fisica. Nella pubblicazione

di Gallimard, inoltre, le immagini si caratterizzano in maniera diversa a seconda del tipo di 'gioco di carta' che permette la loro materializzazione. Non è un caso che le immagini dei primi capitoli, quelle che abbiamo definito metanarrative, funzionino tutte con lo stesso tipo di gioco, essendo nascoste da una finestrella che il lettore (non per forza bambino!) deve aprire per leggere l'immagine: il movimento di apertura sembra allora essere metafora del guardare al di là della cassa con i buchi e sembra imitare il processo di comprensione tramite la realizzazione (nel senso del diventare realtà) delle immagini mentali.

Nel primo capitolo, per esempio, l'immagine del «disegno numero 1» nasconde quella in cui si vede l'interno del serpente boa, il «disegno numero 2»; spostando la carta si svela la duplice possibilità di comprensione dell'immagine: un cappello o, grazie al meccanismo di trasparenza del realismo intellettuale, un elefante dentro un serpente boa⁶⁷⁹.

Analogamente, nelle pagine successive, ogni variante del disegno della pecora si trova nascosto da un foglietto sul quale appaiono scritte le frasi che introducono le diverse realizzazioni e che, oltre ad avere una funzione deittica, conferiscono alla pagina il ritmo ripetitivo delle favole («lors j'ai dessiné»; «Je dessinai:»; «Je refis encore mon dessin:»; «Alors, faute de patience, comme j'avais hâte de commencer le démontage de mon moteur, je griffonai ce dessin-ci:»)⁶⁸⁰.

Come nell'edizione originale del racconto, anche nel pop-up le immagini cosiddette illustrative sono le più sontuose: gli alberi di baobab danno vita ad una vera e propria foresta che si innalza ad apertura di pagina, così come la montagna che si erge dopo alcune pagine ricorda l'illustrazione originale in cui appariva anche il piccolo principe, intento a contemplare il deserto⁶⁸¹.

Un professore di filosofia, riflettendo sul racconto del *Piccolo Principe*, affermò che il testo «est, à son tour, si 'habitable' que nous pouvons nous y sentir 'chez nous', près de tant d'autres humains. De là sans doute son immense audience»⁶⁸². L'abitabilità del racconto conferma allora la fisicità che caratterizza la lettura dell'iconotesto e lo rende naturale, come l'ecosistema narrativo del *graphic novel*.

679 A. de Saint-Exupéry, *Le Petit Prince. Le grand livre Pop-up*, texte intégral, Gallimard Jeunesse, Paris, 2009, p. 7. L'edizione italiana è tradotta da N. Bompiani Bregoli, *Il Piccolo Principe. Il grande libro pop-up*, Bompiani, Milano, 2009.

680 Cfr. *ivi*, pp. 10-11 (trad. it. di N. Bompiani Bregoli, *Il Piccolo Principe. Il grande libro pop-up*, cit., pp. 10-11).

681 A. de Saint-Exupéry, *Le Petit Prince. Le grand livre Pop-up*, pp. 18-19 e 44-45.

682 Thomas de Konick è professore di filosofia contemporanea all'Università di Laval (Quebec). Thomas de Konick *Réflexions sur le Petit Prince*, in A. Cérésier (dir.), *Il était une fois ... Le Petit Prince*, cit., p. 84.

Lorenzo Mattotti

Per capire il contributo di Lorenzo Mattotti al fenomeno del romanzo a fumetti è necessario aprire una parentesi storica sugli ultimi trent'anni circa della storia del fumetto, nella prospettiva della nascita del genere del romanzo grafico e limitatamente ai due contesti geografici in cui Mattotti ha fisicamente operato, l'Italia e la Francia, nonostante il suo lavoro abbia una risonanza che va ben oltre i confini europei. Mattotti, inoltre, fu fra i pochi italiani a intrattenere rapporti e ad essere ospitato dalla rivista di Art Spiegelman, «Raw», per la quale Spiegelman radunò «il meglio dell'arte sequenziale planetaria» e dove venne pubblicato *Maus*, un altro possibile genitore del *graphic novel*⁶⁸³.

Contestualizzare la figura artistica di Mattotti, quindi, significa capire come egli abbia interagito con lo specifico momento storico che, in Francia e in Italia, ha posto le basi per la nascita del genere.

In Italia, l'inizio dell'attività di Mattotti coincise con gli anni Settanta delle nuove riviste, in particolare «Linus», che, dal 1974, dà vita a un'altra anima del gruppo, «Alterlinus», poi denominatasi «AlterAlter». In quell'occasione, come ben evidenzia Franco Restaino nella sua storia del fumetto (che per completezza e sguardo d'insieme è tra le migliori), si ebbe una divisione dei compiti: «Linus» si occupò di pubblicare gli autori statunitensi e italiani che aveva presentato fino ad allora, mentre «AlterAlter» si dedicò a raccogliere materiale recente, innovativo e, soprattutto, di provenienza francese. Negli stessi anni, per influenza (questa volta) del fumetto italiano, anche in Francia si erano create due linee di tendenza rappresentate da due gruppi di riviste: uno attento alle avanguardie e alla sperimentazione, l'altro più tradizionalmente narrativo, ma con stili che s'ispiravano agli italiani tanto amati oltralpe, come per esempio Hugo Pratt. Come rappresentante del primo gruppo, basterebbe ricordare la rivista «Métal Hurlant» e l'annessa

683 S. McCloud, *Reinventare il fumetto: immaginazione e tecnologia rivoluzionano una forma artistica*, cit., p. 132. Come ricorda McCloud, negli anni successivi Mattotti condivise con Spiegelman anche la collaborazione con il «New Yorker».

editrice Humanoïdes Associés che vede fra i suoi ideatori Philippe Druillet (1944), Jean Giraud/Moebius (1938), Jean-Pierre Dionnet (1947) e Bernard Farkas. Per il secondo gruppo si ricordano le riviste «Circus» e, soprattutto, «À Suivre» pubblicata a partire dal 1978 da Casterman. Questo per puntualizzare come in entrambi i paesi, entro gli anni Settanta, ci fosse già un approccio duplice nei confronti del fumetto e che, in definitiva, il *graphic novel* sembrerebbe conciliare sia le sperimentazioni sia l'esigenza narrativa, due aspetti che rispecchiavano le due linee di tendenza. Un altro momento importante per il fumetto italiano, e per Mattotti, è l'arrivo di due argentini Carlos Sampayo (1943) e José Antonio Muñoz (1943) accolti dal gruppo di «Linus» nel 1975: due autori (rispettivamente, uno sceneggiatore e un disegnatore) che, nei loro bianchi e neri – realistici ed espressionisti al tempo stesso – e con la creazione del loro personaggio *Alack Sinner*, influenzarono molto Mattotti.

Avvicinandosi agli anni Ottanta, sono altri due i nomi delle riviste che seguono le innovazioni degli autori e che rappresentano l'avanguardia: «Cannibale» (1977-1979), che conteneva storie violente e intellettuali, in linea con l'underground d'oltreoceano, e «Frigidaire» fondata dagli stessi autori nel 1980.

Gli anni fra il 1983 e il 1985 sono fondamentali. Nel 1983, infatti, nasce Valvoline, gruppo bolognese costituito da artisti come Mattotti, Jori, Igort, Carpinteri e Brolli che erano già conosciuti al pubblico e che si uniscono in una concezione del tutto nuova del fumetto che li caratterizza come avanguardia. Daniele Barbieri dedica un intero saggio al gruppo di Valvoline, del quale coglie in particolare il loro nuovo rapporto con il linguaggio del fumetto. Le parole chiave usate da Barbieri sono: disinvoltura, multilinguismo, interconnessione, contaminazione.

Quello che colpisce negli artisti del gruppo Valvoline è la disinvoltura con cui essi si muovono tra linguaggi diversi, tanto per l'uso spregiudicato che viene da loro fatto delle caratteristiche di un linguaggio mentre operano all'interno di un altro, quanto per la loro capacità di operare nell'ambito di linguaggi differenti. È questa multiformità, al di là delle notevoli capacità di ciascuno, che caratterizza il gruppo in quanto tale. Ed è questa disinvoltura che viene a mostrarci come sia possibile operare quando ci si rende conto che la cultura è un tutto le cui parti sono fortemente interconnesse, e che non esistono limitazioni a priori ai rapporti che è possibile svelare. La multiformità del gruppo Valvoline [...] ha origine e cuore nella multiformità del suo linguaggio principale, il fumetto, [e] lo ha reso inconsapevolmente un medium sfaccettato, aperto a tutte le sperimentazioni, a tutte le contaminazioni⁶⁸⁴.

Nonostante la sperimentazione, Valvoline non intende rompere con il fumetto tradizionale – continua Barbieri – ma lo sfrutta come luogo di ricerca di un linguaggio che attinga anche dalle altre arti visive: la pittura, la grafica, il cinema, la moda. Non c'è semplicemente una combinazione di linguaggi diversi, il trasporto di un linguaggio in un altro; piuttosto, avviene l'assorbimento delle potenzialità di un'altra arte in nome di una necessità espressiva che, nonostante l'etichetta d'avanguardia, mantiene sempre la finalità del racconto. La narratività restò lo scopo finale e venne ricercata «con quella disinvolta culturale che si trova solo nei momenti più felici dei rinnovamenti stilistici»⁶⁸⁵. Il momento valvolinico di Mattotti, se riletto anche alla luce della sua produzione successiva, permette di

684 D. Barbieri, *Valvoforme e valvolori*, Idea Books, Milano, 1990, p. 7. L'introduzione al saggio verrà poi ripubblicata nel recente volume di Barbieri, *Il pensiero disegnato: saggi sulla letteratura a fumetti europea*, a cura di S. Rossi, con il titolo *Il gruppo Valvoline*, Coniglio, Roma, 2010, pp. 160-174.

685 Cfr. *ivi*, p. 9.

apprezzare ancora di più la coerenza della sua opera e di capire più profondamente come il connubio fra sperimentazione e narratività sia possibile. In realtà, il punto di arrivo è il racconto e tale spinta verso la narrazione permette d'intravedere la possibilità di un discorso romanzesco a fumetti che di lì a poco si sarebbe manifestato. D'altra parte, tutto, anche la narrazione, comincia dall'immagine e da un approccio culturale e 'artigianale' disinvolto, che concepisce la contaminazione e le evoluzioni: due aspetti fondamentali perché il meccanismo del *graphic novel* possa funzionare⁶⁸⁶. Valvoline permette, pertanto, di definire e contestualizzare l'arte narrativa di Mattotti in un'esperienza culturale che ne condivide e rafforza le esigenze.

Il gruppo si presentò al pubblico in maniera altrettanto originale, in una sorta di supplemento interno ad «AlterAlter» che, fra il marzo 1984 e il giugno 1985, ospitò *Fuochi*, poi pubblicato in volume, per la prima volta in Francia presso Albin Michel, nel 1986 con il titolo *Feux*. Il 1985 è un anno chiave per la storia del *graphic novel* e del fumetto in generale, soprattutto per capirne le dinamiche di sviluppo in Europa e l'esodo di molti artisti italiani. Come Franco Restaino ricorda nel suo studio storico, il 1985 rappresenta un punto di svolta per il fumetto, ma anche un momento di profonda di crisi: la grande epoca del fumetto tradizionale e sperimentale si concluse intorno a quell'anno e gli autori italiani più conosciuti iniziarono a lavorare principalmente all'estero; «AlterAlter» chiuse, «Linus» si dedicò al fumetto statunitense (quello «da quotidiano», specifica Restaino) e anche quelle, fra le nuove pubblicazioni, che restarono attive si occupavano del fumetto americano, documentandone però la svolta da *comic book* a *graphic novel* («Corto Maltese», per esempio, pubblicò *Watchman* e *Batman. The Dark Night Return*). Da allora, la tendenza è stata quella della fuga dei cervelli (e delle matite, citando uno studio del 2004) all'estero⁶⁸⁷.

È tuttavia interessante notare che, pochi anni prima, lo stesso fenomeno era avvenuto in Inghilterra. Gli artisti inglesi più innovativi si erano infatti trasferiti negli Stati Uniti (le ragioni, anche in questo caso, sono legate alla scarsa domanda rispetto all'offerta artistica): l'esodo di nomi del calibro di Alan Moore, David Lloyd, Brian Bolland, Alan Davis, Dave Gibbons e poi Neil Gaiman, Dave McKean, Eddi Campbell, ecc. permette, a posteriori, di chiarire i motivi dello sviluppo del nuovo fumetto negli Stati Uniti (e, successivamente, del meccanismo 'di ritorno' in Europa).

Un'altra considerazione da fare – è sempre Restaino che guida intelligentemente e analiticamente i percorsi storici – è che attualmente le principali aree di produzione sono quella francese, quella statunitense e quella giapponese. L'Italia è scomparsa, o meglio, è stata riassorbita e ha trovato nuove possibilità di sviluppo nella produzione francese. Mattotti ne è un caso esemplare.

Luca Boschi racconta con piglio ironico una parte di questo processo di spostamento e dà un esempio del tipo di rapporto che poteva legare, in quegli anni, la produzione del fumetto italiana a quella francese. Il momento su cui focalizza

686 A proposito del rapporto tra *graphic novel*, parola, immagine e narrativa, ricordiamo lo studio di Enza Biagini *La parola dalle immagini. Appunti su efrasi, graphic novel e novelisation*, in *La parola e l'immagine. Studi in onore di Gianni Venturi*, a cura di M. Ariani, A. Bruni, A. Dolfi e A. Gareffi, Firenze, Olschki, 2011, t. II, pp. 729-756. Per l'esemplificazione del *graphic novel*, Biagini fa riferimento proprio all'opera di Lorenzo Mattotti.

687 F. Restaino, *Storia del fumetto*, cit., pp. 304-316. Restaino fa riferimento al numero monografico dell'«Annuario del fumetto italiano» del 2004 intitolato *Estri all'estero: matite esportate*.

l'attenzione è quello delle riviste d'avanguardia, gli anni Ottanta di «AlterAlter» e di Valvoline, anni in cui non tutto il pubblico apprezzava il fumetto sperimentale. Boschi riporta il pensiero di Massimo Giacon (1966) che si fa testimone del periodo in cui le riviste erano ancora in bilico tra i fumetti del passato e le nuove proposte. Per Giacon «AlterAlter» cercò di mediare fra i due tipi di utenza:

decisero, non sapendo bene che pesci pigliare, di fare un ibrido. Dissero, facciamo Valvoline, ma il nome non basta. Per cui... PATCH!, chili di Mattotti in mezzo ad altre cose che non c'entravano molto, tipo tre chili di Comès. Sono linguaggi che non interagiscono tra di loro [...]. Tutti quelli con cui venivo messo nel calderone, anche se non facevo parte a livello storico del gruppo Valvoline, erano su «Alter» [...]. Poi si verificavano anche dei problemi per il fatto che tutti quanti, i Valvoline, Josa Ghini, io, Maramotti, Elfo, eravamo rappresentati da Storiestrisce. Solo che ingiustamente Igort diceva: «Ma scusa, io da solo riesco a vendere me, Mattotti e Carpinteri in Francia. Quando Storiestrisce va in Francia non è che dice: “vediamo quali sono i prodotti per quale rivista francese, per cui magari ad Albin Michel vendiamo più Mattotti, a quest'altra rivista proponiamo Maramotti, magari ad un prezzo più basso”. No, loro presentavano un pacchetto in cui tu non potevi prendere Mattotti se non predevi Elfo. Era una politica assurda, subito i francesi ti dicevano “no, perché io devo comprare per forza una cosa che non mi interessa?”» Quelli di Storiestrisce pensavano in un'ottica movimentistica, per cui tutti insieme siamo forti, se cominciamo a farci dividere dalle case editrici diventiamo deboli, cosa che poi non si capì mai se era giusta o sbagliata, perché poi si divisero comunque⁶⁸⁸.

Sebbene le affermazioni di Giacon restino un po' in superficie, la situazione descritta potrebbe far intuire perché molti artisti italiani abbiano deciso di evitare 'l'esportazione' per stabilirsi e lavorare direttamente nel mercato francese. Mattotti, ad esempio, si è trasferito a Parigi nel 1998, ma già in precedenza, la percezione della sua opera risultava sfumata, se così si può dire, dal punto di vista culturale (e nazionale quindi). È indicativo, a questo proposito, che nel volume *Pinocchio esportazione: il burattino di Collodi nella critica straniera* (2002) il nome di Mattotti compaia nella parte dedicata all'esportazione francese e che sia citato dall'esperta curatrice, Janine Despinette, fra gli autori che hanno contribuito all'immagine dell'italianissimo *Pinocchio* in Francia. La scelta, tuttavia, non risulta certo da una forzatura, perché il 'primo' *Pinocchio* di Mattotti è stato pubblicato da Albin Michel nel 1990 e soltanto un anno dopo in Italia⁶⁸⁹.

Anche in conseguenza della 'disinvolatura' linguistica della seconda metà degli anni Ottanta, il fumetto ha potuto compiere il passo (sempre che si ammetta una sorta di traiettoria evolutiva del genere) verso la forma lunga, romanzesca. Marjane Satrapi, una delle più famose autrici contemporanee che, si può affermare, rappresenta un esempio teoricamente perfetto di romanzo grafico, si esprime così in merito al fumetto:

Nel fumetto, contrariamente all'illustrazione, i disegni fanno parte della scrittura. Non accompagnano un testo preesistente, i due funzionano assieme. Che io sappia, è il solo

688 La colorita testimonianza di Giacon è tratta da *Intervista - Pensieri e Giacon*, a cura di M. Galletti «Schizzo», 5, ottobre 1993 ed è riportata da Luca Boschi in *Irripetibili: le grandi stagioni del fumetto italiano*, cit., p. 136, nota 17. Storiestrisce è una cooperativa fondata nel 1979 e lavora non solo come agenzia fumettistica, ma anche per la pubblicità e i cartoni animati. All'inizio gli autori soci erano soprattutto collaboratori delle testate «Linus» e «Alter».

689 G. Cusatelli (a c. di), *Pinocchio esportazione: il burattino di Collodi nella critica straniera*, introduzione di G. Cusatelli, postfazione di F. Tempesti, Armando, Roma, 2002. Il titolo del capitolo curato da Janine Despinette è *Pinocchio preferenza francese* (pp. 17-26).

medium che funzioni in questo modo. Colore, ornamenti, scenografie o altro, sono soltanto dei codici supplementari, che mutano il ritmo della lettura del libro.

La confessione dell'autrice in merito al suo medium artistico, potrebbe far intuire quale sia la strada da battere nei due decenni a cavallo del 2000. I fumetti, in questo senso, sono scrittura. Tale considerazione, unitamente all'affievolirsi delle differenze (percepite) fra cultura alta e cultura popolare, ha contribuito a far procedere il fumetto in ambiti che appartenevano esclusivamente alla Scrittura, cioè alla letteratura, ma anche alla saggistica, al giornalismo ecc.

Così, [il fumetto] si è via via inoltrato in territori che sembravano di pertinenza esclusiva della letteratura più alta, (applicandosi all'approfondimento psicologico, affrontando temi come l'inquietudine esistenziale e l'alienazione), appropriandosi di generi narrativi come il reportage di viaggio, la fantascienza, il poliziesco, oppure offrendosi all'impegno politico-ideologico, trattando di storia, di economia, di ecologia, sino a spingersi, in una sorta di giornalismo-inchiesta figurata, all'ultima cronaca (le strisce di Gloria Bardi e di Gabriele Gamberoni sul G8 di Genova, con la riproduzione del linguaggio dei verbali giudiziari)⁶⁹⁰.

Cercando di fare una rassegna delle tipologie e dei 'sottogeneri' della letteratura disegnata, queste sono le varianti in cui il nuovo fumetto si mette alla prova. Il genere autobiografico è particolarmente presente e le motivazioni sono molteplici. Innanzitutto, la scrittura del fumetto, così intima perché così sfrontatamente visibile, permette una materializzazione più immediata della storia e delle emozioni di chi la scrive. La verità di tale constatazione viene ribadita se, inoltre, si presuppone l'esistenza di un pensiero in immagini e, quindi, anche di emozioni in immagini 'precedenti' al segno verbale. In secondo luogo, la confessione in immagini, permette uno smascheramento più drastico rispetto all'autobiografia scritta e, pertanto, realizza in maniera più evidente l'intento di 'messa a nudo' dell'autore che affronta tale genere. Un'altra ipotesi del suo successo è che l'autobiografia fu salutata come la strada per contraddire consapevolmente, punto per punto, il genere supereroistico popolare⁶⁹¹. Infine, è necessario considerare anche che il genere dell'autobiografia a fumetti è storicamente più anziano della forma, per esempio, del reportage. Lo stesso Eisner, in *The Spirit*, raccontava la sua esperienza (seppur reinventata), il suo quartiere, il suo popolo. Il titolo più rappresentativo degli anni di formazione del romanzo a fumetti autobiografico resta però *Maus*. E questa è la strada che ha reso grandi gli esempi di Fabrice Neaud con *Journal* (tre volumi usciti per Ego comme X nel 1996, 1998 e nel 2010), in cui la vita sessuale e, soprattutto, le emozioni più intime dell'autore sono messe letteralmente a nudo. Marjane Satrapi e *Persepolis* (quattro volumi pubblicati per la prima volta in Francia dall'Association tra il 2000 e il 2004) sono già stati più volte citati; un altro nome da ricordare è David B., con il racconto della malattia del fratello in *L'ascension de haut mal* (sei volumi editi dall'Association, dal 1996 al 2000 e poi nel 2003). In altri casi, invece, l'esperienza di vita si fonde con il reportage, come in *Palestine* di Joe Sacco (Fantagraphics Books, 1996) o come nella storia di vita riportata nella *Guerre d'Alain* di Emmanuel Guibert (due volumi usciti per l'Association nel 2000 e nel 2002). Altre volte, l'autobiografia abbandona l'immediatezza del diario, per lasciar parlare la memoria come in *Blankets* di Craig Thompson (Top Shelf Pro-

690 M. Allegri e C. Gallo, *Scrittori e scritture nella letteratura disegnata*, cit., pp. 11-13.

691 S. McCloud, *Reinventare il fumetto: immaginazione e tecnologia rivoluzionano una forma artistica*, cit., p. 44.

ductions, 2003)⁶⁹².

In ogni caso però, la tendenza è quella della narrazione, del racconto. Tendenza alla quale anche Mattotti partecipa, sebbene in lui sia l'immagine ad avere una maggiore potenzialità autobiografica, incaricandosi di narrare la storia di una sensibilità, di un'emozione o di un ricordo passato. In Mattotti, inutile negarlo, le parole rivestono un ruolo diverso rispetto al *roman graphique* 'alla Satrapi', per intenderci. C'è però il racconto di sé, del proprio passato, la fascinazione della narrazione e dell'ascolto, della possibilità di farlo con le nuove possibilità offerte dall'iconotesto:

Per concludere, il fumetto cambia, si fa *novel*, si fa romanzo e volume da libreria, si fa soprattutto, e in modo assolutamente originale e autonomo, biografia, memoria, diario e testimonianza della vita vera. E questa è una nuova strada da percorrere e studiare⁶⁹³.

Mattotti cammina lungo la strada della narrazione (in realtà lo faceva prima ancora che il fenomeno del *graphic novel* divenisse tale), ma eccede dalla norma contribuendo anche alla seconda rivoluzione dell'arte sequenziale, cioè quella del fumetto artistico, dove la vignetta si confonde con il quadro e da dove partono nuove sperimentazioni che portano all'espressione in immagini di altri generi letterari.

Stando a quanto si è detto finora, esistono evidenti aspetti che avvicinano Mattotti alla forma 'canonica' del contemporaneo *graphic novel* e altri che sono la dimostrazione di un autonomo percorso artistico. Tale eccentricità, tuttavia, ribadisce – all'interno il genere – la duttilità della definizione di romanzo a fumetti, che più volte abbiamo messo in evidenza. Il tema autobiografico, per esempio, non è mai proclamato, ma si nasconde in trame visionarie e apparentemente irreali, che mantengano, tuttavia, un valore di profonda verità per l'inconscio e il ricordo. La specificità di Mattotti consiste nell'interagire con l'accettazione di un genere, modificandolo dal suo interno in maniera coerente con la complessità della sua opera e con la qualità del suo apporto innovatore.

Si è detto, con Barthes, che sono gli oggetti che devono cambiare, non le discipline (cfr. nota 235). A questo proposito, Mattotti fornisce un valido esempio di come far cambiare l'oggetto-fumetto modificando il modo di osservarlo e, parallelamente, inducendo una diversa visione di esso nello spettatore: il raggio d'azione, si capisce bene, è quello della sensibilità e delle emozioni più dirette. Da una parte quindi, il cambiamento pertiene alla relazione fra l'autore e il fumetto, in particolare nelle possibilità offerta dalla forma romanzesca di affrontare il fumetto 'obliquamente', attraverso la costruzione di una dimensione visiva propria alla fiction (che si costituisce, quindi, sulle manifestazioni narrative della poetica dello sguardo). Dall'altra, la questione riguarda autore e lettore: si tratta infatti di provocare nello spettatore un diverso rapporto con l'iconotesto, un rapporto che in Mattotti si carica di emotività e stimola la fisicità del lettore, nel tentativo di trovare una scorciatoia efficace che dal cervello arrivi più direttamente al cuore. Daniel Arasse, descrivendo le conseguenze sullo spettatore del «nuovo modo di dipingere» di Manet (il riferimento specifico è all'*Olympia*), cioè di un altro genio della Visione che ne conosceva bene anche i presupposti biologici, si avvicina al tipo di lettura che i lavori di Mattotti provocano:

692 L. Scarpa, *Il fumetto e la vita attorno*, in M. Allegri e C. Gallo, *Scrittori e scritture nella letteratura disegnata*, cit., pp. 217-219.

693 Cfr. *ivi*, p. 219.

Il nuovo modo di dipingere mette in gioco il corpo fisico dell'osservatore, spronandolo a spostarsi, a oscillare in avanti e indietro, ad allontanarsi, ad avvicinarsi per apprezzare, in ogni fase e in ogni luogo, la pittura nell'immagine. Nel far questo, demolisce il dispositivo 'regolare' che legittimava la rappresentazione in quanto sapere, rappresentazione di un sapere, e sapere d'una rappresentazione⁶⁹⁴.

Sia il linguaggio verbale che le immagini di Lorenzo Mattotti si distaccano dal linguaggio empirico, senza giungere «fino al nome comune», così come l'uso creatore del linguaggio teorizzato da Merleau Ponty prevedeva. Nella parola (poetica) e nei colori sovrapposti (o nelle linee sottili), vi è la volontà di distaccarsi da ciò che tali componenti rappresentano; esprimendosi sinesteticamente, però, queste creano una dimensione del fare e del leggere che appartiene alla fisicità e all'emotività dei soggetti in questione, l'autore (spesso in coppia con la voce dello sceneggiatore) e il suo lettore⁶⁹⁵.

La naturalizzazione dell'iconotesto che si è evidenziata a livello cognitivo in Manzoni e in Dickens-Töpffer (Saint-Exupéry merita una posizione, per così dire, intermedia) si esprime in Mattotti a livello emotivo, grazie alla comunicazione multisensoriale della sua arte sinestetica. Tale risultato è ottenuto, a mio avviso, prima nel fumetto (e in particolar modo nella sua versione romanzesca) e poi negli altri generi letterari.

Rispetto ai precedenti studi, la metodologia adottata per l'analisi dell'opera di Lorenzo Mattotti ha preso una strada diversa. L'analisi dei *Promessi sposi* illustrati è stata infatti affrontata in maniera estremamente rigorosa, con l'obiettivo di sovrapporre all'analisi soggettiva – la lettura retorica delle immagini – un meccanismo di quantificazione scientifica che portasse a un risultato il più possibile veritiero e, si spera, innovativo rispetto alle molteplici e validissime interpretazioni che ne sono state date. Lo studio su *Pickwick Papers* invece, interagendo con le storie figurate di Rodolphe Töpffer, godeva dell'aver già in sé delle basi teoriche solide e, soprattutto, unanimemente valide se applicate al medium fumettistico: è lo stesso Töpffer che le fornisce esplicitamente con la sua attività teorica; a questo, si è poi aggiunta una maggiore contestualizzazione storica e, soprattutto, bibliografica. Saint-Exupéry è stato forse lo studio che ha richiesto più sforzo dal punto di vista teorico; le direzioni intraprese sono state essenzialmente due: le teorie psicologiche e artistiche sul disegno infantile e le moderne scienze cognitive; anche la contestualizzazione storica è stata imprescindibile per la riuscita dello studio; d'altra parte era prevedibile che *Il piccolo principe* avrebbe richiesto una maggiore teorizzazione e le ragioni conseguono direttamente dalla natura dell'oggetto: un iconotesto novecentesco, indirizzato apparentemente a un pubblico infantile e con un successo straordinario (sebbene, talvolta, eccessivamente commercializzato).

Nell'affrontare criticamente il lavoro di Lorenzo Mattotti non si avverte la necessità del supporto della teoria, nel senso della disciplina estetico-letteraria. Questo potrebbe dipendere dal fatto che il suo lavoro è molto recente e, pertanto, ha bisogno di tempo per sedimentarsi e per poter sostenere un approccio teorico

694 D. Arasse, *Il dettaglio: la pittura vista da vicino*, trad. it. di A. Pino, Il Saggiatore, Milano, 2007, p. 238 (ed. orig. *Le détail: pour une histoire rapprochée de la peinture*, Flammarion, Paris, 1992).

695 M. Merleau Ponty, *Segni*, trad. it. di G. Alfieri, a cura di A. Bonomi, Net, Milano, 2003, pp. 69-70 (ediz. orig. *Signes*, Gallimard, Paris, 1960). Sul concetto di sinestesia nelle scienze cognitive e neuronarratologiche si veda anche il contributo di A. De Blasio, *Percezione e neuroscienze*, in S. Calabrese (a c. di), *Neuronarratologia. Il futuro dell'analisi del racconto*, cit., pp. 225-243.

forte. Ma la ragione più profonda è che non se ne avverte la necessità. Sarà che il romanzo a fumetti è ancora un oggetto letterario 'fragile', sarà che la sua lettura necessita più di silenzio che di parole, ma l'unica strada che è parsa rendere giustizia ai lavori di Mattotti è stata quella di una lenta esplorazione: ogni traccia desiderava essere ristudiata, ogni visione essere ripetuta. La sensazione è stata quella di un progressivo assorbimento della lettura critica nel ritmo delle opere, che vogliono essere attraversate più volte e in diverse direzioni, come un territorio inesplorato che può svelare un altro segreto se lo si guarda di nuovo.

Inizialmente, si era deciso di dedicare la prima parte dello studio a una bibliografia ragionata di Lorenzo Mattotti. La ricognizione bibliografica, non semplice visti i numerosi lavori su riviste di difficile accesso e viste anche le numerose traduzioni, è stata curata fino all'anno 1995 dal lavoro di Anna Maria Di Stefano e Rina Zavagli, autrici delle *Appendici bibliografiche* del catalogo *Lorenzo Mattotti: Altre forme lo distraevano continuamente* (1995). Per i testi successivi al 1995, non si pretende di raggiungere l'approfondimento di una rassegna bibliografica, ma si tenta tuttavia di rendere un panorama completo. Nel corso della ricognizione, però, la descrizione delle opere sembrava richiedere un percorso critico logico, che mostrasse i movimenti distinti dell'evoluzione artistica e un debole tentativo di periodizzazione. A quel punto, sarebbe stato difficile dare un senso alle partizioni cronologiche senza aver prima approfondito gli anni e le opere cardine di tali suddivisioni. Si è deciso, pertanto, di rovesciare la logica tradizionale dello studio monografico, anticipando innanzitutto l'analisi dei lavori che considero romanzi a fumetti, nella misura in cui rappresentano la massima espressione delle possibilità narrative del medium. Quasi a correzione di una rotta troppo sicura, il Lettore troverà lavori di altro tipo dove Mattotti sperimenta altri generi letterari in immagini. Tramite tali esempi, si esporranno le costanti e le evoluzioni teoriche che possono essere estese a quel sistema estetico coerente e in continua ricerca che è l'opera di Lorenzo Mattotti. Si tenterà poi di sistemare le diverse tipologie dei suoi lavori: il fumetto, l'illustrazione, i lavori per l'infanzia, i carnet, i manifesti; le opere interagiranno con la biografia e si tenterà di darne una lettura globale, individuando delle possibili periodizzazioni. Periodizzazione, tuttavia, non è forse il termine corretto, sarebbe meglio dire «sguardi diversi», che restituiscono però l'idea di una panoramica coerente e non terminata. L'intervista che seguirà le conclusioni si sviluppa parallelamente allo studio (anzi, forse è nata ancor prima del caso manzoniano). Vorrebbe essere un dialogo 'diffuso' con Lorenzo Mattotti e potrebbe stare alla fine, come all'inizio di questo lavoro.

1. Nell'iconotesto. I romanzi

I fumetti scelti per l'approfondimento rispondono alle esigenze che il genere del *graphic novel* presenta, mostrando, tuttavia, ognuno con la propria peculiarità, le deviazioni che arricchiscono la definizione del genere nel suo complesso. I testi scelti, *Fuochi* (1984), *L'uomo alla finestra* (1992), *Stigmatè* (1998) e *Il rumore della brina* (2003) (che non a caso limitano cronologicamente alcuni dei periodi creativi delineati nel capitolo successivo) funzionano da amplificatori di alcune costanti espressive dell'intera opera mattottiana e ne costituiscono i massimi esempi di narrazione attraverso l'immagine. In realtà, anche *La zona fatua* (1978), *Spartaco* (1982), *Doctor Nefasto* (1989) e *Jeckyll e Hyde* (2002) condividono le caratteristiche dei testi scelti: *Spartaco*, per esempio, è scritto e illustrato dallo stesso Mattotti, un aspetto non di poco conto nella produzione di romanzi per immagini; *Doctor Nefasto* è esemplare per quanto riguarda lo sviluppo di una vera e propria poetica dello sguardo, peculiare dell'opera mattottiana nella sua globalità; *La zona fatua*, oltre a essere metafora dello statuto ontologico del fumetto, è il testo che più si avvicina a *Fuochi*, sia dal punto di visto coloristico che nel rappresentare una storia interiore dove il ricordo gioca un ruolo essenziale; *Jeckyll e Hyde*, infine, costituisce l'evoluzione stilistica delle campiture piene di Mattotti e rappresenta un esempio di un possibile rapporto fra fumetto e letteratura, costituendo la rielaborazione (re-visione) di un testo già scritto. Le ragioni dell'esclusione sono innanzitutto di ordine di spazio: semplicemente, si sono scelti i testi più significati e rappresentativi oltre a quelli che esemplificano la forma contemporanea del romanzo a fumetti. Si è detto più volte che in Lorenzo Mattotti il *graphic novel* non è un obiettivo esplicito; due dei suoi lavori, tuttavia, si avvicinano moltissimo al romanzo grafico tout court (europeo e americano) che si presuppone essere in bianco e nero e nella forma e nelle dimensioni di libro: ci stiamo ovviamente riferendo all'*Uomo alla finestra* e a *Stigmatè*. A questi fanno da cornice due lavori a colori e che, tuttavia, presentano i caratteri tipici del libro (come la divisione in capitoli), pur mantenendo un formato più grande: *Fuochi* e *Il rumore della brina*. Prescindere dall'analisi di *Fuochi* era infatti impossibile; *Il rumore della brina* è invece un esempio romanzesco validissimo per parlare delle ultime sperimentazioni coloristiche dell'autore e per illustrare gli esiti della poetica dello sguardo in un testo che, oltretutto, si caratterizza per il forte intimismo.

1.1. *Fuochi* di romanzi

Fuochi è il lavoro di Mattotti in assoluto più conosciuto e commentato⁶⁹⁶. Definire *Fuochi* un romanzo significa innanzitutto valutare quali elementi, che in apparenza lo qualificano come un semplice fumetto, possiedono un diverso significato, o meglio, rappresentano il momento esatto di sconfinamento del genere. Il formato, per esempio, ricorda quello del fumetto (20x28), ma la divisione in sei

⁶⁹⁶ *Fuochi* esce a puntate su «AlterAlter», 3-5, marzo-maggio 1984. Il racconto sarà poi pubblicato presso Albin Michel con il titolo *Feux* (Paris, 1986). In Italia apparirà in volume nel 1988 (Dolce, Milano), nel 1991 (Granata Press, Bologna), nel 2006 in *Fuochi e altre storie* (Coconino Press per Repubblica-l'Espresso, Bologna, 2006) e, infine, da Einaudi, nel 2009. Qui, per i riferimenti alle immagini, si rimanda all'edizione Coconino 2006.

capitoli preannuncia le potenzialità sottese alla storia, ai colori e alle immagini. Il fuoco della storia è anche il fuoco che ribolle sotto la materia visiva e verbale rendendola un magma pronto a esplodere (come, nella trama, la corazzata Anselmo II) verso la narrazione romanzesca. La sensazione che accompagna la lettura è la densità dell'opera, il dubbio che le pagine siano solo l'estrema emergenza di un iceberg che si nasconde in essa e che ne costituisce il mistero e la forza. È un'opera che, nella fisicità e nel suo senso più profondo, rappresenta concretamente il momento esatto di un cambiamento che potrebbe essere quello verso il romanzo. Le mutazioni della narrativa mattottiana avvengono però, sembrerebbe, con un ritmo naturale, mai forzato, in parallelo alla diversa percezione che l'autore stesso ha del proprio lavoro e del cambiamento culturale esterno: *Fuochi* è la forma atomica del romanzo, densa fino all'estrema sopportazione, che si aprirà e vedrà la luce negli spazi dell'*Uomo alla finestra*. Anche la lunghezza della storia, 61 pagine, non facilita apparentemente la definizione di romanzo. La durata reale della storia, però, si accresce incredibilmente poiché dipende dal tempo di lettura imposto dall'autore, un ritmo che rende difficile il cammino del lettore costringendolo a immergersi nella dimensione soggettiva, l'unico percorso da intraprendere per cogliere la compiutezza narrativa e concettuale. Si pone, quindi, un'altra questione, ovvero la richiesta imprescindibile dell'autore al lettore di riuscire a leggere le immagini per far sì che il romanzo a fumetti possa assumere un'identità precisa e definita.

La difficoltà del contenuto rende difficile farne un riassunto che ne esprima la verità e la complessità; potremo tuttavia affermare che si tratta della storia del tenente Assenzio alle prese con la scoperta di un territorio inesplorato, un'isola selvaggia e misteriosa, Sant'Agata, abitata da entità pericolose che causeranno l'esplosione della nave corazzata da cui la spedizione era partita. In realtà, le visioni che popolano il racconto sono tutte interiori e costruiscono una sovrapposizione, non sempre facile da decifrare, tra la dimensione soggettiva del dramma emotivo di Assenzio (la pericolosità dell'isola è anche il lato oscuro della propria personalità) e quella della realtà della storia, che si rivela essere vera solo grazie al filtro del ricordo e dell'interiorità. A differenza dei commenti e delle analisi che finora sono state fatte, si è scelto di non affrontare direttamente la trama, un'operazione impossibile senza la presenza continua delle immagini: oltre a essere complicata dal fatto che si tratta di una storia interiore, fra il ricordo e il sogno, la trama di *Fuochi* resiste a qualsiasi descrizione pretenda di renderne la verità. Cercando di mediare tra l'intelligibilità del discorso e l'inevitabile schematizzazione dell'analisi, si è deciso di tentare un'integrazione fra le immagini (che equivalgono alle citazioni di un testo letterario) e il corpo fisico del romanzo, da una parte, e le riflessioni critiche, dall'altra.

La corazzata Anselmo II si ferma nella baia davanti all'isola, laddove trionfa la visione della natura rigogliosa della terraferma. L'incipit del racconto contribuisce allo spaesamento del lettore, inducendo in lui le aspettative relative ad una storia romanzesca tradizionale, sulla linea sia del romanzo di avventura che del più classico fumetto ambientato in mare e in luoghi misteriosi.



Fig. 206 L. Mattotti, *Fuochi*, p. 29

Quando la corazzata Anselmo II entrò nella baia, il mare era calmo e il verde già scuro. Era un'isola, Sant'Agata, annessa all'arcipelago che formava il nuovo stato di Sillantoe, nell'emisfero meridionale. Niente poteva, in quel momento, suggerire cosa sarebbe accaduto alla mia mente e al mio corpo⁶⁹⁷.

Il lettore è fin da subito chiamato ad attivarsi, allertato da un incipit classico ma che suggerisce immediatamente che si tratta della storia di una soggettività. La vocazione al mistero e al racconto è nuovamente ribadita nelle parole del capitano

697 L. Mattotti, *Fuochi*, in *Fuochi e altre storie*, cit., p. 29. Per le prossime citazioni indicherò *Fuochi* seguito dal numero di pagina. Ricordiamo che nella prima edizione di *Fuochi* la numerazione di pagina non era presente. La scelta di questa edizione, che ne mantiene tuttavia i caratteri principali, nasce dalla funzionalità dell'inserimento del numero di pagina e dal fatto che rappresenta la collana «Graphic novel» voluta da Repubblica-L'Espresso. Dalla collaborazione del Gruppo Editoriale L'Espresso con la casa editrice di fumetti Coconino Press nacque un'iniziativa editoriale dedicata al *graphic novel*: i dieci romanzi a fumetti più significativi del genere uscirono in dieci uscite settimanali a richiesta con il quotidiano La Repubblica o col settimanale L'Espresso (tra il 04/11/2006 ed il 06/01/2007). I titoli pubblicati furono *Maus* di Art Spiegelman (1986-1991); *Blankets* di Craig Thompson (2003); *Città di vetro*, l'adattamento del libro di Paul Auster a opera di Karasik, disegnato da Mazzucchelli (1995); *Palestina* di Joe Sacco (1996); *5 è il numero perfetto* di Igort (2002); *Baci dalla provincia* di Gipi (2006); *L'autoroute du Soleil* di Baru (1995); *Una trilogia inglese* disegnata da Floc'h e scritta da Rivière (1992); *David Boring e altre storie* di Daniel Clowes (2000) e, infine, *Fuochi e altre storie*.

della nave che avverte i suoi uomini della pericolosità dell'isola, conosciuta per le «storie e i racconti» (*Fuochi*, p. 31) legati a essa. Il loro compito sarebbe stato civilizzare gli indigeni del posto. Di notte l'isola svela tutto il suo fascino inquietante illuminandosi di fuochi che negli incubi di Assenzio diventano macchie di colore simili a petali di papavero, ma che del loro referente reale (quale che sia) mantengono solo la cromia e il calore che provoca l'incendio.



Fig. 207 L. Mattotti, *Fuochi*, p. 34

In *Fuochi*, ma anche in altri lavori di Mattotti, succede spesso che le cose mutino aspetto e siano pervase dall'inquietudine di non riconoscere le forme buone da quelle cattive. In questo caso, poi, il contrasto fra i colori freddi dello sfondo e del corpo di Assenzio con il rosso dei fuochi rappresenta sinesteticamente il dubbio della prima didascalia, realizzato dall'opposizione delle parole che descrivono la sensazione contrastante di freddo e calore: «Li osservai fino a spegnermi. / Fino a quando sentii freddo alla schiena [...]. Le fiamme divamparono».



Fig. 208 L. Mattotti, *Fuochi*, p. 36

Assenzio e i suoi uomini arrivano poi sull'isola.

Inizia qui il dialogo della voce delle didascalie (di Assenzio? del narratore?) con un tu indefinito, forse il lettore, al quale la voce si rivolge come nel tentativo di un appello: «Ti scrivo dall'estremità del mondo / non ti mando parole, ma segni». È un'indicazione di lettura e una dichiarazione di poetica: non si tratta di leggere le parole, ma i segni, le immagini. I fuochi della storia sembrano essere la fucina del romanzo per immagini, il luogo della riflessione dell'autore-pittore che teorizza e, nello stesso tempo, mette in pratica un nuovo genere. Ma il dubbio avvolge tutto, sia le parole arrivano dalle estremità di un mondo sconosciuto (forse perché interiore) che la figura misteriosa, quasi una maschera totemica di macchie di colore, che Assenzio intravede nella foresta. Assenzio mente, afferma che l'isola è disabitata. Ne è attratto e la vuole difendere.

C'è un 'tu', un destinatario del suo raccontare. È però un 'tu' lontano dall'autore, al quale si richiede un sforzo notevole per interpretare i segni del racconto. E il segno che Mattotti invia al suo lettore è invisibile, si trova tra una vignetta e l'altra,

è lo spazio bianco che le divide e che permette «di allungarne i tempi di lettura quanto basta per mantenere possibile la comprensione, creando però un momento neutro, una perplessità voluta, una zona di dubbio»⁶⁹⁸. Mattotti invita a fermarsi perché nelle sue storie non è importante l'esito, il punto d'arrivo, quanto il percorso che porta alla parola fine. La creazione quindi di una struttura sotterranea permette di ipotizzare la presenza di un romanzo nascosto dove tutto ciò che è veramente importante alla sua realizzazione (e per realizzazione s'intende la comprensione da parte del lettore) si trova fisicamente laddove non c'è linguaggio, né verbale né visivo, ma nello spazio bianco. La struttura della pagina 36 è esemplare: le sei vignette sono suddivise da una cornice regolare che crea una simmetria assoluta e scandisce il passaggio da una vignetta all'altra, quasi a simulare il ritmo angosciante di un respiro irreal e pesante. Per di più, laddove il lettore cerca un appiglio (nelle didascalie), Mattotti inserisce gli elementi di disorientamento: la didascalia diventa, quindi, il luogo deputato ad accogliere le leggere dissonanze che Mattotti invia all'osservatore, quasi per smuoverlo dalla passività di una lettura tradizionale. Gli spazi bianchi e le parole della didascalia, inoltre, rappresentano un esempio di come parola e immagine si sovrappongono a livello della loro percezione (nella lettura e nell'emozione). A dire di Schapiro, infatti, la cornice fa parte dell'apparato formale dell'enunciazione visiva: la cornice (che corrisponde alla sintassi degli spazi bianchi) «attuando un *découpage* particolare rispetto al formato pieno di figure, è responsabile di generare un'omologazione tra lo spazio dell'enunciato e lo spazio dell'enunciazione, sollecitando contemporaneamente l'osservatore ad attivare una forma di cooperazione per il completamento di ciò che non è dato vedere»⁶⁹⁹.

Il tempo di fruizione, dunque, lungi dall'essere costante come nella gran parte degli altri linguaggi, si contrae ed espande come una fisarmonica, ora ponendo accenti retorici particolari, ora rendendo implicita la durata degli eventi mostrati. Per quanto diverse siano le modalità e gli effetti, la modulazione del tempo di lettura finisce per avere un effetto sulla resa degli eventi raccontati paragonabile a quello dei tempi verbali nel racconto letterario: si tratta, cioè, di uno strumento di natura temporale cui vengono delegate una quantità di effetti retorici che non sono solamente temporali, ma anche di messa in rilievo e messa in prospettiva. Inoltre, il ritmo di lettura tende all'allungamento della dimensione finzionale, contribuendo al raggiungimento dei tempi 'da romanzo' del fumetto di Mattotti. Per Barbieri, Lorenzo Mattotti è un esempio di autore che ha scelto la strada della lentezza. Ogni dispositivo nei suoi fumetti è infatti orientato a

rallentare la visione e il racconto, affinché il lettore possa godere dei dettagli e sia costretto a riflettere mentre fruisce. Parafrasando Calvino, potremo dire che elencare i pregi della brevità non vuol dire disconoscere quelli della lunghezza. Nel caso del fumetto, breve, rapido per natura, questi rallentamenti cercati sono difficili e pericolosi. In mano ad autori poco capaci ingenerano noia, spaesamento, scarsa efficacia: l'im-

698 L. Raffaelli, *Tutti i colori di Mattotti*, in *Fuochi e altre storie*, cit., p. 5.

699 L. Corrain, *Problemi di enunciazione visiva*, postfazione a M. Schapiro, *Per una semiotica del linguaggio visivo*, traduzione dall'inglese e cura di G. Perini, Meltemi, Roma, 2002, p. 249 (ed. orig. *Words, Script, and Pictures: Semiotics of Visual Language*, G. Braziller, New York, 1996). Per Louis Marin, invece la cornice ha una funzione retorica specifica: «grazie alla cornice il quadro non viene semplicemente offerto alla vista fra altre cose: diventa oggetto di contemplazione [...]. Nella sua operazione pura, la cornice mostra; è un deittico, un 'dimostrativo' iconico: «questo». Le figure che guarniscono il bordo 'insistono' sull'indicazione, l'amplificano: la deixis diventa epideixis, la 'mostrazione' diventa di-mostrazione, il racconto di storia rappresentato diventa discorso elogiativo, e articolano nel contempo questa indicazione [...] con lo spazio di presentazione, con lo spazio dello spettatore» L. Marin, *Della rappresentazione*, cit., pp. 347-349.

pressione cioè di avere davanti agli occhi non una storia a fumetti, ma le *illustrazioni* di una storia, solo che la storia, quella verbale, non c'è, e siamo costretti a ricostruirla con degli strumenti visivi che non sembrano fatti per quello. Quando gli autori sono capaci come Toppi, Muñoz o Mattotti, questa negazione della brevità non la esclude mai del tutto, e il fumetto resta a tutti gli effetti un fumetto. E le difficoltà, i giochi a rallentare, ad allungare, diventano – come le digressioni nelle mani di un bravo romanziere – strumenti espressivi potentissimi, e tanto più potenti, per contrasto, proprio perché la brevità è l'anima del fumetto, molto più di quanto non lo sia del racconto e della letteratura verbale in generale⁷⁰⁰.

Sempre a proposito del ritmo narrativo, si potrebbe ricordare una delle lezioni tenute da Eco alla Harvard University, dove elaborò un vero e proprio elogio dell'indugio, sulla scia dell'interpretazione del testo come un bosco, un bosco narrativo.

In un bosco si passeggia. Se non si è obbligati a uscirne a tutti i costi per sfuggire al lupo, o all'orco, si ama indugiare [...]. Indugiare non significa perdere tempo: spesso si indugia per riflettere prima di prendere una decisione [...]. Mi occuperò di quelle passeggiate che il lettore è indotto a fare dalla strategia dell'autore. Alcune delle tecniche di indugio o rallentamento che l'autore mette in opera sono quelle che debbono permettere al lettore delle passeggiate inferenziali⁷⁰¹.

Il racconto mattottiano è quindi interpretabile come un percorso che perde apparentemente la linearità del testo scritto, ma che recupera la complessità temporale tipica del romanzo mostrandosi come un insieme d'immagini e vuoti.

Sul mistero di Sant'Agata si conclude il primo capitolo. Durante la seconda spedizione, Assenzio intravede le figure viste il giorno precedente nella foresta. Queste, lo chiamano e lo invitano a incontrarsi al faro («vecchia costruzione bianca, raggio di delicatezza» *Fuochi*, p. 42). Al faro intravede le gemelle, due personaggi che sembrano appartenere ai suoi ricordi, ricordi che si manifestano attraverso il colore («Forse per amore per quei colori che da tanto non vedevo» *Fuochi* p. 43). Il secondo capitolo è infatti uno dei più significativi per il valore della narrazione cromatica.

700 Lo studio di Barbieri, paradossalmente, ruota intorno alla caratteristica opposta, cioè la tipica brevità del fumetto. D. Barbieri, *Breve storia della brevità a fumetti*, «LiBeR», 44, ottobre-dicembre 1999, p. 3. Barbieri ha studiato approfonditamente il ritmo del fumetto, un argomento che lo ha impegnato fin dalla sua tesi di dottorato in semiotica (che raccoglie, in realtà, anche diversi accenni a brevi interventi precedenti) dove si analizza in maniera puntuale anche *Fuochi* (Cfr. *Tempo, immagini, ritmo e racconto. Per una semiotica della temporalità nel testo a fumetti*, coordinatore U. Eco, Università di Bologna, 1992, dottorato di ricerca in semiotica, III ciclo). L'approccio di Barbieri, almeno quello seguito nella sua tesi, mostra un'estrema attenzione e una precisa analisi di ogni elemento tecnico-formale del racconto. In questo, si differenzia dall'approccio del mio commento che, nella sua stessa forma, vorrebbe 'mimare' l'interazione fra le parole e le immagini.

701 U. Eco, *Sei passeggiate nei boschi narrativi*, cit., p. 62.



Fig. 209 L. Mattotti, *Fuochi*, p. 44

Corsi da loro / Non sentii gli strappi e i graffi dei rovi / Oggi dei brividi mi hanno percorso la schiena. L'aria e il verde accoppiati sotto questa luce stimolano la mia mente / E ascolto l'odore dei ricordi (*Fuochi*, p. 44)

Il colore, grazie a un uso sinestetico delle immagini, genera il ricordo e ribadisce il proprio ruolo di filtro nei confronti delle realtà, quasi come se fosse una presenza fisica e non solo una qualità delle cose: un esempio della fisicità del colore emerge anche nelle didascalie dove il verde non è più un aggettivo, ma un soggetto, spesso accompagnato da un'ulteriore qualificazione («Quando la corazzata Anselmo II entrò nella baia, il mare era calmo e il verde già scuro» *Fuochi*, p. 29, «L'isola ci accolse col suo verde fresco», *Fuochi*, p. 35, «l'isola di Sant'Agata lo accoglie e lo affascina: il verde contro il ferro della nave da guerra» *Fuochi*, p. 39). I marinai lo vengono a cercare; nella foresta Assenzio uccide uno di loro («Io ho ucciso un uomo, ma ho salvato le mie emozioni» *Fuochi*, p. 48); ormai appartiene all'isola dove trascorre la notte («Io respiravo i colori del crepuscolo ed avrei passato la notte sull'isola. Ora la nave era contro di me» *Fuochi*, p. 48). Prima di essere percepito il colore è già un ingrediente della narrazione. E il colore di *Fuochi* è quello del pastello a olio, un colore grasso che pesa sulla carta con le sue stratificazioni e con la morbidezza (poi esasperata nel Mattotti dell'ultimo decennio) che contrasta con la geometria di alcune forme (eredità cubista e futurista già assorbita

in *Spartaco e Nefasto*⁷⁰²).

Il terzo capitolo si apre con Assenzio che si addormenta nel faro. Le gemelle riappaiono, forse è un sogno, guardano il cielo e preannunciano una nevicata di petali di rosa. I petali, macchie di colore rosso, entrano dalla finestra e scatenano la loro forza misteriosa attaccandosi al corpo di Assenzio come segni indelebili:



Fig. 210 L. Mattotti, *Fuochi*, p. 53

Osservami. / Contempla i miei gesti perché io possa capire che tu non capisci e nessun'altra / Riflettimi, pensami, osservami. Tutto ciò che faccio è perché tu mi ammiri (*Fuochi*, p. 53).

Le didascalie si riappropriano del «tu» che si complica definendosi come riferito a una donna. Le ipotesi potrebbero essere infinite, potrebbe trattarsi delle due

702 I riferimenti pittorici in *Fuochi* sono tanti e sono stati spesso messi in evidenza (negli articoli più recenti si ritiene però che la ricerca delle influenze sia insignificante per la comprensione dei suoi lavori; cfr. F. Stack, *Ceux Feux qui éclairissent la nuit*, «9^{ème} Art. Les Cahiers du Musée de la bande dessinée», 3, janvier 1998, p. 127): i paesaggi di Monet e Cezanne, il simbolismo dei colori di Van Gogh, l'espressionismo tedesco, l'immaginario onirico del surrealismo e anche la pittura astratta di Kandinsky e Mark Rothko. In *Fuochi* si è spesso messo in evidenza la rappresentazione caricaturale dei personaggi; per Barbieri «la deformazione espressiva utilizzata da Mattotti viene piuttosto dall'espressionismo tedesco che non dalla caricatura tradizionale» e non ha niente di grottesco e nessun riferimento alla realtà. «Il volto del tenente Assenzio non è la caricatura di uomo, perché nel mondo di Mattotti gli uomini sono così. E sono così perché, anche quando togliamo alla caricatura l'effetto di grottesco, le rimane comunque la forza espressiva, la grande capacità di esprimere sentimenti ed emozioni – molto maggiormente di quanto accada nelle rappresentazioni realistiche» D. Barbieri, *I linguaggi del fumetto*, cit., pp. 87-88.

gemelle che si parlano reciprocamente, potrebbe essere l'Io di Assenzio che nel sogno si riferisce a una donna (l'amata o la madre come nella *Zona fatua*?). Il colore puro dei petali penetra nel corpo dell'uomo e lo macchia, si fa segno indelebile e lo rende riconoscibile a se stesso. La sequenza infatti contribuisce ad arricchire la poetica dello sguardo che si fa narrazione e si fa immagine; la visione vive in ogni immagine e in ogni didascalia, dove assume il modo imperativo arricchendo musicalmente il ritmo delle scene: contempla, riflettimi, pensami, osservami. Il pronome «-mi» ribadisce la totale interiorizzazione del racconto e l'introflessione del ragionamento, fino a richiedere l'uso raro o addirittura scorretto della forma riflessiva di «riflettimi», verbo che tautologicamente contiene già quel senso. Nel caso significhi «riflettere» un'immagine, la forma imperativa «riflettimi» sarebbe rara; nel caso invece significhi «pensare», «ragionare», sarebbe addirittura inesistente. A prima vista il verbo potrebbe essere più facilmente interpretato come «pensami», quasi attratto dal significato del successivo, ma vista l'egemonia visiva del contesto, potrebbe essere più corretto interpretarlo nel senso di riflettere un'immagine (come in un specchio). Quello che segue, allora, potrebbe rappresentare il lato oscuro di se stessi, riflesso verso di sé come una terribile scoperta. I segni rossi diventano fuoco, un falò enorme intorno al quale Assenzio e le gemelle ballano sfrenatamente, come in una sorta di rito tribale, mentre il colore/calore delle fiamme brucia la maschera del suo Io: «Poi Assenzio incominciò a girare, correre, urlare, invasato dalla sua euforia, eccitato dalla propria libertà. Quei colori lo stavano bruciando» (*Fuochi*, p. 56). Gli uomini organizzano una spedizione e trovano Assenzio davanti a una parete di roccia dipinta con segni neri e rossi, tracce sinestetiche di ustioni e di urla notturne:



Fig. 211 L. Mattotti, *Fuochi*, p. 59

Loro mi guardavano, e io vedevo loro. Erano parole vere, non della mia mente e quello che avevo fatto era tutto vero. Alle mie spalle i segni di sangue e le urla nere testimoniavano la mia notte sull'isola. Entrava la luce dell'aria fresca. E sempre più mi sussurrava che quello, quello che avevo fatto non era stato un sogno. Ora i miei compagni mi guardavano, ma non erano nemici. Avevano pena di me.

Quella notte ero passato da un'altra parte. Una parte in cui è difficile riconoscere i tuoi simili. Una parte in cui le cose sono come si sentono. Una parte in cui non si può rimanere che soli (*Fuochi*, p. 59).

Nell'intervista a Matteo Stefanelli, Mattotti parla d'immagini-ponte per spiegare come si era sviluppata la lavorazione di *Fuochi*:

Mi sono trovato ad andare avanti con immagini-ponte, a cui dovevo arrivare, il punto di arrivo era la storia. Delle immagini come mete che servivano a strutturare la storia: come arrivare a queste immagini era tutto da scoprire. Lo scheletro sì, lo avevo nella testa. E la storia me la scrivevo anche. Ma poi a livello di immagine non funzionava. Possiamo dire che tutto *Fuochi* è stato disegnato 'muto'. Avevo quindi degli appunti di testo, una scaletta, ma era solo il ritmo e la forza di evocazione delle immagini che mi permetteva di andare avanti⁷⁰³.

L'immagine a tutta pagina in cui Assenzio si trova davanti al muro di segni concentra il percorso della narrazione precedente. Gli strumenti visivi e retorici si concretizzano sul muro: con gli occhi fissi verso i suoi osservatori (e il lettore) si raddoppia il gioco di specchi riflettenti («Loro mi guardavano, e io vedevo loro»); la sinestesia gioca qui a carte scoperte («i segni di sangue e le urla nere»). In un'ottica più generale, però, è interessante notare che Mattotti definisce le sue mete visive come *immagini-ponte*, quando il concetto di ponte non ricorda tanto un punto d'arrivo, quanto il percorso, un punto di attraversamento nel pieno del viaggio. Tale lapsus sembra significativo del fatto che la sua sperimentazione artistica non si esaurisca mai, nemmeno nel riconoscimento di un indiscusso successo come *Fuochi*, che rappresenta sia un punto di arrivo che una partenza verso nuovi luoghi artistici, dove «le cose sono come si sentono». Anche i momenti che segnano l'apice emotivo della narrazione contribuiscono al ritmo, sono «le immagini di forte sintesi, che, inserite nel discorso, appaiono come il luogo dove convergono o da cui divergono le correnti sotterranee del discorso [...]». E ci si accorge, attraverso questo confronto, che la trama delle storie di Mattotti è poco più di un pretesto per parlare sempre dello stesso argomento: l'intensità e la varietà delle sensazioni, attraverso il rapporto con le cose e con le persone. Tutto il ritmo narrativo è dunque fondato su questo, sull'alternanza delle diverse sensazioni e delle differenti intensità – e le stesse trame sono funzionali a questo gioco⁷⁰⁴.

Il capitolo successivo si apre nel segno del ricordo, introducendo nettamente la dimensione della memoria dell'infanzia (un tema molto caro a Lorenzo Mattotti), ma in un contesto 'dissonante', dove l'immagine corrisponde solo alla prima

703 Lorenzo Mattotti intervistato da Matteo Stefanelli, *L'officina delle idee*, in *Fuochi e altre storie*, cit., p. 17.

704 D. Barbieri, *Mattotti. Cinque impressioni di lettura*, ora raccolto, con il titolo di *Lorenzo Mattotti (2)*, nel libro di Barbieri, *Il pensiero disegnato: saggi sulla letteratura a fumetti europea*, cit., pp. 189-200. Si fa riferimento alla p. 195. Il testo di Barbieri, inedito fino al 2010, era stato scritto nel 1995 per comparire all'interno del libro di Daniele Brolli, *Dal segno agli eroi. Percorsi semiotici sui testi a fumetti*, che sarebbe dovuto uscire negli anni Novanta per le edizioni Phoenix.

metà della didascalia e rappresenta il faro da un punto di vista aereo, forse quello dell'immagine ricordata. La seconda parte, infatti, svela che il «noi» corrisponde ai marinai che ascoltano senza capire le parole di Assenzio.



Fig. 212 L. Mattotti, *Fuochi*, p. 60

È strano quando c'è il vento che ride. Nella baia si alza la schiuma e l'erba comincia a fluttuare. M'è sembrato di vedere un bambino che gioca a nascondino e corre dietro un albero. Ha gli occhi che gli ridono perché sa che sua sorella non lo troverà. Poi tra le foglie dei rami trova un fiocco azzurro. Quando mi sveglio, l'azzurro contro il bianco del faro è più lontano, e il vento continua a ridere. Così parlava il tenente Assenzio a noi marinai che lo guardavamo, ma sinceramente non capivamo (*Fuochi*, p. 60).

I marinai tornano sull'isola dove Assenzio è scappato. Nella foresta vedono qualcosa. Degli spari rossi non lasciano nessuno in vita. Il sangue del marinaio che sbatte la testa su una roccia si spande nelle vignette successive, diventa colore puro e si trasforma, come spesso accade alla materia di Mattotti, nel colore che le gemelle usano per dipingere la roccia. Di nuovo, l'elemento pittorico tende a uscire dalla fiction (il pennello è in primissimo piano) per entrarci nuovamente e trasformarsi nel colore che crea le forme, conducendo (sempre tramite la sua cromia) al finale della storia: il particolare della mano di Assenzio che regge un fiammifero e poi si tuffa dalla nave che esplose, dando vita all'ultimo rosso della storia di *Fuochi*.



Fig. 213 L. Mattotti, *Fuochi*, p. 88

Fuochi si apre come un racconto avventuroso classico, ma si dimostra presto un'avventura differente: un' esplorazione del linguaggio visivo. La sua qualità sta proprio nella porre continuamente il lettore nel dubbio concedendogli la falsa speranza di trovarsi davanti a un racconto. Nel gioco di definizione tra fumetto puro e romanzo d'avventura (in realtà è un'avventura interiore), l'autore compare laddove si esplicita la volontà di disorientare il lettore su cosa stia leggendo, attraverso l'espedito classico, e romanzesco, del manoscritto trovato che contiene la storia fino ad allora racconta. Questa è la storia narrata dall'ultima tavola:



Fig. 214 L. Mattotti, *Fuochi*, p. 90

Questo diario fu trovato accanto ai resti di un uomo in un appartamento della perife-

ria. Nella casa piena di totem e oggetti rituali, c'erano molti dipinti. Tra gli altri, quello che si suppone fosse il suo autoritratto. Dietro la tela queste parole. / La sera mi stendo sul letto e nella penombra vedo a sinistra una finestra che dà sul cielo, e a destra una porta che apre al corridoio oscuro. / Per guardare la dolcezza della sera faccio molta fatica, perché mi attira il buio della porta / Forse è per questo che dipingo solo finestre e stanze luminose, la mia è legittima difesa. / Non voglio più fuochi che rischiarano la notte. Nella mia mente voglio il giorno (*Fuochi*, p. 90).

Mattotti commenta così la sua scelta:

È interessante capire l'ultima tavola di *Fuochi*. Per quel lavoro avevo tenuto sempre un doppio binario: la mia esperienza e quella di Assenzio. Assenzio lavorava in uno spazio di finzione con l'esplosione della corazzata aveva chiuso la finzione. Ma non era finita, per me. Per questo ho pensato a quell'ultima pagina. Un'idea classica, con un manoscritto ritrovato, scritto dietro i quadri trovati nello studio di un pittore [...]. Un salto, spaziale e temporale, che riportava tutto proprio a una storia psichica. La storia di una persona che aveva dipinto per concretizzare le proprie angosce, le proprie tensioni⁷⁰⁵.

Nonostante *Fuochi* si appropri di alcuni aspetti del genere romanzo e li metta in sordina, dobbiamo concludere che si tratta anche di qualcosa di diverso dal romanzo: *Fuochi* non può essere riassunto o raccontato in forma diversa da quella in cui è apparso. È fumetto allo stato puro, nel senso che la narrazione proviene dall'immagine e dalla strategia con cui l'autore la utilizza; si tratta quindi di un racconto che non può essere trasposto, ridotto o adattato. *Fuochi* rappresenta quindi il momento di passaggio, l'attimo prima dell'esplosione verso la forma del romanzo a fumetti, per il quale lascia aperta una finestra da dove far entrare la luce e guardare la futura storia.

1.2. *L'uomo alla finestra. La storia e lo sguardo*

Lo studio dell'*Uomo alla finestra*, pur essendo sempre condotto in maniera molto aderente al testo, è strutturato in maniera opposta rispetto a *Fuochi*. Per il fatto che il testo presenta le caratteristiche narrative e stilistiche tipiche della forma del *graphic novel*, la discussione sulla forma romanzesca verrà rimandata alla riflessione conclusiva. *L'uomo alla finestra* non ha infatti generato dubbi sulla sua legittima appartenenza al genere romanzesco; la sua valenza letteraria, invece, è stata messa in discussione, o meglio è stata incompresa (profondamente, a nostro avviso), per il fatto che la si è valutata a partire dalle forme letterarie a parole e non *in quanto* forma nuova di fumetto.

La storia, racchiusa nei cinque capitoli delle 166 pagine dell'edizione Feltrinelli, è più facilmente riassumibile rispetto a *Fuochi*. Il tentativo di sintetizzare la trama resta tuttavia funzionale alla praticità del discorso poiché elude un aspetto molto importante del testo, cioè la centralità assoluta dello sguardo, dell'atto stesso dello sguardo, che emerge soltanto da una lettura parallela al ritmo della visione. Il protagonista, un artista che lavora assemblando rottami di metallo, sta attraversando la separazione dalla moglie, Irene; è per lui un periodo di profonda nostalgia, di rancori e rabbia, in cui solo i momenti passati nella serra dell'amica Miriade, una figura tra la zingara e la madre affettuosa, portano un po' di serenità nel suo cuore. La città, un luogo sconosciuto ma fortemente connotato nei dettagli

d'interni e nei paesaggi, è lo sfondo della trama. Le finestre da cui il protagonista spesso si affaccia, sono il Leitmotiv della storia, un elemento che si ripete, senza però essere mai eccessivamente accentuato. Un giorno, Miriade gli dà un quaderno di appunti, dicendogli di averlo trovato vicino alla ferrovia, un altro elemento che ricorrerà spesso nella storia. Facendo visita a un amico malato, il protagonista conosce Aurora, una donna con cui intreccia una relazione amorosa breve, ma intensa. Il guardiano del deposito di rottami (lo Squarciatore) è un altro personaggio che s'intreccia alla storia e che gli confida il suo passato di amante delle immagini, conclusosi però in una follia iconoclasta. Miriade, che sta diventando cieca, aspetta l'arrivo dei regali di un amore lontano, un esploratore che a ogni viaggio le manda una nuova pianta esotica. L'avventuriero, in realtà, è un professore di botanica che voleva chiudere la storia con Miriade a causa della cecità di lei, ma che aveva escogitato la finzione della lontananza per ritardare la sofferenza della donna. Tutto sembra in realtà un pretesto per parlare dello sguardo, per mostrare il crearsi delle visioni, ma anche per affrontare rapporti umani mai scontati, fragili come le linee del disegno di Mattotti e le parole di Lilia Ambrosi. *L'uomo alla finestra* è infatti una storia di sguardi, ma anche di racconti, di storie personali e di appunti scritti sulle pagine del diario che, dopo essere state strappate, tornano sotto forma di fogli volanti davanti agli occhi del protagonista, come se fossero il presupposto di una storia nuova ancora da raccontare. Ed è così che finisce, con il protagonista della storia che guarda dalla finestra. I suoi occhi, oramai, hanno sostituito quelli di Miriade: l'uomo racconta all'amica la storia che aveva davanti a sé, una storia che si rivelerà essere la sua.

Lo sguardo e le storie (i racconti) sono i binari lungo i quali si muove *L'uomo alla finestra* e restano al centro di ogni riflessione possibile sul romanzo. Sono due dimensioni che si sovrappongono nella poetica dello sguardo narrativo di Mattotti e inverano l'essenza del romanzo a fumetti.

Il segno-disegno è la figura in cui si sovrappongono lo sguardo e la narrazione in quanto poetiche attive nell'*Uomo alla finestra* e, metaforicamente, in quanto elementi costitutivi del romanzo per immagini. Il segno può essere visto, ma anche tracciato, confondendo così la sua realtà percepibile con l'estetica della creazione; il segno può anche essere metaforico, si ripete e chiede di essere interpretato. Il disegno, da parte sua, corrisponde all'atto artistico interno alla fiction, ma anche, fuori da essa, alla scrittura del fumetto; anche il disegno si può intendere metaforicamente, nel caso s'interpreti come disegno-progetto; in questo senso potrebbe corrispondere al fare artistico del protagonista, ma anche, nel complesso, alla creazione di una forma romanzesca che possiede, in quanto nuova, un forte carattere di progettualità.

Lesergo apre il libro in maniera esplicitamente riferita agli strumenti, esterni, che hanno dato fisicamente origine alla finzione romanzesca e che si ripetono nel loro riflesso letterario.

Il mio vorrebbe essere un riflesso. Un riflesso di luce. Ma mi accorgo che la carta non riflette. Assorbe. E allora scusatemi. Non vi illuminerò. Dovrete essere voi a trovare un segno su questa superficie che non è più bianca.

Il riferimento alla materialità del segno, un segno puro, è forte: il lettore è immerso completamente dentro il medium di carta sulla cui superficie vive la storia. Sembra però una dichiarazione di poetica in negativo (una preterizione dagli effetti contrari): il riflesso viene assorbito dalla carta, e perciò il lettore è investito di

una forte responsabilità nella lettura dei segni, delle tracce lasciate dall'autore. Lo sforzo inferiore che il fumetto dovrebbe richiedere al lettore (evitandogli la visualizzazione delle immagini, già concretamente presenti) è vanificato dal paradosso per cui il disegnatore-romanziero traccia un segno che, però, vorrebbe essere un riflesso di luce, cioè qualcosa di apparentemente impercettibile sulla superficie bianca della carta.

Anche il protagonista dell'*Uomo alla finestra*, un artista di rifiuti, legge il segno (la lettera del suo alfabeto artistico) che ogni pezzo abbandonato porta in sé. Il segno diventa quindi parte di un disegno complessivo, di una nuova forma creata con la fiamma ossidrica e i rottami («Resti, che con la loro forma e il loro peso suggerivano alle sue mani nuovi equilibri»⁷⁰⁶). L'amica Miriade ritiene questa sua attività un sforzo contro natura, un inutile tentativo di unire le cose. L'artista, però, le risponde con un'esplicita dichiarazione di poetica: la creazione non è finalizzata all'oggetto artistico, ma si fa metafora di un desiderio utopico nei confronti dei rapporti umani.



Fig. 215 L. Mattotti, *Uomo alla finestra*, p. 30

No. Non per sostituirmi alla natura ma per la rabbia dei silenzi che dividono invece di unire, per le distrazioni che non consentono di riconoscersi / Non per far nascere ancora solidità o altre sicurezze, ma perché più cose si sforino, e sfregandosi appena

706 L. Mattotti, *Uomo alla finestra*, sceneggiatura di L. Mattotti e L. Ambrosi, testi di L. Ambrosi, disegni di L. Mattotti, lettering di M. Pieri, Feltrinelli «Canguri», Milano, 1992, p. 22. D'ora in avanti i riferimenti all'opera saranno nel testo indicati dal titolo, *Uomo alla finestra*, seguito dal numero di pagina. Nei «Canguri» uscirà anche *Mauretiana* di Chris Reynolds (1992), l'ultimo *graphic novel* pubblicato dalla collana. A questo proposito, Mattotti si esprime così: «Loro [Mattotti parla di Feltrinelli] hanno chiuso con l'idea di lavorare con questo tipo di fumetto. Forse il loro errore è stato di uscire con un libro come *Mauretiana* di Chris Reynolds, che era molto complicato e difficile. Le vendite dell'*Uomo alla finestra* sono state anche decenti, dato che ha venduto seimila copie in prima tiratura» Intervista a Lorenzo Mattotti, *Fuochi di fine millennio*, a cura di S. Rossi, «Fumo di china», 56, 1998, p. 10.

creino l'altro (*Uomo alla finestra*, p. 30).

Le parole del protagonista si rifrangono nel vetro della serra e la finestra riflette il suo volto, in un meccanismo che si ripete nel romanzo (forse un segno che il lettore deve collezionare) ogni qualvolta il protagonista parla a se stesso e di se stesso (l'insuccesso affettivo a cui si riferisce è quello del suo matrimonio). La confessione, tuttavia, ha ancora bisogno di un vetro, di una superficie riflettente che ne argini le conseguenze psicologiche, come se il vetro lo potesse proteggere da una nuova realtà – la solitudine – che non è ancora pronto a vivere. *Uomo alla finestra* è anche la storia del percorso di un uomo che tenta di rifugiarsi dietro il suo riflesso nel vetro e che solo accettando il cambiamento riuscirà a vedere le storie (la sua e quelle degli altri) al di là di esso, come si svela nella sequenza finale. La visione delle possibili storie e delle possibili forme future, è però un percorso che richiede un lavoro di riordino di se stessi: è la chiarezza che, alla fine della storia, l'artista ritrova scomponendo i pezzi (i segni) del suo alfabeto:



Fig. 216 L. Mattotti, *Uomo alla finestra*, p. 134

Lavorai per ore, senza fermarmi, Lavorai senza pensare per un attimo. Volevo staccarmi quell'incubo dalle ossa. Vite con vite, rame con rame scomposti ordinatamente il mio alfabeto. Poi mi sedetti, come davanti al mare. Ero calmo. Fuori finalmente stava facendo giorno (*Uomo alla finestra*, p. 134).

Il disegno non è solo presente come metafora di un progetto (artistico e personale), ma s'insinua nella fiction, concretizzando al massimo l'atto della traccia nel gioco delle forme, del divenire della materia identificata solo tramite le linee di contorno. La confusione fra storia e metastoria è voluta ed è logicamente legata alla presenza del quaderno di appunti di Miriade che il protagonista ha sempre con sé: così, il rapporto sessuale che lo lega ad Aurora e che viene rappresentato in ma-

nera stilizzata e deformata (quasi a significare la passione travolgente che unisce i due corpi), si rivela essere la sequenza di disegni che lui stesso stava schizzando sul quaderno⁷⁰⁷.



Fig. 217 L. Mattotti, *L'uomo alla finestra*, p. 68

707 «Quasi il blocco degli schizzi quotidiani, la rubrica del telefono sui cui, meccanicamente, estrapolare i disegni automatici che si abbozzano quando stiamo parlando con una persona cara» M. Feo, *Cinema e fumetto: verso un nuovo sviluppo narrativo multimediale*, De Falco, Novara, 2004, p. 36.



Fig. 218 L. Mattotti, *L'uomo alla finestra*, p. 69

Ancora una volta il segno è seguito dalla riflessione, una riflessione che l'artista fa guardando la finestra. In essa si nasconde però il segnale di una possibilità, forse il primo riflesso della desiderata luce: «Solo allora mi accorsi che avevo disegnato su quel libriccino l'angoscia con cui c'eravamo cercati, difendendo ad abbracci le nostre solitudini. Pensai che neppure quella volta aveva un senso, ma che stavo bene. E forse avrei preferito non averla accanto, perché nemmeno il suo fiato potesse distrarmi da quel primo momento di luce» (*L'uomo alla finestra*, p. 70).

La sequenza è un esempio del Mattotti 'in bianco e nero' analizzato da Barbieri. Per il critico, il bianco e nero estremizza le passioni raccontate da Mattotti che si trova costretto a «sublimare nelle linee il proprio rapporto con la materia, non più esprimibile nella grana del colore». L'unica possibilità di espressione restano le forme: «la dimensione mitopoietica diventa sovrana». Per Barbieri inoltre, il bianco e nero è l'unica possibilità che Mattotti si concede per rappresentare un rapporto sessuale, e lo dimostra sia nell'*Uomo alla finestra* che nel *Segreto del pensatore*. La spiegazione sembra essere motivata dal bisogno di un equilibrio sensuale-emotivo (quindi strettamente legato al contributo del disegno) che la storia deve complessivamente avere:

Nelle storie a colori la passione del tatto, del contatto, del coinvolgimento ravvicinato, è tutta svolta nel rapporto con la materia mediato dalla stesura dei colori. Estremizzando un po', ogni momento di ogni storia a colori di Mattotti è un atto sensuale, o forse

addirittura sessuale. Proprio per questo, dunque, rappresentare a colori un atto sessuale rischia di costituire un momento di eccessiva intensità passionale – troppo gridato per poter trovare un posto nel mondo fatto di sfumature delle storie di Mattotti. Ma in bianco e nero la materia è scomparsa, e la passione amorosa viene mediata dal sogno e dal mito: in questo modo può essere pronunciata con lo stesso tono di tutto il resto, e può essere rappresentata⁷⁰⁸.

In realtà, nel *Rumore della brina*, quindi più di dieci anni dopo (2003), verrà rappresentato un rapporto sessuale in una vignetta a colori, per di più accentuati dalla matericità del pastello a olio; ugualmente succede nell'album *Un fantasma nella stanza* (2002), sebbene in questo caso il colore sia il nero pieno del carboncino. Entrambi i casi sono probabilmente la testimonianza di un'evoluzione, di un raggiunto equilibrio fra strumento ed emozione che permetta, quindi, un'accentuazione della sensualità dell'immagine nei confronti dello strumento che la può esprimere e contenere.

Si è detto che lo sguardo e il racconto tendono a sovrapporsi. Anche il segno, che è tale perché presuppone uno sguardo, può farsi storia. Così, la scrittura del libriccino di Miriade si libera letteralmente dalla pagina e, riassumendo la sua essenza originaria di linea, dà vita a nuove forme che raccontano una storia. È la storia che vive nella mente del lettore (l'artista) che, grazie allo sguardo sulla pagina, vivifica i segni sulla carta bianca e li proietta al di là del vetro, come brani scritti dal pensiero. Nella fusione fra le parole scritte da Miriade (nelle didascalie) e lo sguardo del protagonista (il punto di vista rappresentato nelle vignette), la funzione-Racconto e la funzione-Immagine si sovrappongono metaforicamente.

708 D. Barbieri, *Mattotti. Cinque impressioni di lettura*, poi con il titolo *Lorenzo Mattotti (2)*, nel libro di Barbieri, *Il pensiero disegnato: saggi sulla letteratura a fumetti europea*, cit., pp. 198-199. Anche Barbieri, nella breve introduzione al saggio del 2010, ricorda che, negli anni, Mattotti aveva talvolta scelto di descrivere l'atto sessuale attraverso l'uso del colore. Dal nostro punto di vista, la possibilità di rappresentare tali scene per mezzo del colore è dovuta al raggiunto equilibrio tra strumento ed emozione. La posizione di Barbieri, invece, è leggermente differente: «In fin dei conti, se le si va a vedere una per una (specie quelle bellissime di *Nell'acqua*) mi sembra che il mio discorso rimanga valido, e che la parziale reticenza dell'autore abbia soltanto trovato modo di manifestarsi anche attraverso il colore. C'è però un'eccezione evidente, che si trova in *Jekyll e Hyde*. Ma il tema di questa storia è proprio l'eccesso della passione e l'impossibilità del controllo – insomma, i sensi senza l'amore, la passione in negativo: tutt'altro da quello che muove il bisogno di delicatezza di Mattotti!» cfr. *ivi*, p. 189.



Fig. 219 L. Mattotti, *L'uomo alla finestra*, p. 43

Forse è perché sto in piedi a lungo davanti alla finestra. Non sempre guardo la gente. Ci sono molte altre cose. La luce che trasforma un muro, come si muovono gli alberi... e come tutto si confonde poco prima che faccia buio. È allora che è più bello, perché puoi rincorrere le ombre della tua mente (*L'uomo alla finestra*, p. 43).

Il gioco dei riflessi nell'*Uomo alla finestra* nasce anche dai doppi di se stesso che il protagonista incontra: il doppio opposto, Miriade che è cieca ma sa vedere al di là della finestra e sa raccontarsi storie per poter sopravvivere alla solitudine; il doppio estremo, lo Squarciatore, la cui passione per le immagini sfocia nella follia distruttiva, nella furia iconoclasta di chi non è riuscito a sostenere il lato oscuro delle immagini – prima fra tutte, l'immagine della propria parte d'ombra, che è anche il tema di *Fuochi*. Le parole dello Squarciatore, infatti, contribuiscono a chiarire la difficoltà del protagonista nel guardare l'immagine al di là della finestra senza fermarsi al suo apparente riflesso, una difficoltà che, nel caso estremo dello Squarciatore, può condurre alla follia. Egli è quindi una presenza importante poiché svolge una funzione apotropaica per l'artista, cioè il protagonista dell'*Uomo alla finestra* e Lorenzo Mattotti stesso.

Per molto tempo sono stato innamorato delle immagini: quadri, illustrazioni, cinema... ne riempio gli spazi troppo vuoti da cui mi sentivo abitato e vivevo abbastanza tranquillo / Poi, e se ci ripenso potrei dire quasi all'improvviso [...] incominciai a capire. Non era la perfezione così innaturale dell'insieme, a ferirmi, ma piuttosto un certo sguardo ammutolito tanto completo da urlare il limite, l'impotenza, il tempo / Era la sfumatura di un colore, così ineguagliabile e così banale da diventare il decreto di condanna a un'umanità inaccettabile. Allora capii esattamente chi distrugge un'opera d'arte. / Evitai musei, mostre, gallerie... ma solo era difficile. Mi sentivo di nuovo solo. Un giorno entrai in un cinema... non fu mi creda, la bravura degli attori, o del regista. Né la trama. Furono quegli squarci d'immagine che sembravano cristallo puro... / Mi martellavano gli angoli più temuti del mio cervello, mi costringevano ad affacciarmi alle mie stanze: era terribile. Allora ho pensato... non ho saputo pensare altro: devo

distruggerli (*L'uomo alla finestra*, pp. 98-99).

«Affacciarsi alle proprie stanze», così come ci si affaccia alla finestra, è la formula di una narrazione – per immagini o a parole – condannata a essere filtrata costantemente dalla propria interiorità. Una formula che preannuncia, e spiega a distanza, il senso metaforico delle stanze dei futuri carnet (*La stanza*, 2003; *Chambres*, 2005). Ma lo Squarciatore, ecco spiegato il suo nome, decide di distruggere le immagini tagliando con un coltello i teloni dei cinema:

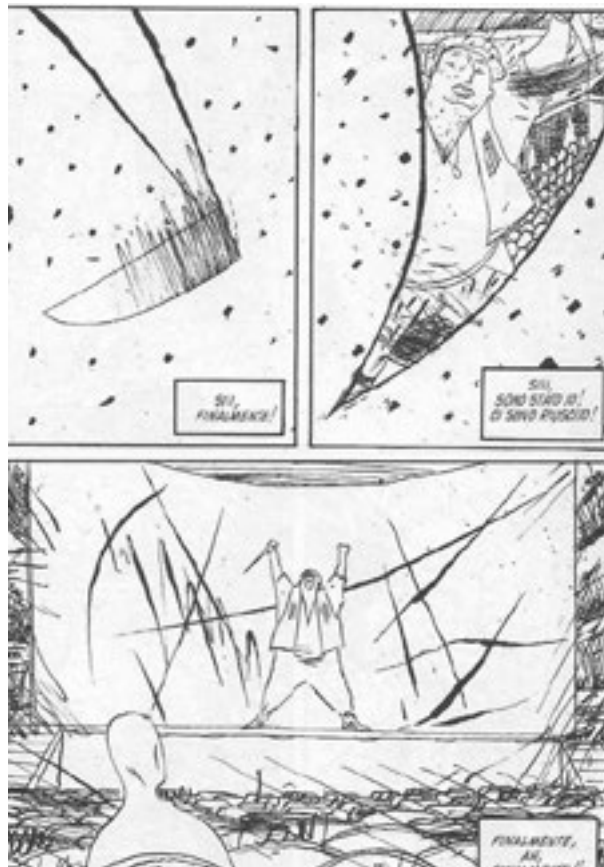


Fig. 220 L. Mattotti, *L'uomo alla finestra*, p. 129

Il riferimento al taglio dell'occhio dello *Chien andalou* di Luis Buñuel (1929) è volutamente esplicito e corrobora la riflessione sullo sguardo ormai totalizzante. Al di là del riferimento teorico-artistico, però, ciò che rende il valore dell'immagine in Mattotti – considerata nella sua fisicità e affrontata come materia vivente poiché imprescindibile dalla sua percezione corporea – sono le parole dello Squarciatore dopo il taglio del telone: «dopo, ero solo stupito che il coltello non fosse sporco di sangue» (*L'uomo alla finestra*, p. 100).



Fig. 221 L. Mattotti, *L'uomo alla finestra*, p. 57

Le immagini dell'*Uomo alla finestra* non sono mai gratuite, ma nemmeno autonome. Spesso è il riflesso che le determina: il debole riflesso delle finestre, ma anche l'immagine netta di uno specchio. Nel gioco dei riflessi, infatti, sembra che sia l'immagine stessa di Aurora nello specchio a scorgere l'uomo che la osserva nel mezzo del brulichio degli oggetti del mercato.

Lei ricordò una cornice che doveva ritirare, in un negozio lì vicino. Nel gioco sottile dei riflessi lui tentò ancora una volta di riconoscere quel volto. La osservava da un angolo che credeva protetto, ma lei scorse il suo sguardo, e gli sorrise (*Uomo alla finestra*, p. 57).

In maniera simile, uno specchio rivela al protagonista le cicatrici sul suo corpo che, nell'incubo, lo invadono fino ad avvolgerlo completamente: sono i segni di dolore che alcuni rapporti possono lasciare dentro, visibili solo se si ha il coraggio di riconoscerli, guardarli in profondità. È questo, forse, il senso delle parole del protagonista: «Certe persone ti rimangono addosso come cicatrici» (*Uomo alla finestra*, p. 28).

Anche il ricordo non è un'immagine autonoma. Nell'*Uomo alla finestra* i ricordi nascono come una storia nella storia, all'interno di una sorta di cornice che, per quanto si è detto, non può che essere delimitata dallo sguardo. Così, il ricordo di Irene nasce davanti a una finestra «come uno squarcio»; uno squarcio che, a distanza, richiama sia il taglio del telone, sia l'immagine precedente al ricordo dell'incidente del nonno: in questo caso, per esempio, il volto del protagonista è rappresentato come diviso da una cicatrice, i cui punti si sciolgono lentamente, lasciando intravedere la scena esatta, nascosta nella sua memoria.

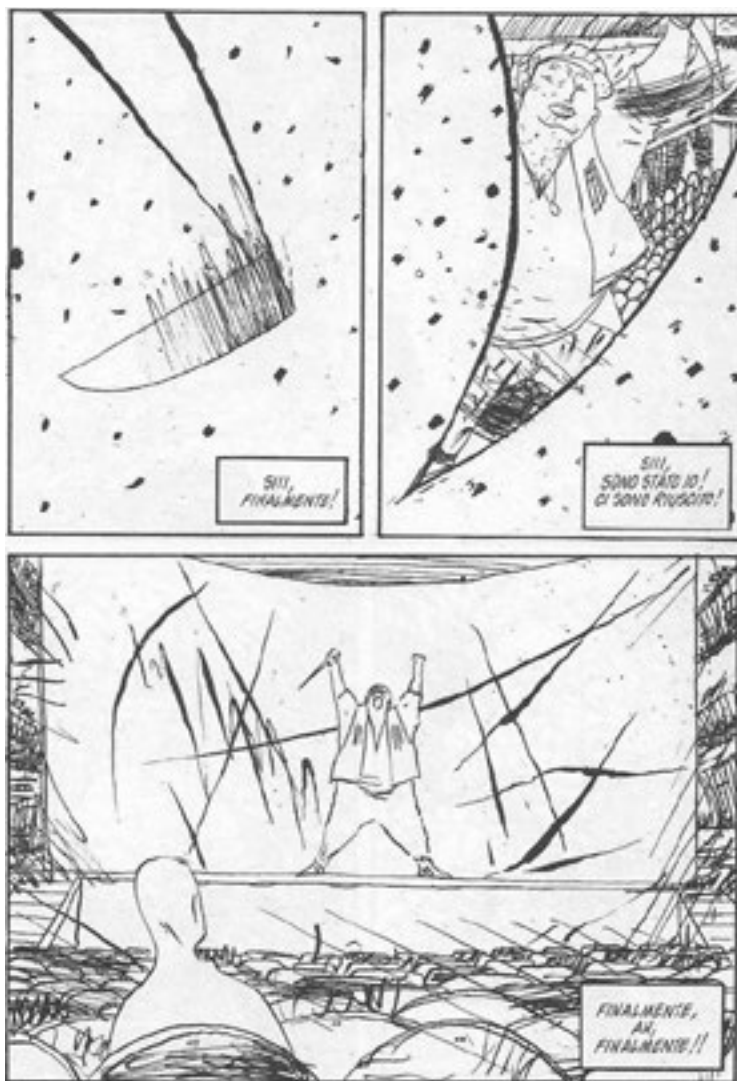


Fig. 222 L. Mattotti, *L'uomo alla finestra*, p. 87

Un altro tipo d'immagini frequenti nel romanzo (e in generale nell'opera di Mattotti) sono i paesaggi, spesso osservati da punti di vista quasi irreali, altissimi. L'attenzione all'ambiente urbano proviene dai primi lavori a fumetti di Lorenzo Mattotti, ma, come del resto ogni aspetto del suo linguaggio, evolve nell'*Uomo alla finestra*. La città si lascia guardare da un occhio affascinato dalle linee sottili dei muri e dall'incastro dei palazzi; dalle proporzioni che raccontano storie di periferie medie e di quotidianità che solo lo sguardo di chi vi cammina attraverso potrà ascoltare: ancora una volta, è lo sguardo che permette il racconto delle storie.

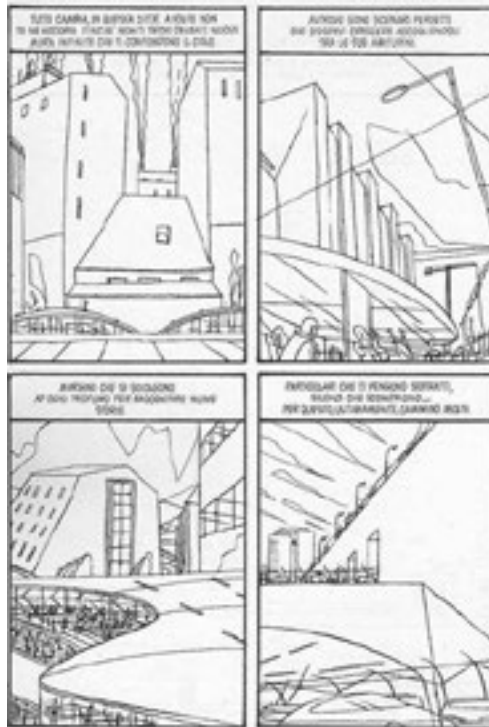


Fig. 223 L. Mattotti, *L'uomo alla finestra*, p. 10

Tutto cambia in questa città. A volte non te ne accorgi finché non ti trovi davanti nuove mura infinite che ti confondono il cielo. /Altrove sono scenari perfetti che osservi crescere accogliendoli tra le tue abitudini / margini che si sciolgono a ogni profumo per raccontare nuove storie / particolari che ti vengono sottratti, silenzi che scompaiono... per questo, ultimamente cammino molto (*L'uomo alla finestra*, p. 10).

Il fatto che le storie osservate da uno scrittore-disegnatore nascano dai *margini che si sciolgono* non è da intendersi in senso metaforico: i muri non parlano perché sono portatori di un passato, ma sono letteralmente i margini, nel senso delle linee di contorno (che nel bianco e nero minimalista della storia non possono altro che essere delle linee sottili), che possono mutarsi in nuove forme, raccontare quindi nuove storie.

L'uomo alla finestra, si è detto, è la storia di un percorso, di un momento di fragilità dal quale si cerca una via di fuga costruttiva. Il passaggio da una situazione di stallo, dove la visione non riesce andare al di là del presente e dell'introversione nel proprio dolore (il riflesso nel vetro), sembrerebbe risolversi nelle ultime sequenze. Miriade, ormai cieca, chiede all'amico di aprire la finestra: per la prima volta l'atto di affacciarsi alla finestra è rappresentato dal dietro, ma è diretto, tanto che viene ribadito dalla prospettiva opposta, dove il personaggio è rappresentato di fronte; tecnicamente si parla di campo e controcampo, ovvero il risultato ottenuto con la posizione opposta della telecamera rispetto all'inquadratura precedente, ribaltando specularmente il punto di vista di 180 gradi. La soggettiva delle due vignette successive è invece esattamente ciò che sta osservando il personaggio.

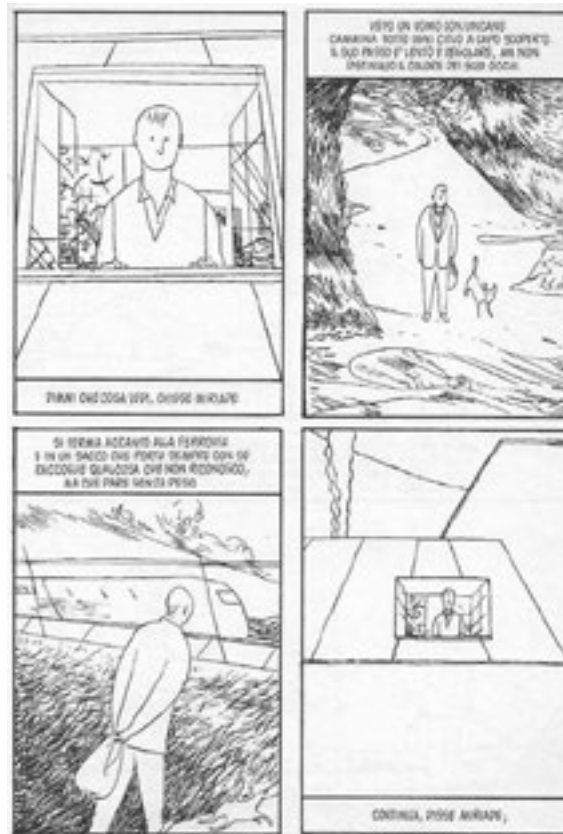


Fig. 224 L. Mattotti, *L'uomo alla finestra*, p. 165

Le vignette in cui il personaggio è rappresentato di fronte, affacciato alla finestra, sono disposte in forma chiasmica, nonché su un piano allontanato (la seconda); la voce fuori campo è di Miriade, la quale gli chiede di raccontarle cosa stia vedendo. Siamo giunti all'apice della creazione e della rappresentazione visiva, dove ogni elemento parla il linguaggio dell'immagine (con il contributo anche, e soprattutto, delle potenzialità cinematografiche del fumetto). Un altro elemento da non sottovalutare a proposito del linguaggio visivo, è il «;» con il quale termina la sequenza, unico caso in tutto il fumetto, dove normalmente sia le didascalie che le nuvolette finiscono o con un «.» o con «...»: sembra un ulteriore segno 'scritto' per ribadire l'uso del linguaggio visivo che si sta facendo, un uso che rispecchia la regola grammaticale che prevede il «;» nel momento di stacco da una scena all'altra nelle descrizioni.

Vedo un uomo con un cane che cammina a capo scoperto. Il suo passo è lento e regolare, ma non distinguo il colore dei suoi occhi. / Si ferma accanto alla ferrovia e in un sacco che porta sempre con sé raccoglie qualcosa che non riconosco, ma che pare senza peso. / Continua disse Miriade; (*L'uomo alla finestra*, p. 165)

Quello che vede è un uomo con un cane. È una scena che spesso si è ripetuta nella storia («Strano, continuo a vedere uomini e cani» p. 50).



Fig. 225 L. Mattotti, *L'uomo alla finestra*, p. 50

Soltanto adesso il lettore può prestare attenzione a due dettagli: l'uomo osservato dal protagonista gli assomiglia molto perché in realtà è l'immagine di sé stesso in un'altra storia, forse nel futuro; inoltre, il fatto che sia accompagnato dal cane, e quindi sia meno solo, è probabilmente la proiezione di un'immagine di sé che cerca di fuggire dalla pesantezza della solitudine⁷⁰⁹. Il cane appare in diverse sequenze, anche quando la trama non lo prevede. Lo si trova per esempio nella vignetta in cui viene rappresentato un uomo che aspetta un treno e che non è altro che se stesso (con un libro in mano) in attesa del treno su cui sta viaggiando.

⁷⁰⁹ Ricordiamo che il dettaglio «presuppone un soggetto che 'de-tagli' un oggetto (il quadro all'occorrenza), un soggetto che può corrispondere sia a colui che dipinge, sia a colui che guarda» D. Arasse, *Il dettaglio: la pittura vista da vicino*, cit., p. 209.



Fig. 226 L. Mattotti, *L'uomo alla finestra*, p. 45

Il cane, in questo senso, è legato al meccanismo del doppio; è forse per questo che lo Squarciaritore, il suo alter ego, fa la sua comparsa in una macchina da rotomare in compagnia del suo cane.



Fig. 227 L. Mattotti, *L'uomo alla finestra*, p. 75

Alla fine della sequenza, inoltre, appare un indizio che sembrerebbe conferma-

re l'idea del doppio, e in maniera ancor più forte: il cane, infatti, è rappresentato come se in realtà accompagnasse il protagonista, qui disegnato con in mano la stessa borsa dell'ultima sequenza del romanzo (è la borsa che non abbandona mai, dove raccoglie i rottami, la materia della sua creazione).

Il cane, però, appartiene anche all'universo negativo di Mattotti: è il caso, per esempio, del cane della vicina di casa, un'anziana signora che s'intromette con invadenza nella vita della (ex)coppia. La sua irruzione nella storia viene anticipata dal fotogramma del suo piccolo cane ringhioso che, nella stessa sequenza, riappare nell'estremo angolo sinistro dell'ultima vignetta.



Fig. 228 L. Mattotti, *L'uomo alla finestra*, p. 120

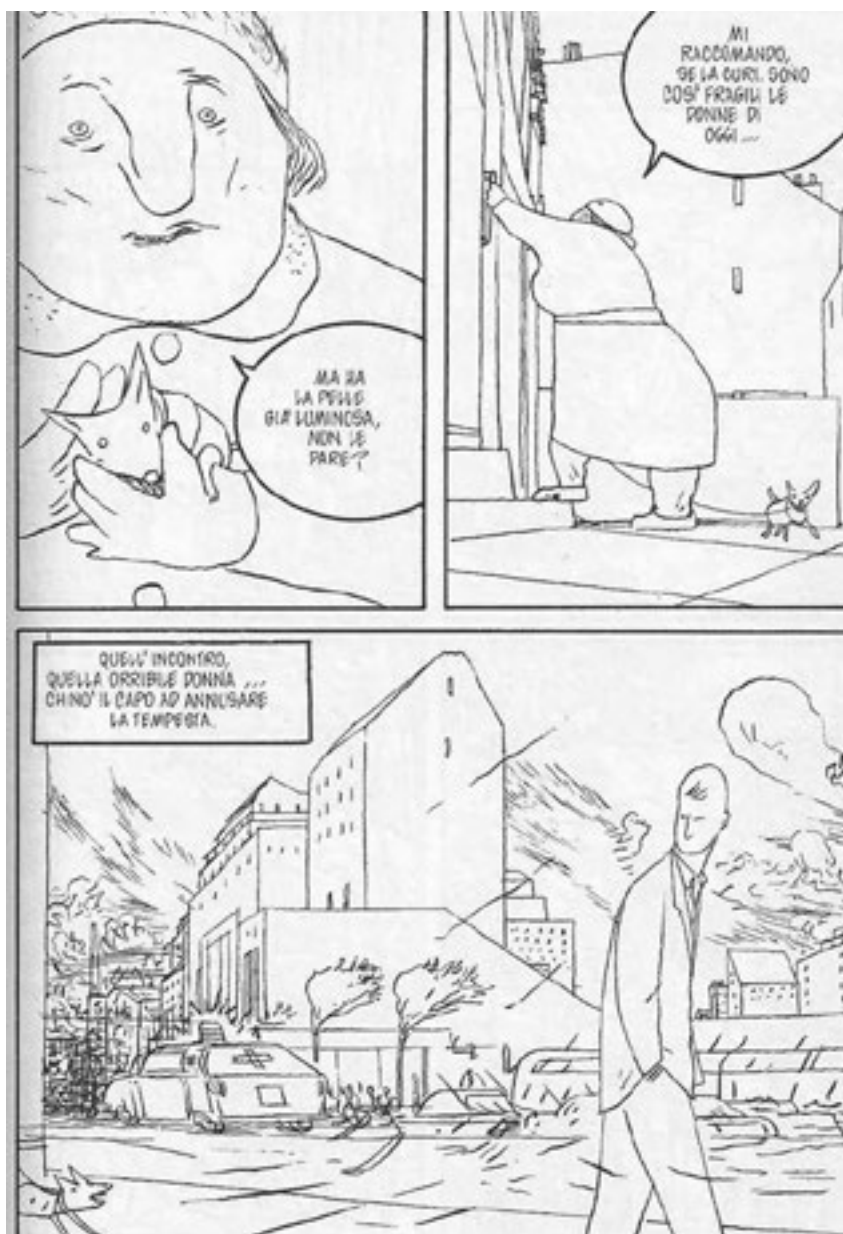


Fig. 229 L. Mattotti, *L'uomo alla finestra*, p. 121

La donna è odiosa, ma il sentimento di attaccamento verso la bestiolina che tiene in braccio è la spia di una solitudine, la stessa del protagonista. La rappresentazione caricaturale del dolore umano non è che un altro segno del linguaggio umoristico di Mattotti (il senso è quello pirandelliano) per il quale anche il vagabondo, il cattivo, l'emarginato, è degno di uno sguardo pietoso.

Il romanzo si conclude nella fusione dello sguardo e delle storie possibili.



Fig. 230 L. Mattotti, *Uomo alla finestra*, p. 166

L'uomo ha sollevato il volto come per annusare l'aria. Forse vorrebbe spiccare il volo, ma il vento gli porta un'altra storia. È vicina, gli basta allungare una mano per afferrarla / E poi? Chiese ancora Miriade (*Uomo alla finestra*, p. 166).

Il foglietto che l'uomo trova lungo la ferrovia è una parte del libriccino di Miriade. Il foglio non è descritto come una pagina, ma come «un'altra storia»: la pagina scritta è l'emblema della possibilità che lo sguardo ha di procedere verso una storia. Mi piacerebbe interpretarlo come la possibilità concessa all'immagine di diventare romanzo, come l'«e poi?» infantile di Miriade che chiede il continuo della storia. Il racconto, pertanto, diventa il collante dei personaggi, il modo con cui essi entrano in relazione: la donna cieca non aspetta l'amico, ma aspetta «le sue storie».

Ora si sta allontanando. Sembra che abbia sulle spalle l'universo, ma il suo passo è deciso. Io credo che stia cantando. Cammina verso una casa. Là, accanto ad una finestra, una donna cieca aspetta le sue storie. Il cielo adesso è carico di neve, ma io non so ancora raccontarti questa luce (*Uomo alla finestra*, p. 166)⁷¹⁰.

710 Ho letto per la prima volta *Uomo alla finestra* in una copia presa in prestito in biblioteca. Qualcuno si era divertito a 'correggere' il testo dell'ultima didascalia, forse per renderlo più poetico. Le correzioni sembrerebbero infatti voler liricizzare ulteriormente il testo, rendendolo più astratto. Vorrei dimostrare, invece, che le modifiche, fatte da parte di qualcuno che probabilmente non ha saputo 'guardare' abbastanza, affievoliscono il senso della lettura dell'iconotesto. Lo scopo dell'esperimento è dimostrare che le immagini possono influenzare le parole e assumono un senso preciso che può convivere solo con determinate parole.

«~~Ora si sta allontanando. Sembra che abbia sulle spalle l'universo, ma il suo passo è deciso. Io credo che stia cantando. Cammina verso una casa. Là, accanto ad una finestra, una donna cieca [LO] aspetta le sue storie. Il cielo adesso è carico di neve, ma io non so ancora raccontarti questa luce.~~»

Il 'correttore' toglie tutte le determinazioni di luogo e di tempo che invece, nella didascalia di un fumetto, sono importanti perché collegano spazio-temporalmente la vignetta alle sequenze precedenti; inoltre, esse ristabiliscono la concretezza della visione della scena finale da parte dell'uomo alla finestra e dello spettatore stesso. In secondo luogo, c'è il tentativo di rendere tutto più astratto, come se si trattasse delle parole di una voce fuori campo. Il lettore, però, ha capito che si tratta della voce del protagonista, un uomo che ha portato sulle sue spalle la pesantezza della storia e, per questo, ne mantiene la concretezza fatta di dettagli e di quotidianità: una delle chiavi liriche di Mattotti-Ambrosi è proprio la vita quotidiana, con tutti i suoi «che», i possessivi e i nomi che la rendono vera. Le ultime correzioni (le indico barrandole due

Le ultime parole chiariscono la dialettica fra pesantezza e leggerezza che percorre la storia. Forse Filippo La Porta e Goffredo Fofi paragonano *L'uomo alla finestra* a un «certo Calvino» (si veda la quarta di copertina) proprio seguendo la traccia leggera dei fogli di carta trasportati dal vento, dei pensieri che si trasformano in visioni, oppure raccogliendo la sensazione di leggerezza di chi smonta i singoli pezzi di pesanti sculture in metallo; la leggerezza infine è propria della tecnica grafica⁷¹¹. Ma l'uomo dell'ultima sequenza sembra avere «sulle spalle l'universo», il cielo è carico di neve. La leggerezza è presente come aspirazione a essa. Il dolore, la pesantezza, non si supera nello scioglimento della trama romanzesca e forse resterà intatto. La rinascita è possibile (la diagonale che si perde in prospettiva ne indica la strada) perché si sa dove guardare, ma non si può raccontarla («io non so ancora raccontarti questa luce»), perché è un'altra storia ancora da vivere.

Il paradosso dello sguardo (la cecità di Miriade) e la storia da raccontare si confondono. Prima di vedere e raccontare bisogna «annusare l'aria». Irene «cancella tutti gli odori» per cancellare l'immagine di una persona (*L'uomo alla finestra*, p. 118); il «silenzio si chiude negli occhi» di Miriade (*L'uomo alla finestra*, p. 159); l'uomo che si allontana «sembra cantare, lo vedi cantare». L'esergo si sbaglia. Il riflesso di luce di Mattotti e Ambrosi non è assorbito dalla carta, ma prima di poterlo vedere bisogna imparare a sentirne l'odore.

Goffredo Fofi, nella quarta di copertina dell'edizione Feltrinelli, parla di «romanzo per immagini»; Antonio Faeti di «romanzo visivo» («Mattotti ha inventano il romanzo visivo»); Paola Vassalli di «romanzo poetico»; Mattotti dice di aver fatto riferimento al genere del «romanzo intimo»⁷¹². L'idea del *graphic novel* può considerarsi salva.

Vorrei invece soffermarmi sul breve capitolo dedicato da Filippo La Porta a Lorenzo Mattotti e Lilia Ambrosi, nel suo saggio *La nuova narrativa italiana. Travestimenti e stili di fine secolo* (Torino, Bollati Boringhieri, 1999; i riferimenti di pagina, essendo numerosi, vengono indicati nel testo). Il capitolo si trova rubricato sotto il titolo *Le escursioni nell'intenso, ovvero il Kitsch d'autore* che, nell'introduzione, viene indicato come la tendenza narrativa caratterizzata da «assenza di padri e rapporto manipolatorio con la tradizione (tutto può servire anche a costo di essere disinnescato e di diventare *Kitsch* di quart'ordine)» (La Porta, p. 9). La Porta definisce il lavoro di Ambrosi-Mattotti «un romanzo a fumetti (o meglio

volte) rappresentano invece la conferma che il correttore non ha percepito la dimensione visivo-narrativa della storia, la quale si presenta sia come tematica che come meccanismo poetico: eliminare l'espressione «io credo che stia cantando» significa infatti eliminare la possibilità di leggere e ascoltare sinesteticamente un'immagine, cosa che invece nel *graphic novel* (e, si badi bene, nella naturale attività cognitiva) è possibile; sostituire «le sue storie» con «LO» invece, tenta di semplificare l'espressione senza capire che sono proprie le storie, la capacità di raccontare, che lega i due amici; il racconto serve a Miriade e all'artista per combattere la solitudine, dovuta al fatto di non poter più vedere, concretamente (Miriade) ed emotivamente (l'artista). Anche la frase finale ripete il binomio voce-visione, racconto-luce, che deve essere mantenuto.

711 «Diciamo che a lavorare tanto con il colore, a un certo punto hai voglia di disintossicarti. Soprattutto con la matita, che è faticosa. Specialmente la mia tecnica: io spingo molto sui fogli, con le mie matite. Dopo questi lavori desideravo raccontare qualcosa'altro. Avevo voglia di leggerezza, di essere più spontaneo [...]. Il fumetto doveva partire da me: era la mia zona franca» Lorenzo Mattotti intervistato da Matteo Stefanelli, *L'officina delle idee*, cit. p. 18.

712 A. Faeti, *L'isola dello sguardo*, cit., p. 15; P. Vassalli, *Viaggio di un epicentrico*, cit., p. 32; anche la definizione di Mattotti («Con Lilia Ambrosi, abbandonate le strutture narrative del fumetto, abbiamo fatto riferimento ad un genere letterario diverso, come il romanzo intimo, un linguaggio per me nuovo e credo difficile da accettare per il lettore, al quale in ogni caso chiedevo molto, giocando con la sua pazienza») è citata da Vassalli, *Ibid.*

per immagini)» considerandolo, in virtù della particolare natura espressiva, un esempio del «*Kitsch* letterario d'autore e [del] *midcult* per i nuovi ceti» (La Porta, p. 112), capace di riscattare il *Kitsch*, e di restituirlo alla sua nuda, innocente verità. La Porta mette ben evidenza la realtà descritta da Mattotti, la ricerca filosofica ed estetica intorno ai sentimenti. Ricorda poi che molti critici «smaniosi forse di apparire moderni» (La Porta, p. 114) abbiano avvertito la necessità di ribadire «che qui [nell'*Uomo alla finestra*] siamo proprio in presenza della Letteratura, e hanno trovato inoppugnabili, nobilissime ascendenze». La critica, in realtà, rivela la posizione di La Porta, per il quale il punto non è rintracciare le influenze, quanto vedere come «il fumetto riesca poi a metabolizzare, a 'frullare' prestiti e influenze in modi più o meno originali». Neanche questo è il punto: capire in che modo il fumetto assorba e metabolizzi la letteratura non è un parametro della sua letterarietà. La Porta continua:

Credo che la peculiare posizione 'privilegiata' del fumetto consista proprio in questo poter mescolare liberamente (e senza complessi) buona e cattiva letteratura [...]. Non è un linguaggio che ha bisogno di essere nobilitato, emancipato da una presunta condizione di inferiorità nella quale, tra l'altro, si trova perfettamente a suo agio (La Porta, p. 114).

Innanzitutto, ci sarebbe da dire che La Porta sostiene una posizione critica un po' retrò legata al concetto di fumetto come un territorio in cui tutto è possibile dato che la sua letterarietà non sarebbe intrinseca, ma sola aggiunta dal tipo di testi che assorbe in sé. L'idea che sia un medium ibrido è indiscutibile, ma è il punto di vista, specialmente per quanto riguarda il *graphic novel*, ad essere profondamente sbagliato. Inoltre, per quanto riguarda la presunta non necessità di nobilitare il linguaggio, si potrebbe ribattere, piuttosto, che il lavoro di Mattotti e Ambrosi agisce proprio in senso lirico, nobilitando la lingua. Il punto di partenza 'basso' non è quello del linguaggio del fumetto, ma quello dell'italiano standard, lo stesso che può essere nobilitato (oppure no) nella narrativa 'a parole'. La questione non è quindi nobilitare il fumetto con qualcosa 'in più', ma mettere in luce come nell'*Uomo alla finestra* si attui un discorso letterario che, a dire di Culler, pone in primo piano anche il linguaggio, qualificandosi come letteratura tout court. Supponiamo che La Porta non possa contemplare questo punto di vista poiché, dalla sua prospettiva, non è possibile valutare la letterarietà di un testo a prescindere dal fatto che sia un fumetto. Superata questa tendenza critica, al contrario, sarà normale capire il senso profondo della lettura iconica, senza sentire il bisogno di ribadire che si tratta di un fumetto, ma accettandolo con naturalezza. La Porta conclude così:

La sua scommessa (e ambizione), come ci mostra la coppia Mattotti-Ambrosi, è quella di costituire un mezzo espressivo terribilmente congeniale al nostro tempo, omologo ad altri media (velocità di ricezione, immediatezza volgare, primato del visivo sul meditativo, possibilità di fruizione distratta: «fatica senza fatica» diceva Debenedetti del cinema), capace però di dire cose che non sono in perfetta pacificata sintonia con il nostro tempo (La Porta, p. 114).

«Un mezzo espressivo terribilmente congeniale al nostro tempo». Per ribattere anche questo punto, si potrebbe dire, in Mattotti, non si avverte mai lo sforzo di creare un determinato linguaggio congeniale a un contesto specifico; non è questo l'obiettivo della sperimentazione espressiva. Diremmo piuttosto che si tratta di un linguaggio che nasce naturalmente dai suoi anni, pur trovando le proprie fonda-

menta estetiche nel passato i casi di studio scelti ne sono una riprova). «Omologo ad altri media». Qui, non sembra che la prospettiva sia quella corretta: il fatto è che ci sono delle convergenze espressive fra media che si esprimono in un determinato momento storico e che lo possono fare solo e soltanto in quel modo. «Primato del visivo sul meditativo». Il visivo e il meditativo, piuttosto, vanno di pari passo: la meditazione, il pensiero, nasce dalla visione, dal riconoscimento del segno; sono processi consecutivi e reversibili. Il volume del 2010 di Barbieri, *Il pensiero disegnato* (Roma, Coniglio), e la raccolta di saggi *De Luca: il pensiero disegno* (Blackvelvet, 2008) sono due esempi (anche limitandosi al solo titolo) dell'evoluzione critica intrapresa (il fatto che il saggio di La Porta sia del 1999 è tuttavia una parziale 'scusante'). «Possibilità di fruizione distratta». Il disaccordo del nostro punto di vista con questa affermazione è evidentemente totale; è proprio l'attenzione al segno, al riflesso, che l'autore richiede al proprio lettore con tanta più forza che nel romanzo tradizionale: la richiesta si trova nell'esergo, nelle prime pagine o nel dettaglio del cane che si spiega solo alla fine e che obbliga a ripercorrere il libro indietro per risignificare questa presenza. «Dire cose che non sono in perfetta pacificata sintonia con il nostro tempo». Forse La Porta vorrebbe 'riabilitare' il romanzo di Mattotti-Ambrosi evidenziandone l'originalità, ma anche questo punto è fonte di disaccordo. Forse che la solitudine, la compagnia animale, l'amicizia fra uomo e donna, i silenzi di coppia, il volere o non volere un figlio, problemi che possono portare al lasciarsi quando si ama ancora, non sono argomenti del nostro tempo? E ancora, il narrare storie non può essere considerato come un attuale ritorno al desiderio del racconto, un sintomo di una moderna «sindrome di Sherazade» dalla quale siamo contaminati per allungare e alleggerire i tempi della vita in corsa⁷¹³? Vorremo permetterci di ipotizzare che, in definitiva, il problema dell'analisi di La Porta (in un saggio che, per altro, svela un'indubbia e originale agilità critica) dipenda dal fatto che lo studioso ha letto *L'uomo alla finestra* ma non lo ha 'guardato' veramente. E un romanzo a fumetti va innanzitutto assorbito con gli occhi, così come la carta dell'esergo di Mattotti e Ambrosi ne assorbe i segni.

713 In un breve testo del 2004, Stefano Calabrese discorre sul potere della parola dalla retorica classica alla comunicazione contemporanea, soffermandosi in particolare sulla fattispecie pubblicitaria. Non è un caso che la prima pagina del volumetto sia dedicata a Sherazade (o Shahrazàd, in una variante più corretta dal punto di vista della traslitterazione): «Shahrazàd è sola dinanzi al suo ascoltatore: il re, Shahrazàd, è la parola. Ma per stabilire un patto narrativo con il suo destinatario, Shahrazàd deve assumere una serie di decisioni complesse e delicate, trovare la formula segreta della persuasione [...]. Shahrazàd ottimizza la situazione: brandisce la parola come uno scudo e, raccontando storie, moltiplica i destini del mondo proprio mentre il suo stesso destino è in bilico e, di fatto, comincia a vivere attraverso la parola solo quando rischia di morire. Da allora, Shahrazàd è divenuta il simbolo di cosa si possa fare con le parole e soprattutto di come si possa persuadere un interlocutore a ritardare le proprie decisioni, a mutarle, o addirittura a capovolgere i propri convincimenti» S. Calabrese, *Il potere della parola: dalla retorica alla comunicazione*, prolusione all'anno accademico 2002/2003, Università degli Studi di Udine, Forum, Udine, 2004, pp. 7-8. L'uso dell'espressione «sindrome di Sherazade» è presa in prestito da Norberto González Gaitano; in Gaitano, l'espressione ha una connotazione negativa in quanto è utilizzata per indicare uno degli effetti diseducativi della televisione sul pubblico: in questo senso, la sindrome di Sherazade consiste in una dipendenza dalla televisione che sa «tener desta l'attenzione di un'audience annoiata che non si può muovere dalla sua poltrona di spettatore abulico» N. González Gaitano, *La sindrome di Sherazade e altri effetti diseducativi della televisione*, «Cristianità», 290-291, 1999. Il titolo originale dell'intervento è *El síndrome de Scherezade y otros síndromes deseducativos de la televisión*, presentata dal professor N. González Gaitano, della Facoltà di Comunicazione Sociale Istituzionale nella Pontificia Università della Santa Croce, di Roma, al Convegno «Medios de comunicación y Cultura», tenutosi nella Pontificia Università di Salamanca, in Spagna, dal 15 al 19 febbraio 1999.

1.3. *Stigmatate*. Uomini, santi e lunapark

Stigmatate nasce dalla collaborazione con un altro importante scrittore, Claudio Piersanti. La forma iniziale era quella di una storia di venti pagine, *Stigmatates*, per un libro collettivo che s'intitolava *Le retour de Dieu. Histoires graphiques* (Paris, Autrement, 1994). Piersanti e Mattotti ne avevano scritto anche un cortometraggio (mai eseguito), per poi decidere di farne «un vero e proprio romanzo a fumetti, senza limiti di tavole e di esigenze editoriali» in «bianco e nero, un segno molto duro, violento». Per Mattotti rappresenta un'«evoluzione che parte dalle scene più forti de *l'Uomo alla finestra* e passa per il segno del *Segreto del pensatore*»⁷¹⁴. La testimonianza di Mattotti contiene due termini chiave per la lettura di *Stigmatate*: il fatto che prenda origine dalle scene più forti dell'*Uomo alla finestra*, dal punto di vista del linguaggio espressivo, determina il lavoro sui neri e le ombre, dando origine alla questione se si tratti dello stesso tipo di bianco e nero oppure se, all'interno del non-colore, siano possibili delle varianti sostanziali; il passaggio attraverso il segno del *Segreto del pensatore* mette invece l'accento sulla presenza di un segno, che, al contrario di quelli dell'*Uomo alla finestra*, è estremamente visibile nelle piaghe delle stigmate.

Stigmatate, al pari dell'*Uomo alla finestra*, è un romanzo a fumetti e lo si ribadisce nella forma-libro che lo contraddistingue. È un altro esempio del bianco e nero mattottiano, ma il tratto non si limita alla linea di contorno delle forme: il pennino non è lo strumento che traccia la linea, ma è il mezzo che crea e dà forma al nero. Più che un fumetto in bianco e nero, *Stigmatate* si presenta come uno studio sulle potenzialità grafiche ed emotive del nero. Il nero, infatti, crea le forme per mezzo della ripetizione del tratto in grovigli di fili che hanno la violenza del filo spinato («una foresta di filo spinato arida e confusa» dice Mattotti dalla quarta di copertina) e che necessitano dello stesso tempo di creazione e di lettura degli strati di colore. La storia è divisa in quattro capitoli più l'epilogo; le vignette possono essere due, tre o quattro per pagina; le didascalie, in generale, sono riservate al pensiero del protagonista.

La trama violenta e profondamente urbana potrebbe ricordare i primi lavori di Mattotti, dove regnavano l'atmosfera underground e gli effetti 'realistici' (c'è chi ha parlato di neorealismo a proposito di *Tram*, *tram rock*, ma Mattotti e, soprattutto, Tettamanti rifiutavano tale aggettivo). La rappresentazione, però, non punta al realismo. Le linee di contorno stondate e le masse potenti dei corpi non assumono un significato caricaturale, semmai onirico, e svelano, al di là della realtà, il senso mistico della storia, sempre al confine con la religiosità profana dei suo vagabondi e dei suoi circensi⁷¹⁵. Il protagonista, anche questa volta senza nome, è un uomo

714 Intervista a Lorenzo Mattotti, *Fuochi di fine millenio*, cit., p. 8. *Il segreto del pensatore* è stato pubblicato nel volume collettivo *Talking Heads*, R&R editrice, Spoleto, 1994 e poi con il titolo *Chimera*, Cocconino Press, Bologna, 2006. La traduzione del racconto in francese è intitolata *L'arbre du penseur* (Amok, Wissous, 1997).

715 Claudio Piersanti parla così del protagonista di *Stigmatate*: «Un personaggio nato e ammuffito tra i miei appunti, e che soltanto nel disegno di Lorenzo ha trovato una vera storia da seguire. Ora *Stigmatate* è un libro di visioni, quasi mistico, religioso, e non c'è neppure un colore in tutto il libro. Sono tanti i personaggi rappresentati da Mattotti: ballerine, indossatrici, donne avvolgenti, ma più spesso sono rifiuti del mondo: barboni, disgraziati, spostati. E così da uno dei suoi primi libri, *Tram Tram Rock*, ambientato tra i ballatoi milanesi che allora ospitavano esseri umani al limite della sopravvivenza [...]. I[!] barbon[e] [...] nel suo apparente non-essere sembra farsi essere allo stato puro, ed è questo che attira Mattotti. Scegliendo i barboni, scegliendo le loro solitudini, li dipinge come Santi, come Buddha delle metropolitane, come

grosso, spesso ubriaco, solo e irascibile, che una mattina si sveglia fra due pozze di sangue (ovviamente nero) e con le mani ferite da stigmatate.

Non era il mio solito sogno da ubriaco, le lenzuola erano macchiate di sangue. Le palme delle mie mani erano ferite. Chiamai il medico, e mi portarono subito in ospedale... (*Stigmatate*, p. 9)⁷¹⁶.



Fig. 231 L. Mattotti, *Stigmatate*, p. 9

Il contrasto fra il segno di santità e la mediocrità del personaggio lascia i medici increduli; anche la descrizione del paziente contraddice la sacralità del segno: «Quarantun anni, forte bevitore, occupato solo saltuariamente, non evidenzia una spiccata sintomatologia psichiatrica. Tanto che si ribella quando qualcuno parla di stigmatate. / Nessun precedente psichiatrico in famiglia. Il padre anche lui forte bevitore, provvedeva in qualche modo alle esigenze della famiglia. I genitori sono morti in un incidente stradale nel settantaquattro» (*Stigmatate*, p. 11). Le reazioni della gente vanno dalla repulsione (l'uomo perderà anche il lavoro di barista perché considerato sporco dai clienti del bar) alla devozione: i vicini pensano che sia un santo, le voci aumentano (una donna si convince addirittura che l'ombra del santo, sfiorando il figlio muto, lo avesse guarito) e, ben presto, il pianerottolo di casa inizia a riempirsi di lumini da chiesa e santini. Sono i pianerottoli e i condomini che ogni tanto riaffiorano nelle storie di Mattotti, da *Incidenti* a *Stigmatate*, in una sorta di fascinazione per la microdimensione urbana. Dopo essere stato rifiutato anche dal pronto soccorso (pensavano che si autoinfliggesse le ferite),

icone moderne dello spirito». C. Piersanti, *Mattotti* in L. Mattotti, *Mattotti: acrobazie*, catalogo della mostra tenutasi a Napoli Castel Sant'Elmo dal 2 al 31 ottobre 1998 nell'ambito della rassegna "Napoli Comicon" 1° salone internazionale del fumetto 2, 3, 4 ottobre 1998, Hazard, Milano, 1998, p. 10. Il catalogo contiene i lavori per le copertine del «New Yorker» e alcuni inediti per la moda.

716 L. Mattotti e C. Piersanti, *Stigmatate*, Einaudi «Stile libero», Torino, 1999, p. 9. *Stigmatate* fu pubblicato prima in Francia da Seuil nel 1998, tradotto da Marc Voline e con il titolo di *Stigmatés*. Da qui in avanti i riferimenti all'edizione italiana del romanzo verranno indicati nel corpo del testo dal titolo *Stigmatate* seguito dal numero di pagina.

il protagonista decide di lasciare la città per andare a cercare uno zio (una figura ricorrente anche in altre storie) che faceva un mestiere altrettanto ‘mattottiano’, il giostraio.

La realtà urbana, senza perdere il suo carattere di degrado e d’indifferenza, si connota in maniera quasi surreale grazie all’immersione nell’atmosfera da favola nera del mondo del luna park: un altro microcosmo ai limiti della società, dove il protagonista sperimenta di nuovo la doppiezza umana. Sebbene lo zio si trovi in prigione, l’uomo si ferma a vivere al luna park, accolto da Lorena, una figura femminile che, come spesso accade in Mattotti, possiede la forza di una madre e l’amore di una santa, nascosti sotto le sembianze di una sensualità un po’ *kitsch*. Lorena scopre le stigmate e le fa vedere a una cartomante. L’uomo diventa così un fenomeno da baraccone e inizia a dispensare miracoli a pagamento. La gente accorre numerosa: questa è la materia prima perché Mattotti-Piersanti creino le loro sottostorie. Le parole e i gesti delle ‘comparse’ nascondono l’abilità narrativa degli autori che lasciano intravedere i drammi di ognuno: la storia emotiva creata da Mattotti, la vocazione alla narrazione diffusa, sta anche nelle (fra le) due vignette di un figlio che porta il padre malato dal guaritore.



Fig. 232 L. Mattotti, *Stigmati*, p. 62

Ma non si vergogna? È un cialtrone, non lo vedete? / Tanti medici sono stati meno onesti di lui... e no lo hanno certo guarito...(*Stigmati*, p. 62)

La loro storia è raccontata grazie all’immagine, attraverso la mano che si appoggia sulla spalla del padre, senza mai mollarla. Il romanzo si nutre avidamente di queste sottostorie, dell’importanza di dare sempre una speranza anche a chi non ne ha, dell’ostinazione verso la vita. Altre volte, la biografia non vive nell’immagine, ma nella didascalia: «Il mio lavoro procedeva bene. Ero diventato anche molto più forte, *quasi come mio padre*. Certi lavori riuscivo a farli soltanto io. Quando c’era da sollevare qualcosa tutti chiamavano me e io non mi tiravo indietro. / Pensavo di aver trovato della gente adatta a me. Una vera famiglia, mi dicevo. Sudavo tutto

il giorno, certi periodi, ma poi mi riposavo travestito da guaritore. Guadagnavo parecchio, e mangiavo bene, bevevo, facevo l'amore....» (*Stigmatè*, p. 64). Anche la storia d'amore con Lorena rivela la tenerezza disarmante di uno sguardo che contrasta fortemente con la rozzezza dell'osservatore e con la discutibile bellezza della donna. Il gioco delicato di Mattotti e Piersanti è di saper dare alla voce e alle inquadrature il sentimento dei personaggi che vivono nella storia.

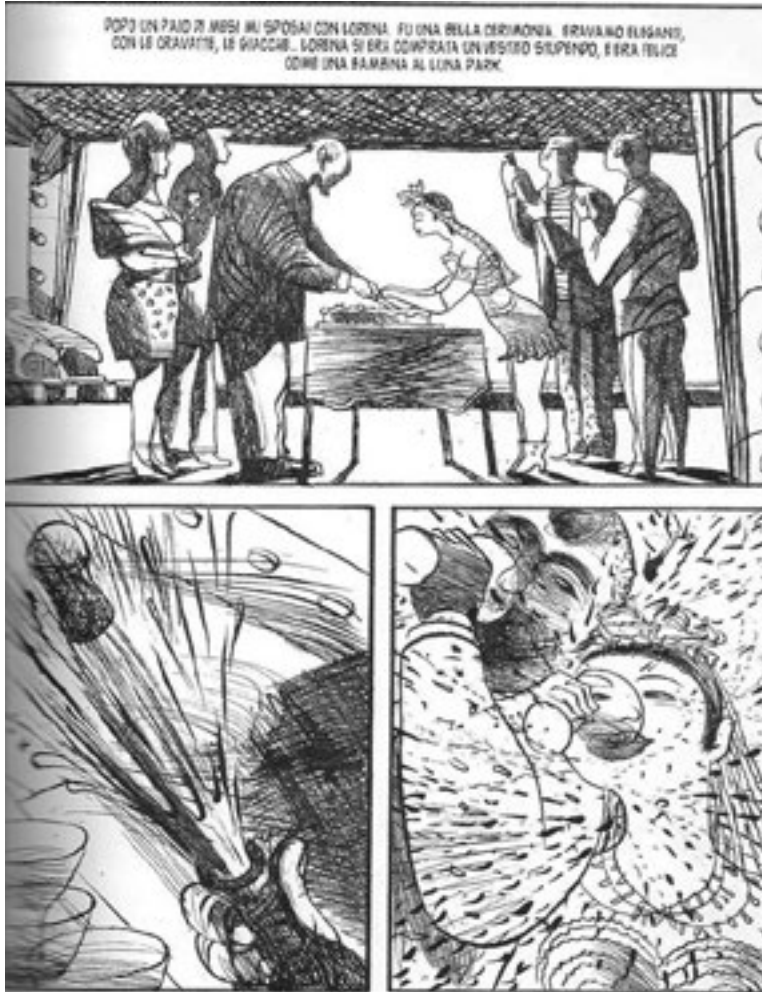


Fig. 233 L. Mattotti, *Stigmatè*, p. 65

Dopo un paio di mesi mi sposai con Lorena. Fu una bella cerimonia. Eravamo eleganti, con le cravatte, le giacche... Lorena si era comprata un vestito stupendo, ed era felice come una bambina al Luna Park (*Stigmatè*, p. 65).

Anche il viaggio di nozze, un giro sulla giostra del luna park, racconta la storia surreale di una vita ai margini.



Fig. 234 L. Mattotti, *Stigmatate*, p. 66

E adesso... il viaggio di nozze! Forza! In carrozza! Viva gli sposi / Calcinculo! Calcinculo! Calcinculo! Le grida degli amici come marcia nuziale (*Stigmatate*, p. 66).

La loro felicità (anche le stigmatate avevano smesso di sanguinare) viene interrotta da un evento che cambierà per sempre la loro vita. Il vecchio datore di lavoro del protagonista si vendica violentando insieme con i suoi uomini Lorena e spezzandole un braccio. Qualcosa cambia nel rapporto fra i due. Lorena si fa leggere ogni giorno le carte dalla maga: le carte parlano sempre del 'diavolo', fomentando i pregiudizi di tutti gli abitanti del luna park. È presa da un sentimento religioso fortissimo, una devozione vicina alla superstizione («Lei era innocente come una bambina... credeva di dover rimediare in qualche modo, e cominciò a vivere come una suora. Andava a letto vestita e cominciava a rimuginar sui suoi fantasmi, sui nemici che le volevano male, sui suoi peccati.../ Non mangiava quasi più... non beveva vino, rifiutava la carne» *Stigmatate*, p. 92; «Se una madonnina piangeva lacrime di sangue noi salivamo sul furgone e andavamo, insieme ad altre migliaia di disperati, che dovunque sembrano sempre gli stessi, pronti ad aggrapparsi a qualcosa sempre in viaggio verso il miracolo» *Stigmatate*, p. 93).

La tragedia però è alle porte. Un giorno decidono di traslocare, ma mentre stavano montando le nuove tende, gli argini di un fiume straboccano, portando via Lorena che muore affogata. All'uomo non resta che abbandonarsi alla follia. Dopo aver vissuto come un randagio, viene accolto in un ospedale gestito da suore. Il diario di suor Anna, nelle didascalie, racconta le sue lunghe ore di silenzio e d'indifferenza nei confronti del mondo esterno. Solo la morte è capace di risvegliarlo: un giorno, comincia infatti ad aiutare le suore a lavare un cadavere e da quel momento viene incaricato di curare il cimitero. Mattotti e Piersanti, nella parole di suor Anna, raccontano gli ossimori della vita interiore: «credo che P. provi qualcosa di simile alla pietà, alla solidarietà per i suoi simili [...]. I suoi simili sono i morti, lui si sente come loro, del loro stesso mondo» (*Stigmatate*, pp. 146-147). Un giorno la suora gli regala un libro di preghiere: nel corso di una lunga sequenza,

le parole del libro diventano una lancia che lo trafigge e, attraverso la morte nel sangue, lo riportano spiritualmente alla vita. La strada della guarigione è aperta.

Le stigmate – che non erano la causa del suo male, ma il segno della possibilità di rinascere dal proprio sangue – continuano a essere oggetto di devozione, ma adesso P. conosce il segreto della rinascita e, come un Cristo o una madre affettuosa, consola un uomo ammalato dei suoi incubi: la speranza risiede nell'umanità, nella sacralità che vive in ognuno di noi.



Fig. 235 L. Mattotti, *Stigmatate*, p. 171



Fig. 236 L. Mattotti, *Stigmatate*, p. 172

Non c'è niente di più santo del sangue... / Dammi le tue mani!! / Calmati, su... farai un bel sogno sereno... / Dormi...non saremo più come animali... / dormi... (*Stigmatate*, pp. 171-172)

La storia si chiude con l'uomo che parla ai barboni che era solito aiutare. Mattotti gioca con l'impostazione della scena: l'uomo diventa Cristo che parla agli apostoli, disposti in cerchio attorno a lui. Sta raccontando loro la sua storia, la storia in immagini che si è appena chiusa e che svela il segreto della guarigione dal dolore: «Noi soffriamo e speriamo di guarire... ma non è dal male fisico che dobbiamo guarire, ma dalla durezza di cuore, dall'incredulità» (*Stigmatate*, p. 175).

Roland Barthes, nel noto saggio *La chambre claire: note sur la photographie* (1980), parla della differenza fra *studium* e *punctum* in fotografia, due concetti frequentemente citati ogni qualvolta si parli di immagini, poiché applicabili anche ad altre arti visive. Il *punctum*, dice Barthes, infrange (o scandisce) lo *studium*: «partendo dalla scena, come una freccia, mi trafigge [...] *punctum* è anche: puntura, piccolo buco, macchiolina, piccolo taglio [...] stigmatate»⁷¹⁷. Allo stesso modo le due stigmatate, diventate pozze di sangue nero, trafiggono l'osservatore e si connotano come un elemento che 'scandisce' lo *studium*, la visione interessata delle immagini, assumendo così il ruolo di un segno che ritorna e partecipa alla trama. Il segno ritorna, ma è il dono di una «grazia non attesa», non capita dallo stesso protagonista che, tuttavia, non se ne chiede nemmeno il motivo. Soltanto quando

717 R. Barthes, *La camera chiara. Note sulla fotografia*, trad. it. di R. Guidieri, Einaudi, Torino, 1980, pp. 27 e 92 (ed. orig. *La chambre claire. Note sur la photographie*, Gallimard «Cahiers du cinéma», Paris, 1980).

il male coinvolge anche Lorena penserà che la colpa del loro dolore sia la sua, per essere stato incapace di leggere i segni sul suo corpo («Qualcosa stava davvero cambiando... ma non ho saputo fermarmi... non ho saputo leggere i segni del destino. Eppure erano così chiari, scritti addirittura sul mio corpo... purtroppo non li vedevo, e andavo incontro all'inferno col sorriso in faccia...» *Stigmatè*, p. 67). E il segno torna di nuovo, come a scandire i passaggi che provocano un cambiamento che, in alcuni casi emblematici, corrisponde a un cambiamento interiore e dello svolgimento della trama, segnalato proprio dal manifestarsi del segno. Dopo la morte di Lorena, per esempio, e dopo aver girato a vuoto come un randagio, il protagonista finisce in un cimitero dove, sopra una tomba, prega i suoi genitori e dove 'rilegge' le stimate attraverso una prospettiva infantile: «Voglio restare con voi... siete voi casa mia... mi senti mamma? Ho incontrato un bambino che mi ha ferito... Mamma... guarda quanto sangue mamma... / Mamma, papà, aiutatemi per favore...» (*Stigmatè*, p. 132-133).

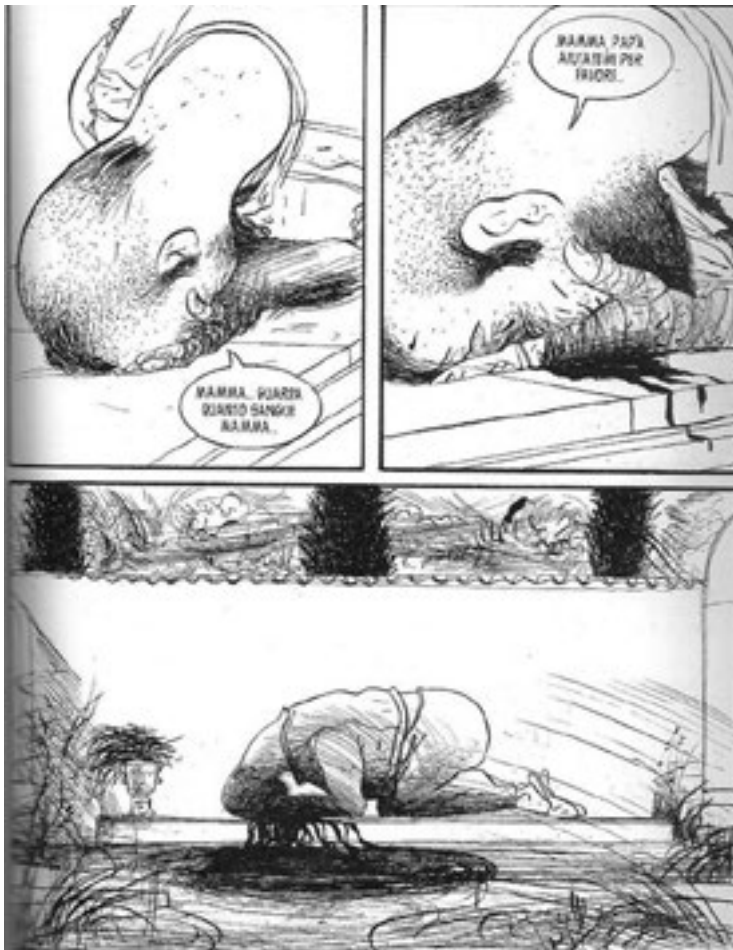


Fig. 237 L. Mattotti, *Stigmatè*, p. 133

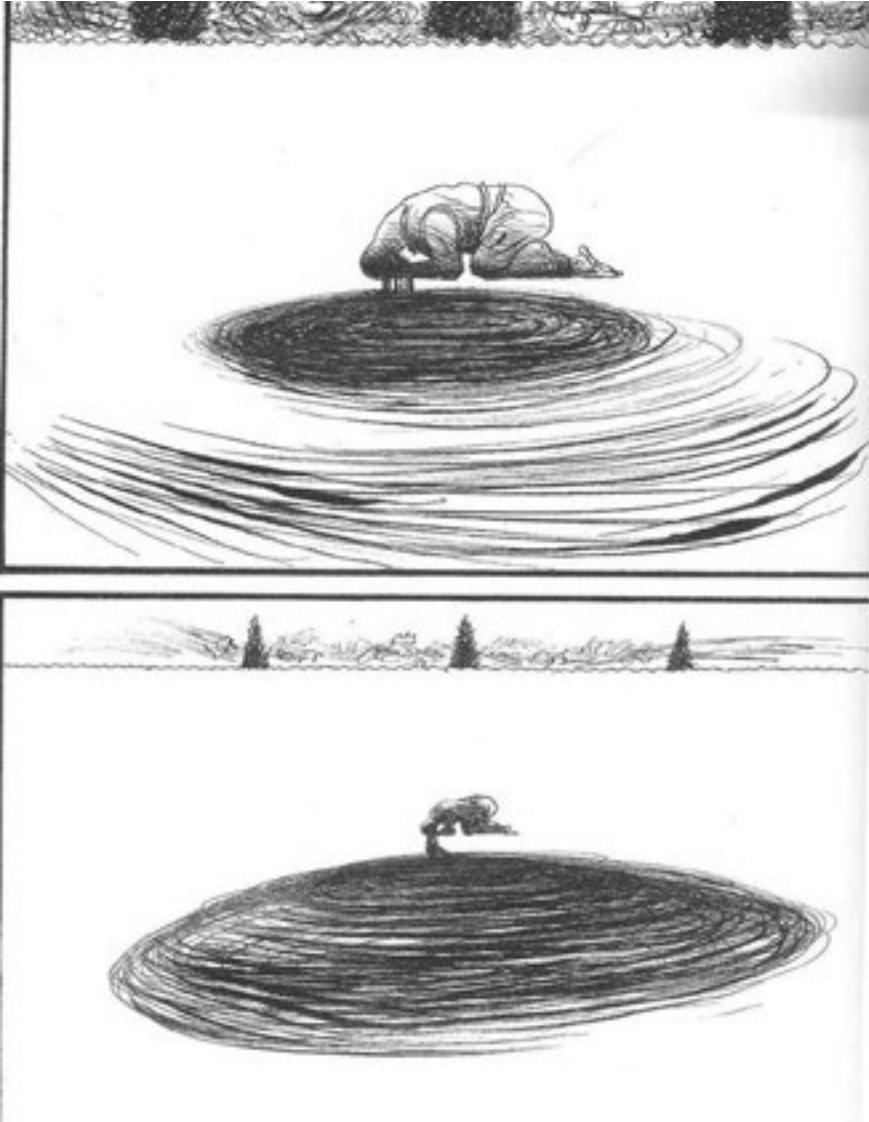


Fig. 238 L. Mattotti, *Stigmate*, p. 134

Qui il segno si espande fino a diventare un lago nero. Un liquido scuro che, fuoriuscendo dall'uomo, sembra iniziare un rito purificatorio che corrisponde alla sua esperienza in ospedale, dove prova la piet  per i propri simili. In realt , non   dal sangue nero che deve liberarsi per essere purificato – qui sta il fraintendimento della presenza delle stigmate – ma   attraverso la sua materia liquida che   possibile salvarsi. La lunga sequenza della lancia che trafigge P., ritmata dalle parole del libro di preghiere, nasce dall'ombra nera (la pozza di sangue, il segno della stigmate che ritorna) e d  vita a una metamorfosi infinita: la lancia diventa albero che nasce dal sangue.

L'archeologia del graphic novel

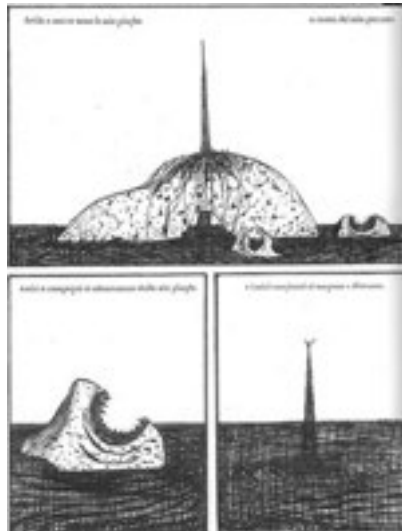


Fig. 239 L. Mattotti, *Stigmat*, p. 154

Fetide e marce sono le mie piaghe / e i miei congiunti si allontanano dalle mie piaghe / e i miei congiunti si tengono a distanza / fui colpito dal sangue che cadeva a terra / senza che nessuno si desse premura di raccoglierlo / e risolsi di tenermi in spirito ai piedi della Croce per ricevere la Divina rugiada che scendeva (*Stigmat*, p. 154).

Dai rami dell'albero nascono due mani e di nuovo P. emerge dal sangue: due alberi sono nati dalle stigmate; poi, immergendo di nuovo le mani nella terra, semina il suo sangue dando vita ad un'enorme pianta.

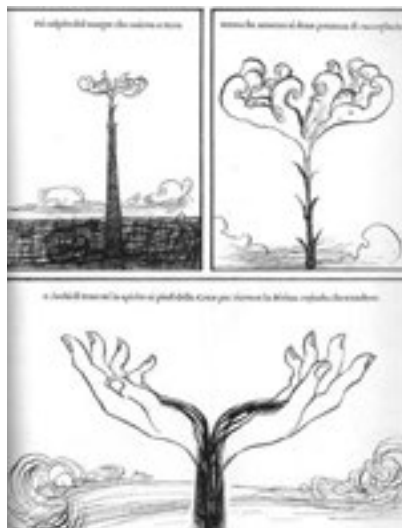


Fig. 240 L. Mattotti, *Stigmat*, p. 155

Parlando del segno si è ripetuto più volte come questo si esprima spesso sotto

forma di macchia, una pozza di fili neri intrecciati che non esprimono soltanto l'esito ripetuto del passaggio del tratto, ma anche il 'nero' della storia in immagini. Questo per dire che, se spesso si è parlato della differenza fra uso dei colori e del bianco e nero in Mattotti, sarebbe altrettanto necessario distinguere all'interno dei diversi bianchi e neri. Il nero di *Stigmatate*, infatti, investe non soltanto il piano della scelta espressiva, ma anche quello del senso e della trama. Così, le ombre dei personaggi diventano più lunghe e dense quando la didascalia accoglie le angosce per il proprio destino.

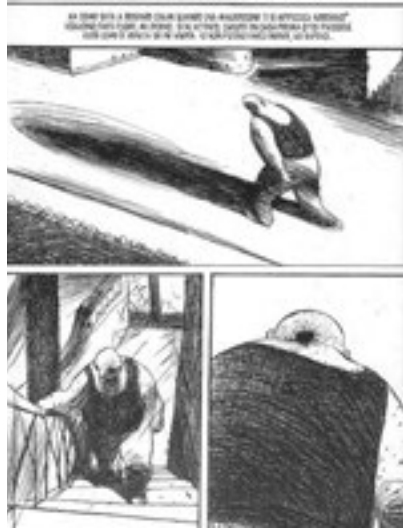


Fig. 241 L. Mattotti, *Stigmatate*, p. 16

Ma come si fa a restare calmi quando una maledizione ti si appiccica addosso? Vogliano farti fuori, mi dicevo [...] stai attento, chiuditi in casa prima o poi ti passerà. Così come è venuta se ne andrà. Io non potevo farci niente, lo sapevo... (*Stigmatate*, p. 16)

L'ombra nasce dal corpo dell'uomo e si solidifica davanti a lui nell'intrecciarsi fitto delle linee: anch'esse, al pari del colore, suggeriscono sinesteticamente la loro materia (non il loro referente reale, almeno non fuori di metafora): una materia che assomiglia al metallo del fino spinato. Ovviamente, si potrebbe dire lo stesso del bianco dell'*Uomo alla finestra*:

Parmi les récits 'noirs' on pense à *Stigmatate*, et parmi les 'blancs' à *l'Homme à la fenêtre*. L'on écrit ces mots accompagnés de guillemets, car il faut entendre «noir» et «blanc» au sens propre autant qu'au sens figuré. Ainsi, dans *l'Homme à la fenêtre*, n'est pas seulement composé d'images quasi diaphanes (même les rares scènes de nuit sont claires!), dans lesquelles la surface allouée au blanc du support est largement dominante, mais propose un récit dominé par le vent, la légèreté, le refus et l'impossibilité de prendre racine [...]. Dans le registre opposé, *Stigmatate* [...] propose les images les plus foncées, nocturnes et plombées, dans les quelles tremblote parfois une lumière de chandelle⁷¹⁸.

Pertanto, è vero che il «bianco e nero estremizza[no] le passioni raccontate da

718 V. Baudoux e R. Jadinon, *La couleur comme motif narratif*, «9^{ème} Art. Les Cahiers du Musée de la bande dessinée», 9, octobre 2003, p. 67.

Mattotti», ma, paradossalmente, lo fanno escludendosi l'uno con l'altro, poiché raccontano passioni differenti⁷¹⁹. Il bianco e il nero, quindi, possono funzionare anche come colori. O meglio, lo possono fare dopo *Fuochi*, che rappresenta una fucina espressiva e sperimentale imprescindibile e dalla quale usciranno importanti nuovi linguaggi, anche per quanto riguarda il bianco e nero.

L'immagine della luce della candela conduce a un'altra osservazione. *Stigmatè* è un lavoro in cui Mattotti dedica un notevole interesse allo studio degli interni che talvolta prevedono o suggeriscono la presenza di una luce artificiale. Un espediente che si riscontra nei pittori olandesi e, in maniera esemplare, in Caravaggio. Come si vedrà in seguito, l'uso che gli olandesi e Caravaggio fanno della luce presenta delle differenze sostanziali – è cosa nota – ma vorrei dimostrare che Mattotti, alternativamente, si appropria di entrambi i linguaggi. *Stigmatè* è fondamentalmente una storia caravaggesca: lo affermiamo con sicurezza in quanto l'idea trova conferma sia dal punto di vista tematico (i personaggi sono emarginati, violenti, contraddittori, poveri diavoli che diventano santi, al pari della gente di strada che Caravaggio prendeva come modello per dare vita alle sue immagini sacre) che stilistico. Quest'ultimo aspetto è più difficilmente percepibile e riguarda, essenzialmente, l'uso simbolico della luce, di cui si danno qui di seguito due esempi.



Fig. 242 L. Mattotti, *Stigmatè*, p. 19

719 È la quarta impressione di lettura di D. Barbieri, *Mattotti. Cinque impressioni di lettura*, poi con il titolo *Lorenzo Mattotti (2)*, nel libro di Barbieri, *Il pensiero disegnato: saggi sulla letteratura a fumetti europea*, cit., p. 197.



Fig. 243 L. Mattotti, *Stigmatate*, p. 31

In Caravaggio la luce è spesso usata come elemento simbolico che illumina, nel buio della stanza, chi (inaspettatamente) riceve la grazia della fede. La *Vocazione di San Matteo* (1599) è un esempio fra tutti. Se mettiamo a confronto il quadro con i tre esempi di Mattotti, si può notare che in tutti i casi la luce ha una traiettoria obliqua che colpisce e illumina il protagonista. La sensazione finale è che, anche se il buio (fisico ed emotivo) avvolge il personaggio, c'è sempre la speranza di riscatto che, nel caso di *Stigmatate*, prevede il passaggio attraverso il proprio sangue (il dolore, l'incomprensione, la propria miseria). Per di più, la luce di *Stigmatate* può essere resa sia con lo 'sbiancamento' assoluto del cono di luce, ottenuto tramite l'arresto della traccia dell'artista, oppure, ed è il caso degli esempi presi, si manifesta anch'essa con delle linee nere che ne simulano la direzione. Tuttavia, la possibilità che un personaggio possa essere colpito dalle linee fuliginose della luce pur restando 'chiaro' sembra logicamente contraddittoria. Invece è così: la luce, sul 'santo', non si manifesta nella sua forma apparente, quella resa visibile per mezzo dello strumento espressivo, ma nella sua essenza originaria che non può fare altro che illuminare. È una luce che perseguita il protagonista, come le sue stigmate, anche nel buio della sua stanza:

Quando la gente si mette in testa qualcosa che non c'è niente da fare. Le voci corrono e si ingigantiscono. Sono tutti pronti a credere in qualsiasi cosa. Oramai neanche in casa mi lasciano in pace, neanche nel mio letto, neanche al buio... (*Stigmatate*, p. 19).

L'uso volontario di questo tipo di luce, con un evidente scopo simbolico, è rafforzato dal fatto che, nel romanzo, non è l'unico modo di esprimerla. *Stigmatate* è un lavoro esemplare anche riguardo a un altro procedimento espressivo che è

considerato un punto in comune tra cinema e arti visive 'statiche': la zoomata. La zoomata si attua frequentemente con immagini di paesaggi dei quali si vuole focalizzare un dettaglio. In *Stigmatè*, così come in altre storie urbane di Mattotti, il procedimento si applica ai panorami della città e nelle rappresentazioni architettoniche che, per Barbieri, giocano lo stesso ruolo emotivo del colore:

Il trait d'union tra il bianco/nero e il colore si trova nelle rappresentazioni architettoniche. Gli edifici di Mattotti sono sempre, infatti, i luoghi magici in cui il senso del paesaggio, materico o mitico che sia, trova il suo emblema. Gli edifici sono alti, o lunghi, sempre percorsi da un'elegante e sottile inquietudine. Le loro finestre sono piccole o quasi assenti. Sono luoghi del mistero, luoghi dell'anima. Sono l'interno che dialoga con l'esterno [...]. Lo spazio, concretizzato in edifici e paesaggi, è evidentemente per Mattotti uno strumento per esprimere sensazioni, non meno del colore e decisamente più diretto⁷²⁰.



Fig. 244 L. Mattotti, *Stigmatè*, p. 33

Tornai a casa mia, ma non mi sembrava più casa mia, con tutte quelle candele e quei santini che continuavano a portare... proprio a me... che ero soltanto un ubriacone schifoso... uno che si faceva schifo da sé... un disgraziato... (*Stigmatè*, p. 33)

Qui, invece, si vorrebbe dimostrare non solo che il bianco e nero gioca un ruolo fondamentale nelle architetture, frequentemente rappresentate per mezzo della zoomata, ma anche che quest'ultimo strumento si accompagna metaforicamente alla luce. Metaforicamente perché, lo zoom, già in sé, permette il chiarimento, la focalizzazione delle cose e, in secondo luogo, perché l'illuminazione progressiva delle vignette interessate corrisponde a un generale movimento verso la Luce, la salvezza (sebbene nei singoli casi, la luce non abbia sempre significato positivo). Un primo esempio si collega alla sequenza precedentemente riprodotta che prosegue, nel senso del dettaglio zoomato, nelle pagine successive.

720 D. Barbieri, *Mattotti. Cinque impressioni di lettura*, poi con il titolo *Lorenzo Mattotti (2)*, nel libro di Barbieri, *Il pensiero disegnato: saggi sulla letteratura a fumetti europea*, cit., pp. 199-200.

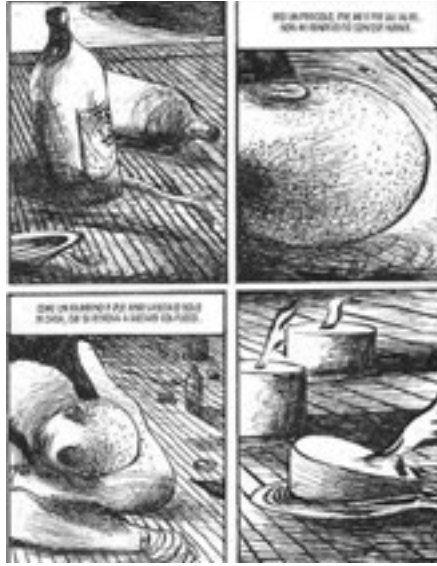


Fig. 245 L. Mattotti, *Stigmati*, p. 34

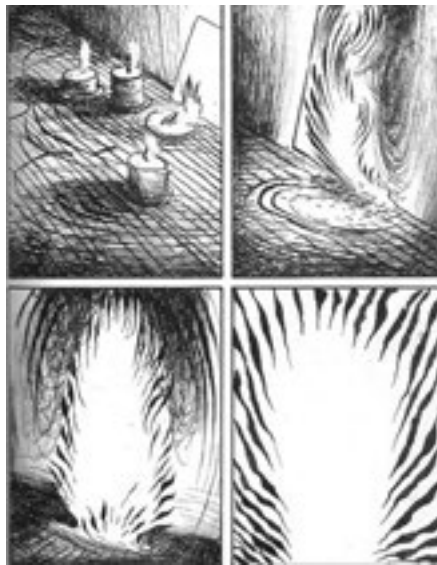


Fig. 246 L. Mattotti, *Stigmati*, p. 35

Dall'inquadratura della finestra di p. 33 l'occhio si sposta dentro la stanza, indugiando su alcuni dettagli (la bottiglia, la testa del protagonista, le candele) fino a focalizzare la propria attenzione sui ceri da chiesa che i suoi 'devoti' avevano donato: il santino prende fuoco, finché tutta la superficie dell'ultima vignetta è invasa dalla luce delle fiamme. Si faccia attenzione alla differenza fra questo tipo di luce, conseguente alla zoomata, e la luce fuliginosa alla quale si è fatto cenno prima, rappresentata tramite il tratteggio (in nero) delle linee direzionali. Qui la

luce è ottenuta lasciando 'in bianco' lo sfondo, evitando il passaggio fisico del tratto; teoricamente si tratta di un vuoto della pagina che, al pari dello spazio bianco tra le vignette (evidente, per contrasto, soprattutto nei lavori a colori), assume un valore ulteriore rispetto a quello semplicemente mimetico.

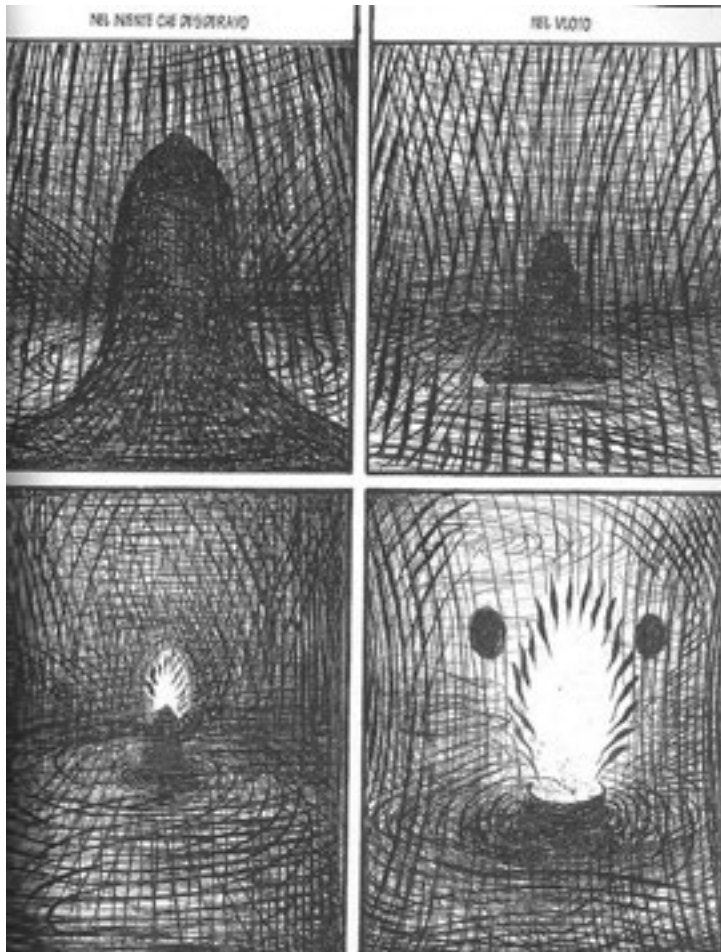


Fig. 247 L. Mattotti, *Stigmatte*, p. 119

In altri casi, lo zoom e questo tipo di luce-vuoto assumono un significato positivo. Un esempio è rappresentato dalla sequenza in cui il protagonista è salvato da una donna (è reale?) che lo raccoglie nel fango.

Le prime due vignette, caratterizzate dall'allontanamento, si confondono con le ultime due della sequenza, dove lo zoom mette a fuoco una fonte di calore e due punti neri che, nella pagina successiva, si riveleranno essere gli occhi della scimmietta della sua salvatrice. Esistono poi altri due casi in cui il procedimento dell'illuminazione tramite 'sbiancamento' è esemplare per il fatto di essere correlato con la salvezza, la Grazia. In questi casi, però, lo zoom si attua al contrario, si tratta piuttosto di un allontanamento.

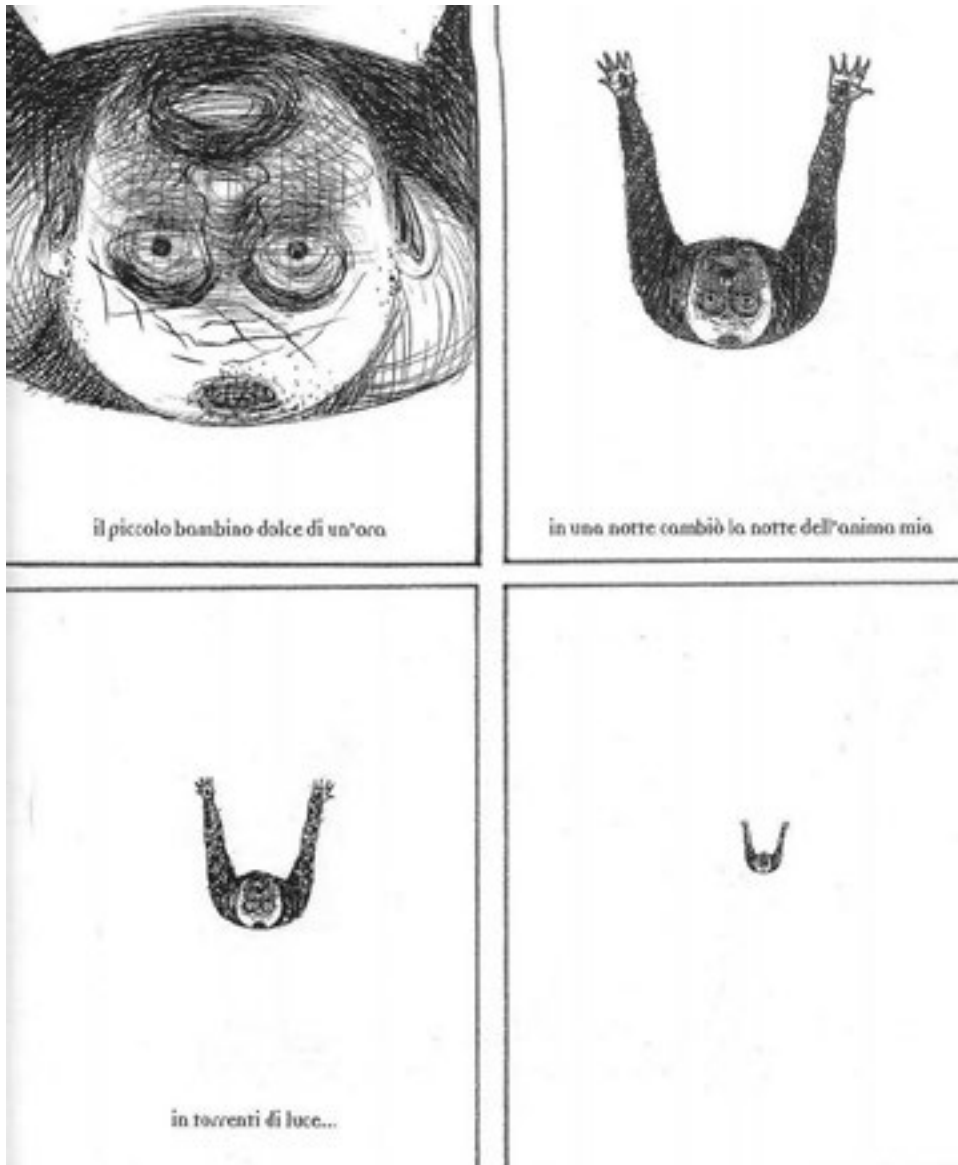


Fig. 248 L. Mattotti, *Stigmati*, p. 161

Il piccolo bambino dolce di un'ora / in una notte cambiò la notte dell'anima mia / in torrenti di luce... (*Stigmati*, p. 161)

Il primo caso riguarda una sequenza della lunga scena di metamorfosi durante la lettura della preghiera. L'ultima vignetta non ha parole: il silenzio verbale corrisponde sinesteticamente al bianco-vuoto della pagina, un bianco che è Luce e non colore, ma che di esso mantiene la funzione emotiva. L'altro caso comporta la riproduzione di più vignette di un unico lungo allontanamento: è il camion di P. che si allontana nella notte



Fig. 249 L. Mattotti, *Stigmatè*, p. 181

Lo zoom si blocca e le vignette vengono progressivamente ricoperte da macchie bianche: neve.

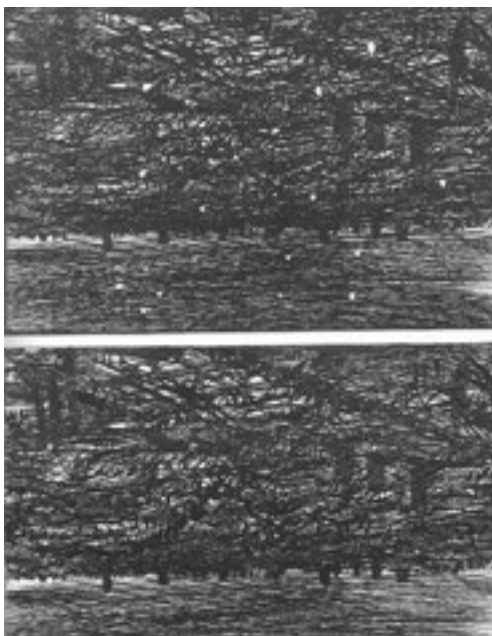


Fig. 250 L. Mattotti, *Stigmatè*, p. 182

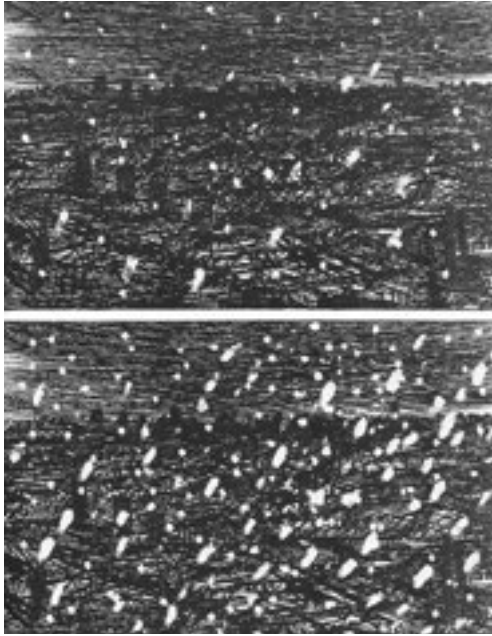


Fig. 251 L. Mattotti, *Stigmati*, p. 183

Tocchi leggeri che, tuttavia, più che colorare di bianco sembrano ‘cancellare’, portare via il nero della scena.

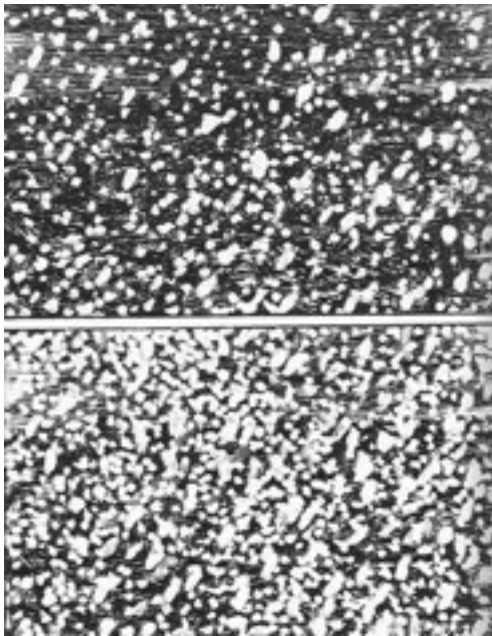


Fig. 252 L. Mattotti, *Stigmati*, p. 185

L'archeologia del graphic novel

Finché il romanzo non si chiude, nel silenzio di una vignetta bianca, o meglio, vuota di luce.

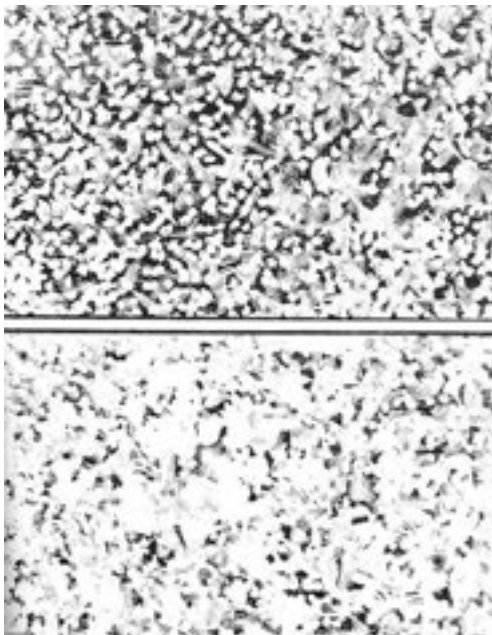


Fig. 253 L. Mattotti, *Stigmat*, p. 185



Fig. 254 L. Mattotti, *Stigmat*, p. 185

Mieke Bal parla di «postmodern theology», cioè lo studio della teologia come una presenza del passato nella contemporaneità. Per Bal, la religione è una parte fondamentale dell'attuale cultura mista (visiva e verbale) e la teologia consiste quindi in una specializzazione della *Cultural Analysis* che si focalizza sugli elementi religiosi del passato che sopravvivono nel presente. In particolare, il campo di studio della storia dell'arte – che Bal definisce «tradizionalmente denominato della storia dell'arte» – si concentra su quegli elementi religiosi che svolgono la loro funzione nel campo della visività. Questo le permette di creare il concetto di «postmodern visual theology». Tale categoria è validissima per *Stigmatè*, un testo in cui si ha la focalizzazione degli elementi della religiosità tradizionale (la Grazia, la Fede, la Salvezza, la Pietà) attraverso procedimenti visivi. A proposito degli esiti della cosiddetta «Postmodern visual theology», Bal dà un esempio di una riflessione maturata da questo tipo di disciplina. Per la studiosa, infatti, alcuni quadri, come quelli di Caravaggio, possono essere goduti dallo spettatore anche senza che ne riconosca i significati religiosi, in una sorta di «loss of tradition», perdita della tradizione. In altri casi, invece, si hanno delle immagini che non subiscono una perdita, ma soffrono a causa della necessità di una tradizione («that suffer from a necessity of it») ⁷²¹. Ritengo che Lorenzo Mattotti abbia saputo porsi nel mezzo a queste due sofferenze: la tradizione sopravvive, è costitutiva della sua arte, ma è totalmente riassorbita; per questo si esprime sempre senza accenti bruschi, senza sottolineature eccessive: anche nel silenzio di una pagina bianca.

1.4. *Il rumore della brina. Narrare i cinque sensi*

A distanza di quasi vent'anni dal successo di *Fuochi, Il rumore della brina* (dicembre 2002) ha tutte le carte in regola per essere considerato la strada che la forma romanzesca 'a colori' di Mattotti ha intrapreso e maturato negli anni, sapendo assorbire anche le caratteristiche dei lavori narrativi in bianco e nero ⁷²². Fisicamente, l'opera si presenta in maniera simile a *Fuochi* (21x27 cm) e si sviluppa in 116 pagine suddivise in sei capitoli. La tecnica è quella del pastello a olio e la pagina è suddivisa in due immagini, circoscritte da una cornice nera; il testo si trova principalmente nelle didascalie, ma, come vedremo, s'integra spesso in un discorso unico con le parole delle nuvolette. La storia è narrata in prima persona, un lungo monologo interrotto dall'inserzione di varie sottostorie (spesso nate dalla lettura di libri o dai sogni). L'uso della prima persona grammaticale è sottolineato dal fatto che il nome del protagonista, Samuel Darko, è spesso menzionato: cosa che non succede mai con i protagonisti di altri lavori romanzeschi (*L'uomo alla finestra, Stigmatè*). La componente del racconto, biografico, è accentuata anche per questo motivo.

Come spesso succede in Mattotti, il riassunto della trama non rende niente della verità della storia. In *Fuochi* si scontra con la difficoltà della comprensione

⁷²¹ M. Bal, *Postmodern Theology as Cultural Analysis*, in M. Bal, *A Mieke Bal Reader*, The University of Chicago Press, Chicago and London, 2006, pp. 391-392. Il saggio è stato originariamente pubblicato in G. Ward (ed.), *The Blackwell Companion to Postmodern Theology*, Blackwell, Oxford, 2001, pp. 3-23.

⁷²² La storia, creata originalmente per il quotidiano tedesco «Frankfurter Allgemeine», ha come titolo originale *El rumor de la escaracha*. È stata pubblicata per la prima volta in volume nel dicembre 2002 a Barcelona, da Planeta-De Agostini, per poi essere subito dopo edita in Italia presso Einaudi («Stile Libero» (Torino, 2003).

della trama stessa; qui, al contrario, tutto è chiaro e volutamente 'raccontato', ma la verità della storia si trova nelle sensazioni che danno vita alla narrazione: solo attraverso i sensi della vista e dell'udito (lo sguardo e l'ascolto) è possibile capirne il senso e il titolo stesso. Ridotta ai minimi termini, la storia è piuttosto lineare. Samuel Darko, il protagonista, è un uomo che vive bloccato dalle sue paure che nel racconto si concretizzano in un rumore che gli impedisce di ascoltare e di guardare oppure appaiono sotto forma di grandi corvi neri. Non riuscendo a sostenere l'idea di avere un figlio, viene lasciato dalla moglie Alice che se ne va. Dopo un anno, Samuel riceve una lettera di Alice e parte per cercarla. Lasciata in custodia la sua tartaruga, va all'aeroporto accompagnato da Dana, un'amica con la quale condivideva poche parole e il piacere di guardarsi a vicenda. Arrivato a destinazione, ha un incidente sul pullman che doveva portarlo a Coerzi, il paese di Alice: nell'incendio subisce un danno alla vista e, per mesi, è costretto a restare in ospedale con una benda nera sugli occhi. Dopo molti dubbi e altrettanti incubi, decide di cercare Alice. La trova, ma prima di avvicinarla si ferma per osservare la sua vita: Alice è incinta e ha un altro amore. I due s'incontrano e passano un ultimo lungo pomeriggio in un supermercato, prima che Samuel riparta e decida di viaggiare per molti mesi. Il suo girovagare è interrotto solo dalla notizia dell'incidente del padre. Samuel allora torna a casa e, vivendo momenti di ricordi e affettuosi gesti, scopre la nuova dimensione della sua vita («un pianeta in cui io, finalmente, mi vedevo trasformato in padre. Il padre di mio padre»)⁷²³ in cui si rende conto di non aspettare né fuggire più da nulla.

Nonostante il titolo, lo sguardo è nuovamente il protagonista della storia nella quale assume le più diverse manifestazioni, fino a invalidare, sinesteticamente, l'apparente contraddizione con il titolo della storia. Dopo un inizio invaso dal rumore delle paure di Samuel, lo sguardo s'insinua nella trama e si esprime come un possibile collante degli affetti umani, come nel rapporto di Samuel e Dana («Da quando Alice se n'era andata passavo ogni settimana alcune ore nel suo appartamento. Non parlavamo e non ci toccavamo molto... però, ci piaceva guardarci...» *Il rumore della brina*, p. 10). È il desiderio dello sguardo che spinge Dana ad accompagnare Samuel all'aeroporto:

723 L. Mattotti, *Il rumore della brina*, titolo originale *El rumor de la escaracha* (2002), sceneggiatura di L. Mattotti e J. Zentner, traduzione di L. Ambrosi, Torino, Einaudi, 2003, p. 112. D'ora in avanti le indicazioni relative al libro verranno indicate direttamente nel corpo del testo con il titolo *Il rumore della brina* seguito dal numero di pagina.



Fig. 255 L. Mattotti, *Il rumore della brina*, p. 13

Diana vuole accompagnarmi all'aeroporto. Io avrei preferito andare da solo. Gli addii non mi piacciono: confermano la nostra presenza proprio nel luogo e nel momento in cui il nostro massimo desiderio è... essere già lontani / «Non fraintendermi, Samuel. Ti accompagno per egoismo, non per romanticismo. Semplicemente... ho voglia di osservarti, vestito e con una valigia, su una scala mobile». / L'ho già detto: ci piaceva guardarci (*Il rumore della brina*, p. 13).

La presenza dello sguardo viene ribadita in maniera forte ed esplicita nei frequenti primissimi piani che focalizzano il particolare degli occhi. Oppure nel paradossale dell'incidente, quando Samuel perde la vista ed è avvolto da una benda nera per mesi.



Fig 256 L. Mattotti, *Il rumore della brina*, p. 33

Sì, ricordo solo il fumo. Forse perché, per mesi, mi vidi avvolto dal nero. / Passai quel tempo all'ospedale... e fu come una lunga insonnia: l'oscurità, i passi sordi nella neve, la mano di Isa nella mia... (*Il rumore della brina*, p. 33).

L'espedito coloristico di Mattotti è di integrare la benda nera con lo sfondo al quale Samuel sembra ancorato. In ospedale conosce Isa, una donna che si trovava in ospedale per il fratello ricoverato e che inizia a prendersi cura anche di Samuel. Isa è un'altra storia, è «un mistero autentico» che conserva il segreto della parola e dell'immagine: «Isa, al contrario era per me un mistero autentico. Il mistero della sua mano nella mia mano... quello delle sue parole mentre provava – e ci riuscirà – a spiegare una nevicata a un cieco» (*Il rumore della brina*, p. 35). Le parole di Zentner e l'immagine di Mattotti raccontano la descrizione del mondo di chi non può vedere, ma utilizza altri sensi per conoscerlo (la mano, l'udito). *Il rumore della brina* sembrerebbe risolvere la questione delle *Lettere* di Diderot, narrativizzando il percorso di comprensione-visione del mondo attraverso altri sensi oltre la vista. La sinestesia applicata alla parola-immagine è lo strumento retorico che lo permette⁷²⁴. La tragicommedia del *Rumore della brina*, però, rende la vista a Samuel quando ancora egli combatte con il rimpianto di non aver saputo vedere. Quando il dottor Berthius (che *era stato* per lui «una voce profonda e un alito al mentolo») libera dalle bende Samuel e lo autorizza «a guardare di nuovo la vita negli occhi» (*Il rumore della brina*, p. 37), quest'ultimo ammette la verità della fine della sua storia: Alice lo aveva abbandonato perché lui, per paura, aveva «distolto lo sguar-

724 Si fa ovviamente riferimento alla *Lettre sur les aveugles, à l'usage de ceux qui voyent* (1749) e alla *Lettre sur les sourds et muets, à l'usage de ceux qui entendent & qui parlent* (1751).

do» (*Il rumore della brina*, p. 38).

Dopo la convalescenza, il compito dello sguardo è quello di ricreare il mondo, così come un pittore crea la sua tavola: «I miei occhi dovettero imparare da capo a disegnare e a colorare il mondo» (*Il rumore della brina*, p. 39); «I miei occhi si riabituaron presto al privilegio di abbassare le palpebre, per creare la notte a qualsiasi ora» (*Il rumore della brina*, p. 40). Il compito demiurgico dello sguardo riguarda soprattutto la propria persona: Alice, incinta nel supermercato (il non-luogo delle mille immagini), «semplicemente era lì».

Sentivo l'intensità della sua presenza. Tutta la sua realtà di donna mi avvolgeva... fino a trasformare perfino me, in qualcosa, in qualcuno, di reale. In qualcosa, in qualcuno, di reale... ai miei stessi occhi» (*Il rumore della brina*, p. 91).

Dopo aver visto la nuova vita di Alice, infatti, Samuel si sente come «un morto che guardava» (*Il rumore della brina*, p. 75): Alice diventa l'unico oggetto di vita e interesse del suo sguardo.



Fig. 257 L. Mattotti, *Il rumore della brina*, p. 73

Nei giorni che seguirono non riuscii a radermi. Nell'hotel c'erano diversi specchi, ma io... non avevo, in quei giorni, occhi capaci di affrontare il mio sguardo / I miei occhi, in quei giorni, esistevano solo per Alice. Per Alice... per Alice... per Alice e suo figlio. Per Alice e la sua vita quotidiana... Per Alice e l'uomo che la rendeva felice (*Il rumore della brina*, p. 73).

L'archeologia del graphic novel

Prima di poter affrontare se stesso, lo sguardo di Samuel deve poter vedere le proprie oscurità riflesse in Alice (così come l'uomo alla finestra guarda il vetro prima ancora di vedere al di là di esso).



Fig. 258 L. Mattotti, *Il rumore della brina*, p. 74

Alice, incinta, si era trasformata, per me, nell'unico specchio possibile. Nascosto come una spia nei luoghi più freddi del silenzio, vedevo in quello specchio il riflesso delle mie zone d'ombra (*Il rumore della brina*, p. 74).

Prima di esserne capace, lo sguardo si deve distrarre in surrogati di superfici riflettenti, come per esempio il televisore.



Fig. 259 L. Mattotti, *Il rumore della brina*, p. 78

Impegnare lo sguardo... non pensare... fare semplicemente zapping... un canale... e un altro... forse, con un po' di fortuna, la caotica sfilata degli echi del mondo avrebbe finito per cancellarmi la memoria e per trasformarmi in oblio... (*Il rumore della brina*, p. 78).

La paura che gli impedisce di guardare, però, assume da sempre un'altra forma: un rumore che nei suoi peggiori incubi diventa uno stormo di corvi neri (così racconta Mattotti, trasformandolo, nelle sue immagini).



Fig. 260 L. Mattotti, *Il rumore della brina*, p. 6

Le parole di Alice furono come una chiave. Uno strumento perfetto destinato ad aprire la gabbia in cui io, fino ad allora, avevo tenute chiuse, nascoste... sotto controllo tutte le mie paure (*Il rumore della brina*, p. 6).

Il rumore impedisce a Samuel l'ascolto. Quando Alice se ne va, egli non riesce, *non sa*, udire le sue parole. («Colpa del rumore. Colpa della paura / Avrò detto... amore...?... dolore...? Avrò detto... semplicemente addio...?» *Il rumore della brina*, p. 7). La capacità di ascoltare verrà ritrovata da Samuel solo quando avrà superato il rumore della paura: nella storia, il momento si concretizza nella lunga notte in cui ascolta le parole di un futuro padre che, nel parco dell'ospedale, aspetta la nascita della figlia. Due didascalie che, se dilatate temporalmente negli strati di grigio di Mattotti, possono contenere il racconto di una vita:

Il fumatore aveva bisogno di parlare di Matilda, la figlia che doveva nascere in quelle ore. Le sue parole cercavano a tentoni, tra il fumo e l'oscurità della memoria e della notte, l'esperienza vissuta accanto alla moglie negli ultimi anni. Analisi. Frustrazioni. Consulenze. Astrologi. Tensioni. Litigi / È stata una strada lunga, difficile, e in molti momenti dolorosa. Però ne è valsa la pena (*Il rumore della brina*, p. 114).

La ritrovata capacità, permette di sentire nel senso lato del verbo (*sentire* con gli occhi, le mani, le orecchie, la lingua): il silenzio, il freddo, la nebbia del parco e il rumore della brina.



Fig. 261 L. Mattotti, *Il rumore della brina*, p. 114

Schapiro afferma che «quando in un'immagine s'introduce la parola scritta, essa può portare ad anomalie nella composizione spaziale, costituendo una sfida per la percezione del lettore moderno, per il quale il dipinto è un insieme artistico coerentemente ordinato»⁷²⁵. *Il rumore della brina* è un'opera esemplare per capire come la contaminazione della parola scritta nell'immagine avvenga anche nel romanzo a fumetti, di per sé già un genere ibrido. Si cercherà quindi di rintracciarne alcune tipologie per capire di che tipo di 'anomalie' si tratta e se possono rappresentare il sintomo della 'necessità' narrativa delle storie di Mattotti.

Un primo elemento che si ripete per due volte è la lettura di un libro. Il meccanismo è sempre lo stesso: l'aereo di Samuel decolla e l'immagine del libro s'impossessa dello spazio della vignetta. Si faccia attenzione: la scrittura si manifesta nella forma di un libro che si suppone (ma non si sa con esattezza) fatto di sole parole, ma che viene compreso e 'tradotto' con lo stesso medium del romanzo a fumetti della cornice narrativa. Ciò comporta una sovrapposizione totale fra cornice e quadro, interrotta soltanto dalla vignetta in cui si rappresenta Samuel in prospettiva di tre quarti, nell'atto di leggere il libro (*Il rumore della brina*, p. 16 e p. 105). Entrambe le storie si sviluppano su cinque pagine e sono raccontate dalla voce di Samuel. Nel primo caso, la leggenda dell'invincibile guerriero Liu, si ha un'ulteriore inserimento di un atto di scrittura: lo scriba di Liu è rappresentato mentre, sotto dettatura, scrive la biografia dell'ormai imperatore Liu. Le due fiction si sovrappongono e finiscono quando lo sguardo viene meno («Chiusi il libro... chiusi gli occhi...») *Il rumore della brina*, p. 20).

725 M. Schapiro, *Per una semiotica del linguaggio visivo*, cit., p. 193.

L'archeologia del graphic novel

L'esempio più interessante è quello della lettera. Anche in questo caso gli episodi sono due. Nel primo, la lettera di Alice determina la partenza di Samuel. L'immagine è lontana, tanto che non è possibile vedere l'espressione di Samuel: la scrittura contenuta nella lettera è evocata nelle parole 'lette' nella nuvoletta.



Fig. 262 L. Mattotti, *Il rumore della brina*, p. 7

«...sentire che anche la solitudine può essere una gabbia in cui rinchiudiamo le nostre paure» (*Il rumore della brina*, p. 7).

Il caso più interessante è però il secondo. Si tratta in realtà di una cartolina scritta a Dana subito dopo la guarigione di Samuel («l'avventura di riprendere a scrivere» p. 39): il motivo della visione è ridondante come il primissimo piano degli occhi della seconda vignetta della pagina.



Fig. 263 L. Mattotti, *Il rumore della brina*, p. 39

«Cara Dana, ultimamente ti penso molto. Penso a te, agli sguardi. Ti bacio gli occhi. Samuel» (*Il rumore della brina*, p. 39).

I motivi di riflessione sono diversi e assolutamente nuovi. In ogni caso, nascono dal rapporto di Mattotti con l'arte olandese. Questo non significa che si propone un'ascendenza o un riferimento a una tradizione (se pur metabolizzata, come accade sempre in Mattotti). Si tenta piuttosto di spiegare come, nel caso specifico della scrittura nell'immagine, si ripetano dei meccanismi che danno luogo, in Mattotti e negli olandesi, a uno stesso esito visivo, estetico-stilistico, a prescindere dall'oggetto scritto inserito nel quadro/vignetta. La fonte ispiratrice di questa idea è il capitolo dedicato alla raffigurazioni di testi nell'arte olandese dello studio di Svetlana Alpers, *The Art of Describing: Dutch Art in the Seventeenth Century* (1983). Alpers parte dal presupposto che l'arte olandese sia autonoma rispetto alle fonti letterarie, diversamente dall'arte del Rinascimento. D'altro canto, essa si distingue anche dall'arte moderna: in quest'ultima, il fatto di accostare parole e immagini celebra un nuovo concetto di pittura che indica «l'assenza irrimediabile di ciò che i segni vorrebbero rappresentare». Per gli olandesi, invece, «le immagini sono al centro dell'attività umana e costituiscono la via d'accesso alla vera conoscenza». Per quanto si è detto fino ad ora, si ritiene che anche Mattotti mostri tale atteggiamento costruttivo (se non demiurgico) nei confronti delle immagini: la nostra tesi è che Lorenzo Mattotti si mostri più 'olandese' che moderno. Non mancheranno ovviamente i punti dissonanti: è interessante, infatti, che l'artista si allontani dall'arte olandese proprio laddove essa *describe* (a dire di Alpers) mentre

Mattotti narra. Per Alpers le parole possono manifestarsi in pittura in tre modi: «le scritte; la rappresentazione di testi sotto forma di lettere; le didascalie implicite nelle opere di carattere narrativo»⁷²⁶. Come anticipato, si fa riferimento alla seconda tipologia. Prendiamo come opera di riferimento la *Donna che legge una lettera davanti alla finestra* di Jan Vermeer (1657): l'esempio non è quello citato da Alpers, ad ulteriore verifica della generale applicabilità della formula visiva. Vorrei partire dalle differenze fra le due immagini: lo scopo è dimostrare che le diversità stilistiche e di contenuto portano a una soluzione visiva simile.

In entrambi i casi la lettera è al centro dell'attenzione: «noi però non ne vediamo il contenuto, né riusciamo a indovinarlo dai gesti dei personaggi. Per quanto il nostro sguardo possa essere attento, il contenuto della lettera rimane inaccessibile, confinato nella privacy dell'autore o del destinatario». In Mattotti la privacy è violata dal fumetto che 'pronuncia' i segni scritti nella lettera («Cara Dana ecc.»): egli svolge il contenuto dell'oggetto scritto perché ha in mano un medium diverso. Un'altra differenza, sempre legata alle possibilità del medium, è che Alpers definisce l'arte olandese come descrittiva; ciò non vuol dire che l'osservatore (e il pittore stesso) sia inibito visivamente dall'immaginare un contenuto narrativo: «la lettera sostituisce o rappresenta stati d'animo che restano invisibili», ma, in sé, non li esprime linguisticamente (che vuol dire in parole o in immagini). Mattotti, invece, possiede l'arma della didascalia, la quale contiene la motivazione e la storia precedente alla stesura della lettera, ponendole come presupposto una microstoria raccontata dalla voce narrante: la guarigione e «l'avventura di riprendere a scrivere». Trattando invece dei punti in comune, si potrebbe riflettere su un'affermazione di Alpers a proposito del quadro di Mets, *Fanciulla che legge una lettera* della collezione Beit (1663), che, per la critica, pur divertendosi a introdurre alcune variazioni sul tema, pone la lettera al centro dell'attenzione visiva. Si potrebbe dire lo stesso per il quadro di Vermeer sopracitato: la ragazza si avvicina alla finestra e pone la lettera in modo tale da poterne leggere meglio il contenuto; come sottolinea Alpers «il vedere ha qui espressamente a che fare con rappresentazioni del mondo esterno: quel mondo da cui la lettera proviene»⁷²⁷. Per Mattotti, come sembrerebbe emergere dalle riflessioni fatte in questo percorso tra i romanzi a fumetti, il vedere è soprattutto una questione che riguarda l'interiorità; tuttavia, come Mattotti stesso ha dichiarato, *Il rumore della brina* è il testo in cui lui e Zentner sono «forse riusciti a concretizzare meglio questo continuo salto tra esterno/interno. E [hanno] raccontato come vivere la realtà però vedendola coi propri occhi personali»⁷²⁸. In questo senso, il rapporto con l'esterno si costruisce nella posizione che il personaggio assume nei confronti della fonte di luce, avvicinandosi a essa (come nei quadri olandesi) e scegliendo il modo migliore per sfruttarla. In Vermeer la luce è alta, si diffonde uniformemente nella stanza e proviene dall'angolo sinistro della finestra, tanto che riflette l'ombra delle imposte sul muro: la donna quindi si pone in maniera frontale rispetto alla finestra, mantenendo una posizione centrale in modo che la luce provenga leggermente da sinistra. In Mattotti, invece, la luce arriva in maniera obliqua anche perché la casa di Dana sembra essere una mansarda illuminata da lucernaio; si crea quindi un triangolo d'ombra e Dana preferisce porsi

726 Il titolo italiano del capitolo in questione è *Parole da guardare: raffigurazioni di testi nell'arte olandese*, in *Arte del descrivere. Scienza e pittura nel Seicento olandese*, cit., pp. 276-362. Le citazioni si trovano alle pp. 277-278.

727 Cfr. *ivi*, pp. 287 e 290-291.

728 Lorenzo Mattotti intervistato da Matteo Stefanelli, *L'Officina delle idee*, cit. p. 15.

di spalle alla fonte di luce per poterne ricevere i raggi direttamente sulla superficie della lettera. In entrambi casi, la soluzione visiva dipende dall'esterno, dalla possibilità di penetrazione della luce nell'interno della stanza. Questa scelta rende Mattotti molto 'olandese' e in bilico tra l'arte 'occidentale' e 'orientale', se volessimo applicare le categorie di Florenskij. Per il filosofo,

nella pittura occidentale l'oggetto è fine a se stesso e la luce fine a se stessa e il loro rapporto è accidentale, cioè essi sono accidentali rispetto all'oggetto, ma non è accidentale il loro rapporto reciproco, ed esso determina un altro oggetto [...], la fonte di luce. Con l'unità della prospettiva l'artista vuole esprimere l'unicità dello spettatore come oggetto. E con l'unicità del chiaro scuro l'oggettualità della fonte di luce.

Per Florenskij, quindi, «l'artista considera il rapporto della luce con la forma come arbitrario», ma in realtà «non accetta un'illuminazione qualsiasi, ma una che ha deliberatamente trascelto, perché sente che soltanto questa modella la forma come si deve». Il fatto che il rapporto tra oggetto e luce non sia accidentale è verificabile nei casi presi in esame e li rende esemplari di un tipo di pittura occidentale. Ciononostante, la pittura olandese si differenzia sotto vari aspetti dalla pittura Rinascimentale (e gli studi di Alpers cercano di dimostrarlo); Mattotti, nella nostra ipotesi, segue l'arte olandese in questa sua 'deviazione' dal canone. A proposito della struttura spirituale della scuola olandese, Florenskij trova alcuni punti di contatto con la pittura – metafisica – d'icone che «raffigura le cose come prodotti della luce e non come illuminate da una fonte di luce». Così, in Veermeer e Mattotti la posizione delle due donne è determinata da «qualcosa che è opera della luce» e quindi, sebbene possa definirsi «naturalistic[a]», potrebbe assumere un valore «metafisic[o]»⁷²⁹. L'intento metafisico delle due immagini, prescindendo quindi dal loro aspetto sensibile, mira a cogliere le strutture fondamentali della loro essenza (prodotta da una luce che perde così i suoi connotati naturalistici, 'esterni') per rivelarne l'interno (ristabilendo il rapporto esterno e interno ricercato da Mattotti). A mio avviso, il senso delle due immagini risiede nel loro porsi di profilo 'isolando', così, la loro essenza nella possibilità di una comunicazione a distanza fra due entità che dicono «tu». Nel caso di Mattotti, questo intimo dialogo si accompagna al racconto in terza persona.

La posizione di profilo viene quindi grammaticalizzata. Tale conclusione necessita di una breve rassegna teorica. Uno dei primi studi che si sia soffermato sul profilo e la frontalità in pittura è quello di Alois Riegl dedicato al ritratto di gruppo olandese (*Das holländische Gruppenporträt*, 1902). In seguito Mayer Schapiro indicò nel profilo e nella frontalità gli equivalenti pittorici dei pronomi personali:

il volto di profilo è distaccato dall'osservatore [...] è come la forma grammaticale della terza persona, l'impersonale «egli» o «ella» come la forma verbale concordata e appropriata⁷³⁰.

Prima di Schapiro anche Florenskij si era soffermato su tali questioni, ma,

729 P. Florenskij, *Le porte regali: saggio sull'icona*, cit., pp. 168-169 e 170-171.

730 M. Schapiro, *Per una semiótica del linguaggio visivo*, cit., p. 162. L'importante riferimento teorico successivo, di carattere semiotico-linguistico, è Émile Benveniste che permette l'attualizzazione teorica della lingua in discorso. Fra gli elementi che la rendono possibile vi sono innanzitutto i pronomi personali. Si vedano i *Problèmes de linguistique générale*, Gallimard, Paris, 1966 e *Problèmes de linguistique générale II*, Gallimard, Paris, 1974 (tradotti a Milano da Saggiatore nel 1971 e 1984) e in particolari i saggi (si citano i titoli delle traduzioni italiane) *Strutture delle relazioni di persona nel verbo* (1946); *La natura dei pronomi* (1956); *Della soggettività nel linguaggio* (1958); *Le relazioni di tempo e verbo francese* (1959); *L'apparato formale dell'enunciazione* (1970).

avendo come punto di riferimento la pittura d'icone, le conclusioni furono ovviamente diverse. Per Florenskij

le angolazioni fondamentali o le fondamentali modalità di rapporto con il mondo sono fissate dalla lingua nei soggetti grammaticali: ciò che si rivolge al mondo e manifesta la relativa modalità di percezione del mondo o il suo influsso su di lui è il *volto*. Il volto non può essere che *trino* [...] grammaticalmente avremo: Io, Lui e Tu. In qualità di Io il volto si dà frontalmente, ed essendo la pienezza che tutto abbraccia in sé, egli è motore di tutto, esso stesso immobile. [...]. L'immagine frontale appartiene solo all'unico Dio.

Per il filosofo «l'immagine frontale presenta l'uomo nella sua soggettività [...] la sua oggettività, invece, si manifesta quando l'uomo è un mezzo e non un fine, [...] questo approccio alla persona viene espresso con la visione dorsale [...] allora l'uomo è soltanto un Lui». Da queste conclusioni la terza persona non riguarderebbe la visione di profilo ma quella di spalle, a differenza di quanto affermato da Schapiro. Quindi:

fra l'io e il Lui si colloca il Tu. Questa è l'angolazione ontologica secondo la quale la persona è il centro che interagisce con ciò che è esterno a esso, e perciò esce da sé indirizzandosi all'altro.

In questo senso, le due immagini corrisponderebbero a due «tu» evocati dall'intimità della conversazione epistolare che imita, a distanza, il dialogo fra due soggettività. In Mattotti, però, convive anche un «ella», perché la vignetta è anche il risultato, la conseguenza logica, del racconto in prima persona condotto nelle didascalie: Dana è anche l'oggetto della visione della voce narrante. Se si approfondisse la lettura di Florenskij, tuttavia, ci si renderebbe conto che questa duplicità è prevista anche nelle sue teorizzazioni:

Grammaticalmente quest'angolazione corrisponde al Tu come soggetto che diventa oggetto: [...] sia Io che Lui esistono ciascuno in un solo aspetto. Tu è bino e per l'*equilibrio* dell'opera entrambi i suoi aspetti devono darsi congiuntamente [...]. In altre parole l'angolazione della volontà si esprime con il profilo⁷³¹.

Grazie anche al filosofo russo, possiamo allora considerare quindi l'immagine di Mattotti in bilico tra l'arte occidentale, nella variante olandese, e la metafisica orientale che contempla la duplicità del soggetto di seconda persona singolare. Una duplicità che permette quel *fragile equilibrio* che l'artista ha ricercato e sta ricercando nella sua ricerca artistica.

1.5. Il percorso da *Fuochi* al *Rumore della brina*

Nel percorso ventennale da *Fuochi* al *Rumore della brina*, Mattotti ha attraversato i più vari generi narrativi e ha attinto da ogni esperienza si fosse trovato ad affrontare. Come si è accennato, il *Rumore della brina* costituisce l'altro polo del romanzo a fumetti a colori rispetto a *Fuochi*. Sebbene la tematica di fondo sia simile (in entrambi i casi si tratta di un confronto diretto con la propria interiorità, con i propri fantasmi o le proprie paure oscure), il testo del 2003 rappresenta un'estroflessione del primo lavoro: un'apertura verso l'esterno che si manifesta sia in un maggior equilibrio cromatico tra colori scuri e chiari, sia nell'apertura della parola ermetica al racconto. Un racconto che percorre tutte le possibili varianti: il libro, la lettera,

731 P. Florenskij, *Il tempo e lo spazio nell'arte*, a cura di N. Misler, Adelphi, Milano, 2007 (ed. orig. 1923), pp. 104-111.

la biografia, le sottostorie dei personaggi secondari appena accennate nelle didascalie, il sogno, il dialogo, i ricordi.



Fig. 264 L. Mattotti, *Il rumore della brina*, p. 112

La pelle di mio padre. La nudità di mio padre. La respirazione di mio padre. Il pudore di mio padre. Gli umori di mio padre. Il russare di mio padre. Le smemoratezze di mio padre. Le bugie di mio padre. Il silenzio di mio padre / Erano giornate molto fredde. Avevo dimenticato quel freddo... Il freddo della mia infanzia, il freddo della strada per la scuola... I campi, al mattino, coperti di brina... l'ospedale era un altro pianeta: un pianeta in cui io, infine, mi vedevo trasformato in padre. Il padre di mio padre (*Il rumore della brina*, p. 112).

I giorni passati in ospedale con il vecchio genitore sono l'occasione per abbandonare lo sguardo al ricordo (l'immagine in questo è eloquente). E sono lo sguardo e la parola raccontata insieme che permettono la trasformazione.

Anche i colori lasciano spazio alla speranza. Essa non è confinata nell'ultima tavola, come in *Fuochi*, ma si trova diffusa negli anfratti del racconto. Le ombre stesse, che non conoscono il nero (un aspetto che potrebbe avvicinarlo alla visione impressionista), affermando con la loro pastosità colorata l'oscurità dell'anima e il dolore del protagonista, lasciano la scia della sua sofferenza. L'ombra, prima di essere assenza di luce è una presenza, un ritratto allo stesso tempo fedele e infedele al suo modello – riconoscibile per quanto deformato, allungato, accorciato – che diventa un doppio inquietante.



Fig 265 L. Mattotti, *Il rumore della brina*, p. 72

È un'ombra che non sparisce del tutto, ma che, se saputa guardare, si alleggerisce e si destruttura, fino ad indicare soltanto la malinconica presenza del ricordo, della strada percorsa in compagnia degli affetti della propria storia personale.

Anche in questo senso *Il rumore della brina* costituisce il raggiunto equilibrio di un percorso attraverso i sensi e le loro possibilità narrative, ottenuto attraverso la maturazione di un'espressione che si fonda su una sinestesia più matura e capace di moltiplicare ogni sensazione nella perfetta simmetria del titolo e del silenzio dell'ultima vignetta:

Lo ricordo molte bene... faceva tanto freddo. Ci guidava, ci avvolgeva, il rumore della brina (*Il rumore della brina*, p.116).

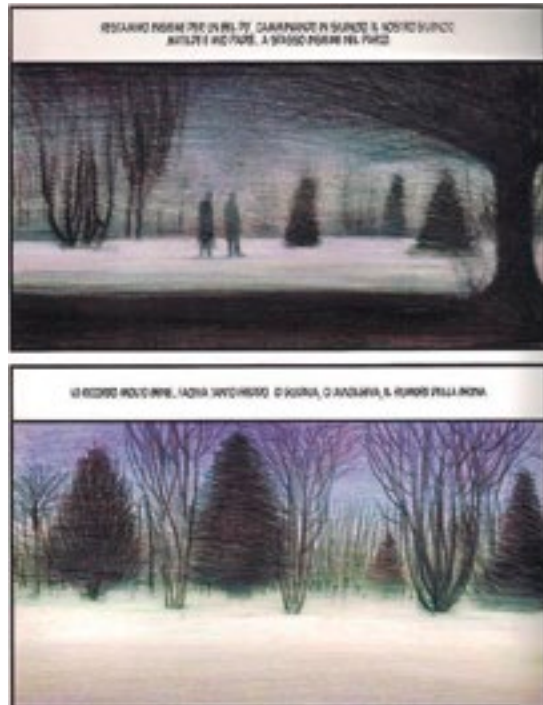


Fig. 266 L. Mattotti, *Il rumore della brina*, p. 116

2. Nell'iconotesto. Il romanzo 'altrove': dove si nasconde la narrazione

In questo secondo viaggio all'interno dell'iconotesto, ci addentriamo nella parte del lavoro di Mattotti più affascinante, ma anche più complessa dal punto di vista del rapporto tra parole e immagini. La scelta del campione di testi analizzati è del tutto personale e nasce dall'impressione che Mattotti non rappresenti soltanto un'esperienza artistica interessante per il romanzo a fumetti, ma che provi le sue capacità anche in altri generi narrativi in immagini. Se si riuscisse ad argomentare questa posizione, si potrebbe innanzitutto rafforzare l'originalità della posizione di Mattotti nei confronti della letteratura per immagini e, in secondo luogo, si continuerebbe a leggere le sue opere seguendo il filo rosso della narratività. L'esemplificazione è ristretta per motivi di spazio, ma la scelta andrebbe dalle forme di racconto in immagini (*Labirinti*, *Il richiamo*, *Chimera*) alla biografia (*Caboto*)⁷³². Si è invece deciso di soffermarsi su due lavori che rivestono un ruolo importante anche in relazione a quanto detto a proposito dei romanzi a fumetti: la lettera e il diario.

⁷³² Il titolo originale di *Labirinti* è Lorenzo Mattotti, Jerry Kramsky, *Labyrinthes*, Paris, Albin Michel, 1988, poi pubblicato in Italia come *Labirinti*, Milano, Hazard, 1997; *Il richiamo* compare per la prima volta il 6 gennaio 1992 su «Cuore», poi nel volume collettivo a cura di Benedetta Centovalli, *Patrie impure: Italia, autoritratto a più voci*, Milano, Rizzoli, pp. 155-164; per *Chimera* si veda i riferimenti della nota 718; *El cosmografo Sebastian Caboto*, con i testi di Jorge Zentner, viene pubblicato a Barcelona, Planeta De Agostini/Quinto Centenario, 1992 e tradotto in italiano con il titolo *Caboto* nel 1997 (Hazard, Milano) per poi essere riedito in *Fuochi e altre storie*, cit.

2.1. La lettera: *Lettere da un tempo lontano*

Lettere da un tempo lontano raccoglie quattro storie diverse, quattro capitoli autonomi ma collegati anche fra di loro⁷³³.

Il titolo della prima lettera è *Dopo il diluvio* e si apre sul dettaglio di uno dei milioni di granchi che avevano infestato le piste di un aeroporto. Si tratta di un sogno, ma non è sicuro. La seconda tavola svela la voce narrante che dice «tu», una donna che guarda l'invasione delle bestie dall'interno delle vetrate dell'aeroporto. Il «tu» cita il destinatario della lettera e anticipa l'intimità della storia («Questa mattina sono tornati i dolori. Credo di non poter più rimandare l'operazione, che effetto ti fa pensare di stare con una donna con un'ovaia sola? Se il mio uomo avesse solo un testicolo mi farebbe strano, ma certo è tutta un'altra cosa... sarebbe molto più evidente» *Lettere*, p. 7); dietro le parole della donna s'intravede infatti la storia della sua coppia («Hai mai pensato. "Questo è un momento che ricorderò? Ora mi sento così, sta succedendo qualcosa alla nostra storia, al mio corpo, a questo viaggio che dovrebbe riportarmi da te"»). Non si capisce perché si trovi in aeroporto, ma sta tornando a casa dal compagno, per il quale compra uno strano tamburo, una specie di piccolo totem. Il colloquio con il destinatario lontano prosegue nelle didascalie. Per Brancato la funzione della didascalia nel *graphic novel* si avvicina all'elemento della voce fuori campo nel cinema e si esprime prevalentemente in tre modi diversi. Il primo caso «è costituito dalla voce differita del protagonista, o di un altro personaggio della storia (ma è più raro); in breve, la voce di uno degli attori del racconto a fumetti che definisce un rapporto diverso e più stretto con il lettore, 'personalizzandolo'. Il secondo tipo è la voce narrante, astratta e incorporea, come assegnata a sfere trascendenti, in cui ritroviamo una forte presenza della memoria letteraria e dei suoi meccanismi di racconto. Il terzo tipo è la voce fuori campo dell'autore, in cui l'identificazione diretta tra l'astratta voce narrante e la riconoscibile 'corporeità' dell'artefice si fa esplicita»⁷³⁴. In *Dopo diluvio* si può parlare del primo caso: nella storia vi sono infatti evidenti esempi di differimento fra immagine e contenuto della didascalia.

733 Il titolo originale è *Lettres d'un temps éloigné*, Casterman, Paris 2005. L'edizione di riferimento per l'Italia è L. Mattotti, *Lettere da un tempo lontano*, Einaudi «Stile Libero», Torino, 2006. Nel testo sarà indicata con *Lettere*, seguita dal numero di pagina. I capitoli hanno sceneggiature e testi di altri autori: *Dopo il diluvio*, sceneggiatura di L. Mattotti e G. Giandelli, testi di G. Giandelli; *Il ritratto dell'amore*, sceneggiatura di L. Mattotti e L. Ambrosi, testi di L. Ambrosi; *Lontano molto lontano* non ha nessuna indicazione; *Lettera da un tempo lontano*, sceneggiatura di Mattotti; testi di L. Ambrosi e L. Mattotti. Quest'ultima parte ha avuto una pubblicazione molto precedente con il titolo *Lettre d'une époque éloignée* e con la traduzione di D. Saulnier («À Suivre», 198, juillet 1994, pp. 89-109).

734 S. Brancato, *La malinconia della voce fuori campo: confondere i ruoli tra autore, personaggi e lettore. Appunti su Eisner, Micheluzzi e Miller*, in D. Barbieri (a. c. di), *La linea inquieta: emozioni e ironia nel fumetto*, Meltemi, Roma, 2005, pp. 84-87.



Fig. 267 L. Mattotti, *Lettere da un tempo lontano*, p. 11

Se non ci sei ricordo di te solo alcuni dettagli. Una forma più che un corpo. Le tue mani, le unghie, la tua nuca, la linea delle spalle, un'espressione delle labbra (*Lettere*, p. 11).

Tale scelta espressiva mette in evidenza il flusso di pensiero della donna, indipendentemente da quello che le succede intorno, interiorizzando profondamente la storia e dando prova di quella che Brancato definisce la «malinconia didascalica»: qui è il luogo dell'elogio della lontananza.



Fig. 268 L. Mattotti, *Lettere da un tempo lontano*, p. 12

Sono l'unica cosa definitiva nella porzione di memoria che ho destinato alla tua persona /certe volte ho avuto l'impressione di amarti solo quando non c'eri / Era più bello cercare di sforzarsi di ricordare che averti lì, di persona e doversi confrontare con la tua realtà (*Lettere*, p. 12).

La lontananza, paragonabile alla fuga e alle paure di altri personaggi mattottiani, sembra essere l'unica strada per far esistere la relazione.

La donna incontra un uomo che aveva acquistato lo stesso strano oggetto. L'uomo pensava si trattasse di un pezzo unico e, molto risentito, prende la donna per mano e la trascina a protestare con lui. Cercano di uscire dall'aeroporto, ma sembra che tutte le uscite siano chiuse. L'entrata irruenta dell'uomo nella storia, che provoca l'interruzione del monologo, si ripete nell'alternanza dissonante fra le parole invadenti di lui e le vignette in cui la donna ha un improvviso dolore al ventre.



Fig. 269 L. Mattotti, *Lettere da un tempo lontano*, p. 17

Ma non le faranno paura davvero? Sono bestie tranquille, non aggrediscono nessuno. Sono solo crostacei! / A guardarli così da vicino tra l'altro, mi fanno pure venire appetito. / Ho mangiato qualche mese fa a Bangkok una zuppa che era eccezionale! Mmmh che delizia! Penso proprio che si tratti dello stesso tipo, eh sì.. le chele erano identiche... buooooonee! /Questi non sono mica come quella specie giapponese che arriva a tre metri e mezzo di larghezza / Dico se lo immagina uno di questi largo tre metri? (*Lettere*, p. 17).

La donna sta male, i dolori all'ovaio diventano chiodi e poi chele di ragno, ma la sofferenza fisica è schiacciata dal chiasmo delle due didascalie estreme:

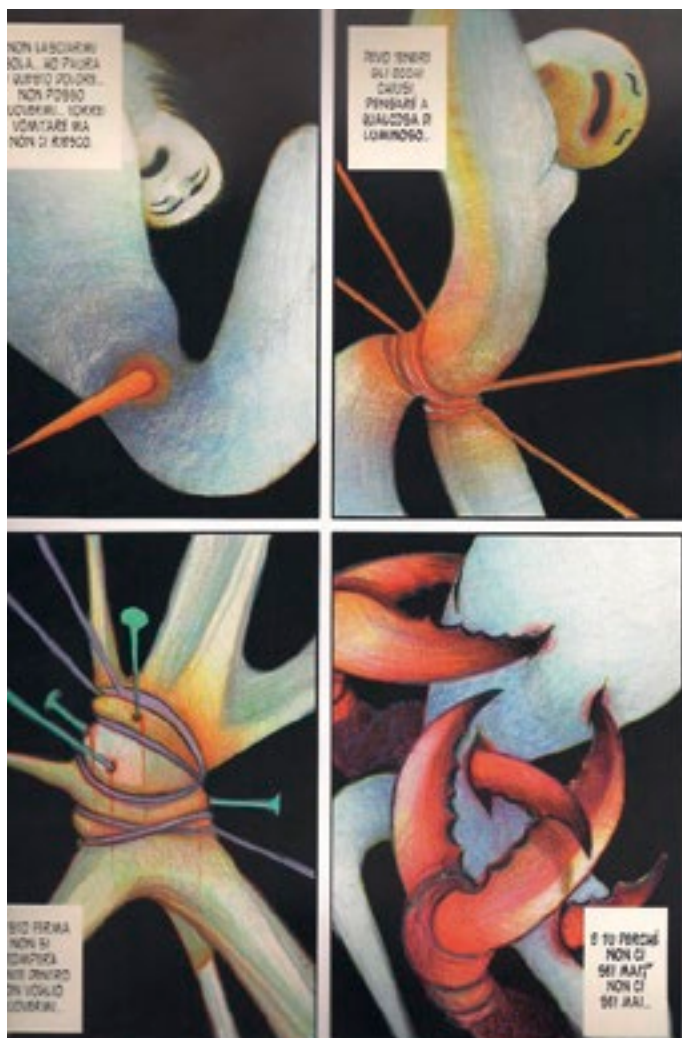


Fig. 270 L. Mattotti, *Lettere da un tempo lontano*, p. 19

Non lasciarmi sola... ho paura di questo dolore... non posso muovermi... vorrei vomitare ma non ci riesco / Devo tenere gli occhi chiusi, pensare a qualcosa di luminoso... / Se sto ferma non si romperà niente dentro. Non voglio muovermi... E tu perché non ci sei mai? Non ci sei mai... (*Lettere*, p. 19).

È ancora il «tu» che li conduce lontano. Mattotti però sperimenta una variante 'narrativa' della lettera, dove il «tu» si trova in equilibrio con le storie di «loro», le appendici biografiche che penetrano il monologo. La donna si ritrova in una stanza d'albergo, quella dell'uomo che l'aveva accompagnata. Lì, lui le racconta di essere sposato da dodici anni e che la moglie si era ammalata di sclerosi multipla. L'aeroporto e i continui viaggi sono per lui l'unico rifugio dalla malattia della moglie, dalla sua sofferenza.



Fig. 271 L. Mattotti, *Lettere da un tempo lontano*, p. 22

Sono ingegnere, mi occupo di brevetti industriali. Partecipo a un sacco di convegni, a volte capita di non dover neppure uscire dall'aeroporto come in questo caso / Accetto tutto, anche tredici ore di viaggio e tredici di ritorno. Me ne frego del jet leg, voglio stancarmi, sfinirmi, arrivare a non sentire più il corpo, ci bevo sopra e mi ritiro nella mia bolla (*Lettere*, p. 22).

Due didascalie racchiudono il 'profilo biografico' dell'uomo. Un'intera tavola, in seguito, racconta la sua 'teoria dell'amore lontano', l'unica strada per sopravvivere al dolore. La storia dell'uomo è evocata con colori quasi irreali, caldi e freddi insieme, che si oppongono ai cromatismi intensi e più realistici del notturno della pagina precedente.



Fig. 272 L. Mattotti, *Lettere da un tempo lontano*, p. 23

Ho bisogno di andare lontano da lei, per riprendere fiato. Ogni volta so che tornerò e sarà lì ad aspettarmi. Mi distrugge sapere quanto ha bisogno di me... la amo, ma non posso starle sempre vicino. Viaggiare in questo modo è terapeutico, mi aiuta a conservare l'amore / [...]. / Lei adora ricevere regali, ne prendo uno in ogni viaggio, le racconto storie inventate... anche per quel tamburo avevo pensato a qualcosa di tipo voodoo, tipo che l'avevo trovato abbandonato da qualche parte e poi venivo inseguito da dei tizi che lo volevano (*Lettere*, p. 23).

Lui poi si addormenta. Lei se ne va e lascia il tamburo nella stanza, non le serve più. È un dettaglio che Mattotti semina nell'ultima tavola come un indizio. Durante la notte, la donna ha viaggiato fuori dal suo «tu», ha capito il dolore degli altri, l'illogicità dell'amore e non ha più paura. Adesso «tu» la deve solo aspettare.

Il *Leitmotiv* della lontananza continua nel *Ritratto dell'amore*, una storia di due

sole pagine in cui la didascalia appartiene alla terza persona singolare. È la storia di un ritratto impossibile, della ricerca dell'immagine della propria compagna.

Negli ultimi tempi le cose non andavano molto bene. Non era mai riuscito a dipingerla come voleva, ma quel ritratto era proprio impossibile. Le sopracciglia troppo grosse, le labbra troppo carnose... ancora non possedeva l'immagine di lei / Hai finito? Non ne posso più di stare ferma. / Ma dimmi, perché non viaggiamo mai... / La guardava ormai ossessivamente e non riusciva quasi più a parlare. Anche dal pomeriggio estivo in cui uno scroscio di pioggia li costrinse in un bar... Si era lamentata a lungo, ma lui non ricordava che l'attimo in cui era passata dietro l'acquario (*Lettere*, p. 31).



Fig. 273 L. Mattotti, *Lettere da un tempo lontano*, p. 31

Ancora una volta la pittura è materialmente presente e lo sguardo di Mattotti (e dell'artista) si moltiplica nelle immagini riflesse e deformate. La malinconia dell'incomunicabilità contrasta con la gioia *fauve* dei ricordi di Matisse (i pesci rossi, le prospettive oblique). L'assenza d'amore diventa impossibilità di vedere l'immagine della donna, se non nella sua deformazione.



Fig. 274 L. Mattotti, *Lettere da un tempo lontano*, p. 32

Sai, non ti amo più. / Da quel giorno la pensava solo nell'acqua, riflessa tra le nuvole. Era l'immagine che portava sempre con sé. Lei non c'era più, era vero, ma ora, almeno, gli pareva che il suo fantasma gli appartenesse (*Lettere*, p. 32).

La lontananza è reinterpretata attraverso la visione, attraverso l'irrazionale bisogno del possesso dell'immagine di un amore che sta finendo.

Lontano molto lontano è il capitolo che nasce dalla traccia del tamburo con le teste di uccello, che qui si trasforma in un misterioso oggetto alato che passa in mano a persone diverse, nei luoghi tipici delle partenze e degli arrivi: il porto, una sala d'attesa, una città (forse New York, dove nessuno arriva per restare). A differenza delle altre storie qui non s'indicano gli sceneggiatori e gli autori dei testi: *Lontano molto lontano* ha il valore di un ritornello che ribadisce il titolo e il tema della lontananza.



La prima volta che ho visto quello strano pacco,
era nelle mani di un ragazzo che voleva andarsene,
lontano, molto lontano...

Fig. 275 L. Mattotti, *Lettere da un tempo lontano*, s.p.

Le scene a piena pagina sono accompagnate da un breve testo, in prima persona. Sono quattro persone 'viste' da una voce narrante e fotografate dal suo sguardo: il ragazzo che vuole andarsene, il ladro che cerca un nascondiglio, la donna che vuole raggiungere l'amore volato via, un uomo (un vagabondo con il suo cane) che se ne va, insieme alla sua testa. In queste fughe i protagonisti non vogliono (o non possono) abbandonare il pacco misterioso, che forse nasconde l'unica cosa dalla quale non possono fuggire: le proprie paure.

L'ultima *Lettera da un tempo lontano* viene dal futuro. C'è di nuovo un «tu». Durante un viaggio in treno, la protagonista indirizza il suo pensiero sottoforma di lettera (le parole delle didascalie sembrano quasi trasmesse per telepatia) a un «caro vecchio», un destinatario che si sovrappone alla figura dell'artista reale: «Caro vecchio, tu non mi conosci. Non avresti potuto. Ti scrivo da un tempo lontano per te. Un tempo che tu hai provato a immaginare nei tuoi disegni» (p. 41).



Fig. 276 L. Mattotti, *Lettere da un tempo lontano*, p. 43

Pensa, tutto quello che hai disegnato, sta dentro una piccola scatola rossa / [...]. / I tuoi giornaletti sono diventati video. Ora possiamo trasformare tante cose, anche i nostri sensi (*Lettere*, p.43).

Loggetto evoca intertestualmente la scatola rossa dei colori di *Spartaco* in *La-birinti*. È una lettera di Mattotti a se stesso, in un futuro dove l'utopia artistica della trasformazione della materia è reale: anche i sensi possono essere trasformati. È la sublimazione della comprensione sinestetica della realtà.



Fig. 277 L. Mattotti, *Lettere da un tempo lontano*, p. 45

Odore di fieno, salsedine e petrolio... manca solo un po' di musica... ecco (*Lettere*, p. 45).

Gli elementi percepibili attraverso sensi diversi diventano come gli ingredienti della percezione totale. Nei giornalotti di «Lucio Mazzotti» s'intravede facilmente il nome dell'autore.



Fig. 278 L. Mattotti, *Lettere da un tempo lontano*, p. 46

Chissà come potevano divertirsi davanti a queste immagini senza odori, immobili, senza suono (*Lettere*, p. 46).

La lettera diventa l'occasione dell'esplorazione di una futura realtà ipertestuale, ma soprattutto ipersensoriale: *Lettera da un tempo lontano* è una storia di sensi, della realizzazione di un percorso di ricerca verso la produzione di emozioni sine-stetiche attraverso la visione. È la storia di un futuro dove gli odori sono riprodotti attraverso una specie di sondino inserito nel naso e i rapporti umani si fanno tanto virtuali quanto la comunicazione: esistono infatti delle macchine che mettono in contatto le persone capaci di risolvere lo stesso enigma. È così che, durante il viaggio, la donna fa la conoscenza di un uomo dopo che entrambi avevano riconosciuto un quadro di Sishkin e, mentre la connessione sta per finire, si promettono di ritrovarsi a Kiev.

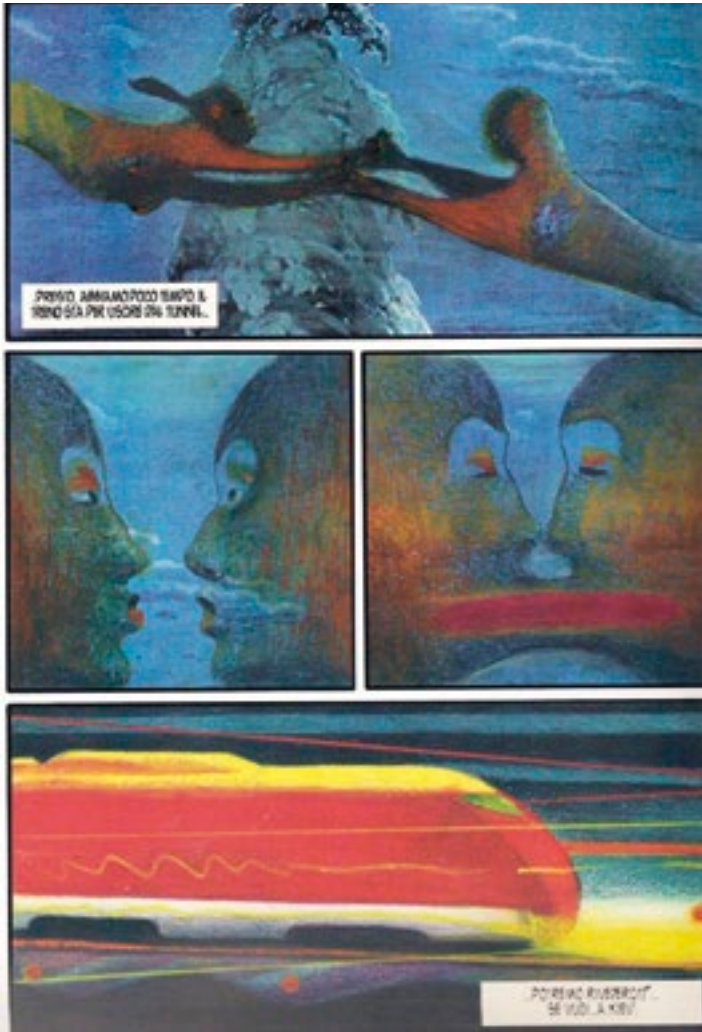


Fig. 279 L. Mattotti, *Lettere da un tempo lontano*, p. 54

Sembrerebbe che la lontananza non abbia più un senso fisico, ma che, proprio per questo, i rapporti possano essere intimi soltanto virtualmente. La ragazza arriva nella città che era stata tanto amata dal bisnonno, incontra la madre per darle la scatola rossa e riparte subito: «perdonami, ma c'è una persona... abbiamo un enigma come affinità... / Non so se posso capire, ma se è così che ti piace...» (*Lettere*, p. 60). La lettera finisce con un post scriptum e il viaggio in treno riprende. Siamo completamente immersi nel genere epistolare: è il medium del fumetto che è cambiato dal suo interno.



Fig. 280 L. Mattotti, *Lettere da un tempo lontano*, p. 61

P. S. dimenticavo. Ti ringrazio per avermi fatto conoscere Sishkin / Ricordi? Quella riproduzione in salotto l'avevi scelta tu e la mamma non ha mai voluto toglierla di lì... / Ora ti lascio. Tra poco sarò di nuovo a Kiev, da mio marito (*Lettere*, p. 61).

La persona incontrata virtualmente e che l'aspettava a Kiev era quindi il marito. Le storie di lontananza sono storie d'amore: è un amore che fugge per poi ritornare, è la lontananza che serve per far continuare l'amore, è il possesso dell'amore che non c'è più. Ma la vicenda, che sembrava ormai aver risolto la lontananza a discapito però dei rapporti umani, si conclude in realtà con la speranza del ritorno. Paradossalmente, la lettera più lontana, è quella che parla della possibilità di mantenere la vicinanza degli affetti e del proprio passato. La tecnologia di Mattotti non spaventa, la visione positiva di un futuro in cui il progresso possa avvicinare le emozioni diventa la metafora della sua opera che sperimenta sempre nuove forme, senza perdere i linguaggi del passato. L'utopica destinazione è la possibilità di creare sinesteticamente senza che la figura retorica resti solo una metafora: è l'utopia di un atto demiurgico che possieda la forza emotiva dei cinque sensi.

La prova della lettera sinestetica rappresenta un punto importante di un percorso artistico ormai maturo. La sperimentazione di alcune varianti anche all'interno del genere epistolare arricchisce la sua creazione: ogni storia è infatti anche l'esperienza narrativa di un diverso pronome personale, di una diversa voce. Sono quattro possibilità grammaticali racchiuse nei due «tu» delle lettere estreme. La

lettera di Mattotti assume una maggiore valenza narrativa, tende al racconto interno alla fiction e alla strutturazione complessiva della storia. I suoi lavori sono una continua sfida con se stesso, con i generi letterari e con il lettore: il dubbio è ancora la sua arma e il filo conduttore dei quattro capitoli: il dubbio che si tratti di una lettera soltanto sognata; il dubbio sul genere di una lettera in terza persona; il dubbio su chi dice io (chi indica il cerchio giallo intorno al personaggio che cammina? È forse l'indizio di un pronome personale?); e infine il dubbio di chi scrive una lettera nel proprio pensiero, verso un destinatario che non la potrà ricevere. Ma il «caro vecchio», pur trovandosi lontano (molto lontano), è stato capace di immaginarla.

2.2. Diario in versi sciolti: *Nell'acqua*

Nell'acqua è uno dei lavori più belli e complessi di Lorenzo Mattotti. Formalmente, si tratta di un quaderno di appunti, uno *sketchbook* (così come è catalogato nel sito ufficiale dell'artista), un genere meglio conosciuto con il nome francese di *carnet*. Vi sono tuttavia alcuni elementi dissonanti. Innanzitutto, è un lavoro straordinariamente lungo per un *carnet* e, soprattutto, le pagine dell'edizione Nuages (2005) sono numerate, costituendo un caso eccezionale nella produzione di tale genere in Mattotti; sarebbe da chiedersi se tale scelta sia stata volontaria o se, piuttosto (e meno probabilmente), sia stata una necessità editoriale⁷³⁵. Un altro aspetto che tende alla narritività è il fatto che, a fine lettura, si possa notare una velata suddivisione in capitoli (o meglio «ritmi», «scarti emotivi»), coincidenti con l'inserimento di una pagina a sfondo grigio di sole parole. Sono ritmi diversi che guidano le variazioni all'unico tema: il passo a due di una coppia di amanti immersi nell'acqua, in un mare che può assorbire tutti i blu del mondo o farsi rosso come il sangue (*come la sanguinia*: ricordiamo che la materia pittorica è in primo piano) e che resta indefinito nel ricordo («potremo essere in Patagonia come nel deserto, siamo al centro del mondo» *Nell'acqua*, p. 12), ma assomiglia ai nostri mari del sud circondati dalla roccia nuda (Lampedusa? Il Salento?). Esiste quindi una tendenza (sempre accennata) a muoversi fra la dimensione del sogno irreal e della vita vissuta, una tendenza che verrà svelata nelle parole finali, quasi lo scioglimento del romanzo. Abbiamo individuato nove tempi: non c'è un vero e proprio schema, ma diciamo che, fatta eccezione per due suddivisioni, la tecnica pittorica utilizzata all'interno di ognuno di essi si mantiene la stessa per tutta la durata del capitolo. Nel primo movimento, dove le emozioni rappresentate sono quelle più serene dell'amore della coppia, domina il pastello a olio; nel secondo, invece, che si apre con il sogno dei protagonisti immersi nell'acqua, il carboncino esprime la violenza onirica delle passioni, finché la donna, nelle tecniche miste del terzo movimento (carboncino, acquerello, chine utilizzate à *guache*), svela il suo lato di Madre oscura («si era fatto scuro. Il tuo viso si era trasformato, eri strana, avvinghiata a me mi tiravi giù sempre di più... nel buio... nel nero. Vedevo solo i tuoi occhi di fuoco... stavo annegando. Mi portavi all'inferno» *Nell'acqua*, p. 26). Dopo il quarto movimento i tempi del racconto si contraggono fino ad annullarsi nell'ottavo e chiudersi nell'ultima tavola, in cui l'immagine si confonde con l'affresco visto a Pompei (da notare la presenza di determinazioni temporali, come in una forma narrativa lunga: «solamente molti mesi dopo... camminando per un museo di Napoli mi sono imbattuto in un antico affresco romano trovato in una

735 La prima edizione è L. Mattotti, *Nell'acqua*, Nuages, Milano, 2005.

villa di Pompei, due corpi abbracciati nel nulla, sembrano volare su quel muro... eravamo noi due... ne sono sicuro...» *Nell'acqua*, p. 77).

La narrazione è quindi una costruzione del sogno, della memoria, un discorso proveniente esclusivamente dalla propria interiorità dove il «ne sono sicuro» non è rivolto al proprio lettore, ma piuttosto a se stesso. Si tratta però di un sogno da sveglia: è infatti il ricordo di un sogno che stabilisce un contatto con l'esterno e con una temporalità che non è quella interiore, attraverso indicazioni di tempo e di spazio che ricreano un equilibrio tra interno ed esterno in direzione di una ricerca di narratività: «Tornato a casa penso ancora alla settimana che abbiamo passato, cerco di ricostruire con la memoria quei momenti, di fissarli sulla carta. Segni d'acqua, corpi che si sfaldano, i riflessi dei colori» (*Nell'acqua*, p. 67). L'artista gioca a carte scoperte. La complessità di *Nell'acqua* non sta nella difficoltà di interpretare le immagini; queste, infatti, rappresentano i ricordi di una vacanza riprodotti sulla carta da un artista. La difficoltà consiste, piuttosto, nel tentativo di riprodurre materialmente (l'esperimento delle varianti tecniche è esemplare), di ricreare, quelle forme, quel riflesso dei colori. C'è quindi la consapevolezza di essere in una posizione enunciativa necessariamente filtrata dal sogno e dal ricordo: non si pretende di presentare un'immagine, quanto di dare il riflesso del suo colore. L'accento è posto quindi sul mezzo, sul risultato pittorico del pastello o del carboncino sulla superficie. La sfida artistica, come nell'*Uomo alla finestra*, è quindi contro la carta che assorbe il riflesso. Mattotti, dopo l'esperienza del romanzo per immagini, dei manifesti, dell'illustrazione dei libri per l'infanzia, dei lavori di pura pittura e di sperimentazione letteraria, affronta questa sfida attraverso un discorso narrativo. Un discorso che è ancora confuso nell'acqua, potrebbe essere una poesia in prosa come un diario.

L'atmosfera narrativa che si percepisce è innanzitutto data dalla costruzione di una temporalità complessa, interna alla singola tavola e diffusa nella serie. Claudio Piersanti, si fa testimone della temporalità che vive all'interno dei colori di Mattotti, nascosta sotto gli strati dei colori. Questi, ribadendo continuamente la loro matericità, parlano anche del tempo che li costituisce e che si trasferisce (siamo nell'ambito della pura percezione) all'azione raccontata. È il «segreto del colore Mattotti»: «dopo averlo spiato a lungo posso testimoniare la mia esperienza. La densità del colore è data da diverse stratificazioni di colori, stesi velocemente come ho detto a soprattutto con metodo. Il primo elemento è dunque il tempo impiegato. Disegnare *Fuochi* ha richiesto mesi e mesi di lavoro ossessivo. Chi ne ha l'occasione dia un'occhiata agli originali, se non ci crede»⁷³⁶. Sempre a causa della realtà della materia impiegata (sia essa la cera del pastello, la fuliggine del carboncino o le trasparenze diluite dell'acquerello), è la sua evidente presenza sulla carta che la evoca e che la mette in relazione con il tempo: per associazione, quantità di materia e tempo del racconto (cioè di lettura) vanno di pari passo, quasi come se quest'ultimo fosse proporzionale ai tempi di digestione sensoriale (ormai il termine «visivo» sembra riduttivo). A quasi novant'anni di distanza, sono ancora le chiarissime parole di Florenskij che confermano il valore temporale della materia:

Se voglio conoscere un libro come un'unità logica o artistica, lo apro alla prima pagina

⁷³⁶ C. Piersanti, *Mattotti* in L. Mattotti, *Mattotti: acrobazie*, cit., pp. 9-10. Per Piersanti, però, il colore è un elemento molto ambiguo, in quanto trova la sua forza anche nel disegno. C'è quindi una duplicità che, per esempio, si esprime bene nel bianco e nero di *Stigmati*.

e seguo la numerazione delle pagine [...]. Ma se mi avvicino a esso come a qualcosa di artistico, allora istintivamente, involontariamente, ricerco dapprima ciò da cui bisogna cominciare [...]. L'opera è costruita in modo tale che questa ricostruzione dello schema nel ritmo avviene da sé. E se non avviene, o sino a che non avviene (per la difficoltà di una riconversione di questo tipo o per l'impreparazione dello spettatore), essa resta incomprensibile [...]. Di fatto la stessa opera figurativa non è niente più che la trascrizione di un certo ritmo di immagini, e nella trascrizione stessa si danno le chiavi per la sua lettura [...], di conseguenza i mezzi figurativi che realizzano un ritmo devono possedere una qualche articolazione far certi elementi che trattengono l'attenzione e l'occhio e altri elementi intermedi che invece li conducono da un elemento all'altro [...], elementi di quiete e di salto che si avvicinano. Gli elementi di quiete sono contemplativi e vengono osservati, ciascuno in sé, in una sola volta con un'occhiata immobile. Essi rappresentano la materia sminuzzata dell'opera [...]. Gli elementi di salto non si contemplano in se stessi [...], essi sono destinati a dividere due elementi contigui di quiete e a privare l'opera di continuità [...], in tal modo il tempo s'introduce nell'opera come un procedimento cinematografico, cioè attraverso la sua scomposizione in singoli momenti di quiete⁷³⁷.

Ciò da cui «si deve cominciare» è la traccia della materia: essa stabilisce gli elementi contemplativi, di quiete, che danno profondità al tempo (che allora sembra sprofondare nell'acqua) e che si articolano attraverso elementi di salto. Gli elementi di salto sono costituiti dalle parole che danno il ritmo ai movimenti emotivi che, presi nella loro complessità, sembrano far parte di una serie infinita, 'tagliata' come una pellicola cinematografica per occupare quello spazio nel libro. In questo senso, è indicativo che la storia cominci con una lettera minuscola, come se non ci fosse un «.» prima di essa.

737 P. Florenskij, *Il tempo e lo spazio nell'arte*, cit. pp. 160-163.



Fig. 281 L. Mattotti, *Nell'acqua*, p. 5

l'acqua ci avvolge, noi due, soli in questo spazio enorme... il sole mi abbaglia e in te sento l'amore che non ho il coraggio di dare (*Nell'acqua*, p. 5).

La temporalità, quindi, si raggiunge anche attraverso la serie, la messa in movimento di varianti su un unico tema. La serie, per Kibedi Varga, è la soluzione più semplice per la «narratologie visuelle». Il teorico non prende in considerazione il fotoromanzo e il fumetto, ma solo le possibilità di narrazione strettamente visive e arriva alla conclusione che questo tipo di racconti in immagini esprimono il più delle volte il genere della biografia (le pitture murali che raccontano le vite illustri, per esempio). La serie, inoltre, a differenza dell'immagine singola che ha un carattere teatrale e drammatico, ha un diverso concetto di narrazione: essa, infatti, possiede un carattere epico e cerca di risvegliare l'ammirazione. La serie corrisponde quindi al genere letterario dell'epica e della biografia. Nel caso di Mattotti la situazione va sfumata: il racconto, infatti, contiene anche una parte verbale (Mattotti non 'spreca' mai niente dei suoi risultati artistici) e le sue immagini possiedono anche un valore come quadri singoli. Vi è quindi una tendenza alla tragedia data dalla contemplazione degli spazi di quiete e, contemporaneamente, alla narrazione che diventa biografia⁷³⁸. Il legame con il genere biografico, è un aspetto che si rivela interessante grazie alla dichiarazione finale, per la quale il carnet è «un tentativo di scrivere il *diario* di una vacanza di due persone» (*Nell'acqua*, p. 79). La biografia, inoltre, è anche la strada che la narrazione per immagini, nella fattispecie del romanzo a fumetti, sembra aver intrapreso negli anni a cavallo del duemila.

738 .A. Kibédi Varga, *Discours, Récit, Image*, cit., pp. 98-107.

«L'incantamento letterario»⁷³⁹ di Mattotti, però, non parla solo nel linguaggio della prosa biografica. La parola-immagine è soprattutto poesia. La monoliticità, l'integralità del connubio fra parola e immagine, raggiunge in *Nell'acqua* uno dei suoi apici espressivi.

Vincolo e possibilità, complementarietà e irriducibilità: imperniati indissolubilmente l'uno nell'altro, sono questi i cardini attorno ai quali ruota la questione. Scioglierla, significherebbe irrigidirla in senso asfitticamente, dogmaticamente 'disciplinare' [...], solo così l'ordine del visibile e quello del dicibile-scrivibile [...] possono effettivamente cooperare nella produzione del senso [...]. Eteromorfi, irriducibili l'uno all'altro; eppure, e proprio per questo, intrecciati e interagenti.

L'atteggiamento teorico 'morbido' è quindi lo stesso che abbiamo scelto per parlare del romanzo a fumetti. Forse perché anche la materia è la stessa. Le parole di Massimo Carboni sembrerebbero presagire che questa simbiosi totale fra parola e immagine sarebbe avvenuta in un ecosistema acquatico:

Il confronto tra figura e discorso, tra visibile e dicibile, dal quale si anima il rapporto dialettico – ma di una dialettica eminentemente inconclusa – tra immagine e parola, è l'acqua in cui nuotiamo, è l'aria che respiriamo. Proprio qui, proprio in questo risalimento delle condizioni c'è qualcosa d'intrattabile. Ma anche d'inaggirabile⁷⁴⁰.

Nell'acqua è un esempio di come, a dire di Mieke Bal, le immagini siano inseparabili dalle parole nella loro essenza visiva⁷⁴¹. Questa possibilità è sfruttata da Lorenzo Mattotti che crea degli *haiku* di parole e immagini all'interno della narrazione; con tale genere poetico l'iconotesto mattottiano condivide la brevità, la visibilità e la simmetria.

739 A. Faeti, *L'isola dello sguardo*, cit. p. 10.

740 M. Carboni, *L'occhio e la pagina. Tra immagine e parola*, cit., p. 11.

741 «Images are inseparable from language, in their very visuality» M. Bal, *Quoting Caravaggio: Contemporary Art, Preposterous History*, cit., p. 82.

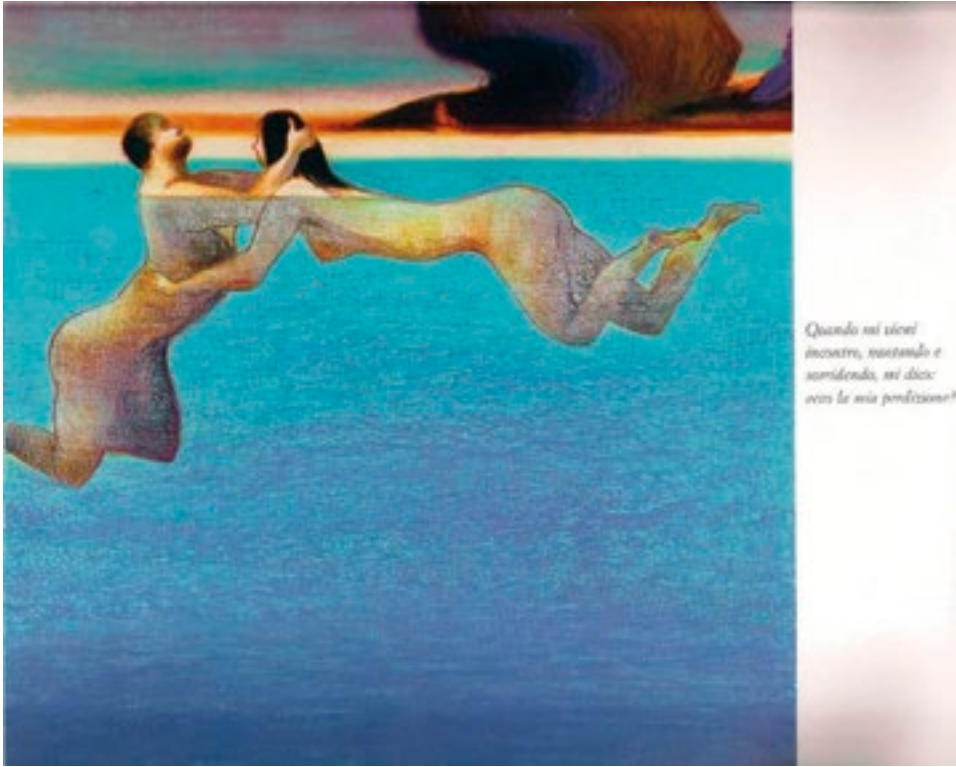


Fig. 282 L. Mattotti, *Nell'acqua*, p. 14

Quando mi viene incontro, nuotando e sorridendo, mi dico: ecco la mia perdizione (*Nell'acqua*, pp. 14-15).



Fig. 283 L. Mattotti, *Nell'acqua*, p. 15

Le parole potrebbero essere due versi, perfettamente simmetrici (il segno dei «:» li divide) rispetto ai due quadri che appaiono ad apertura di pagina. Nella loro brevità creano un nucleo, una «bolla» poetica inscindibile che riappare nelle parole che seguono: «in questa bolla di mare, mi sento libero di amarti senza riserve, senza intrusioni. Fuso nel tuo corpo e nell'acqua» (*Nell'acqua*, p. 16). La fusione delle parole e delle immagini assume quindi un valore simile a quello del geroglifico. Un paragone che è reso possibile dall'interpretazione che lo stesso Diderot dà al segno geroglifico, in cui si concretizza la naturale tendenza della mente a lavorare in immagini, convertendo il discorso in visione prima ancora che sia divenuto segno linguistico.

La nostra anima è un quadro in movimento che tentiamo di riprodurre incessantemente: noi impieghiamo molto tempo per renderlo fedelmente, ma esso esiste nella sua interezza e tutto in una volta: la mente non va a passo lento come l'espressione. Il pennello non esegue che in molto tempo ciò che l'occhio del pittore abbraccia in una sola volta. [Similmente] passa allora nel poeta uno spirito che ne muove e vivifica tutte le sillabe. Che cos'è questo spirito? Ne ho talvolta sentito la presenza, ma tutto quello che so è che è lui a far sì che le

cose siano dette e rappresentate simultaneamente; che nello stesso momento in cui l'intelletto le coglie, l'anima ne è commossa, l'immaginazione le vede, e l'orecchio le sente; e che il discorso non è più soltanto un concatenamento di termini energici che espongono il pensiero con forza e nobiltà, ma che è anche un tessuto di geroglifici ammassati gli uni sugli altri, che lo raffigurano. Potrei dire, in questo senso, che ogni poesia è emblematica⁷⁴².

C'è quindi un'unità di *esprit* (come conclude nell'introduzione Fernando Bollino) che opera una sorta di sinestesia. La sinestesia si dimostra ancora una volta come il procedimento che permette la visualizzazione stessa delle immagini di Mattotti, dal momento che la loro essenza è emotiva: uno strumento che in *Nell'acqua* si presenta nella sua nudità per la possibilità di percepirlo anche in maniera isolata dal resto della storia, come un unico segno geroglifico.



Fig. 284 L. Mattotti, *Nell'acqua*, p. 19

aspetteremo la sera... in questo umido blu... voglio vedere i tuoi occhi nel buio (*Nell'acqua*, p. 19).

In *Metamorphose* Lorenzo Mattotti afferma che «les carnets sont de livres de métamorphose, c'est un espace de liberté: une ligne part et vous pouvez laisser aller à la fascination entraînant de cette simple ligne [...]. Souvent, quand je travaille sur une *bande dessinée*, j'ai une image en tête et j'ai envie d'arriver à cette image au terme d'une séquence, par exemple. Ce sont les images qui créent l'histoire que je porte en moi [...]. Dans mes carnets, je peux complètement me laisser aller à une

742 D. Diderot, *Lettera sui sordomuti*, introduzione, traduzione e note di F. Bollino, Mucchi Editore, Modena, 1984, pp. 26 e 32 (ed. orig. *Lettre sur les sourds et muets, à l'usage de ceux qui entendent et qui parlent*, Jean-Baptiste-Claude II Bauche, Paris, 1751).

image». La tendenza, come si è notato nelle ultime prove di romanzi a fumetti, è quella di spingere il fumetto verso la forma contemplativa e libera del carnet: «L'idéal serait de tirer la BD vers le carnet. Lorsque j'ai commencé *l'Homme à la fenêtre*, j'ai essayé de trouver un équilibre, je voulais rien sacrifier à la liberté que je rencontre dans les carnets». Questo tentativo è tuttavia parallelo a quello narrativo: il racconto, che è insito nel genere del fumetto, diventa una tentazione forte per la pittura, per l'immagine pura.

Dans mes carnets, j'essais toujours de réaliser une histoire qui se tienne, ce ne sont pas des études, c'est chaque fois un dessin pour lui-même, par lui-même. C'est un petit monde. C'est là que je suis moi-même en face de moi-même, c'est le miroir qui ne ment jamais⁷⁴³.

La tentazione al racconto arriva a coincidere quindi con la biografia, lo specchio di sé. *Nell'acqua*, allora, è il riflesso di una tendenza generale verso il racconto dell'Io che caratterizza il romanzo per immagini contemporaneo e, nello specifico, l'ultimo 'ritmo' di Mattotti. L'inizio e la fine del carnet e del romanzo a fumetti sono legati, forse inconsciamente, dal filo della sinestesia. L'incipit del diario, «l'acqua ci avvolge» e il finale dell'ultimo romanzo, «ci guidava, ci avvolgeva il rumore della brina», diventano l'eco, l'immagine di un'unica possibilità di percezione del mondo.

3. Bio-bibliografia

Per presentare la bibliografia e la biografia di Mattotti ci sarebbero due strade diverse: seguire un ordinamento strettamente cronologico sia per le date che per gli eventi biografici oppure 'tematizzare' i suoi lavori raccogliendoli per generi. Dopo aver introdotto Mattotti attraverso alcune delle sue opere più importanti è difficile prescindere da una certa tematizzazione, anche perché sono state affrontate proprio in quanto rappresentative di generi letterari diversi; d'altro canto, l'ordine cronologico non può essere del tutto abbandonato perché si perderebbe la logica d'insieme. Dopo una lettura complessiva della sua opera si è quindi deciso di abbozzare una periodizzazione che corrisponda ad alcuni fasi creative maggiormente compatte e che, naturalmente, ha evidenziato come punti di svolta gli anni dei lavori a fumetti più importanti: *Incidenti* (1981), *Fuochi* (1984), *L'uomo alla finestra* (1999), *Stigmati* (1998), *Il rumore della brina* (2002-3). Ci piacerebbe pensare che, «usando il fumetto come filtro» (è una felice espressione dello stesso Mattotti), sia possibile interpretare anche gli altri generi artistici rappresentati da altre importanti opere che si affiancheranno, cercando di mantenere una certa logica, alla linea del tempo delle storie a fumetti. La divisione per generi comprende i fumetti, ovviamente, i lavori d'illustrazione in generale, le illustrazioni per l'infanzia e i carnet. Non tutti i lavori verranno citati, ritenendo che, per una questione di migliore leggibilità, sia opportuno rimandare alla *Bibliografia*. In questo doppio cammino incrociato s'intreccerà anche la biografia di Mattotti. La volontà è quella di rendere il senso logico-emotivo di un percorso artistico che si connota sia per una continua sperimentazione sia per un'incredibile coerenza nella ricerca degli strumenti per trasmettere l'Emozione.

743 L. Mattotti, *Métamorphoses. Conversations avec Eddy Devolder*, cit., pp. 56-61.

3.1. Dai primi lavori a *Incidenti*

Lorenzo Mattotti nasce a Brescia nel 1954 e cresce in giro per l'Italia al seguito del padre militare. Dopo gli studi secondari s'iscrive alla facoltà di Architettura dell'Università di Venezia, dove ha imparato, dice, a «studiare la relazione degli oggetti con lo spazio». Parlando dei suoi primi disegni degli anni Sessanta, Mattotti svela un'altra passione del periodo: la musica rock. Oltre ad alcuni manifesti realizzati con la tecnica eliografica, i suoi primi lavori sono infatti esperimenti di abbinamento tra musica e immagine, insieme con la rock band fondata dai fratelli. Si tratta, infatti, di disegni che l'artista proiettava sottoforma di diapositive su uno schermo dietro al palco durante i loro concerti. La passione per la musica è un filo conduttore di tutta la sua attività artistica. Oltre che essere fonte d'ispirazione diretta è anche l'unico sottofondo con il quale gli è possibile lavorare. Anche il cinema rappresenta una notevole fabbrica d'immagini: «Da piccolo andavo al cinema tutti i giorni. Mio padre, ufficiale della Guardia di Finanza, aveva la tessera ed entravo gratis. Vedevo di tutto. Immagini e scene mi affascinarono tanto che quando cominciai a lavorare ai primi fumetti, giravo alla ricerca di luoghi suggestivi e li fotografavo, come se avessi dovuto ambientare un film»⁷⁴⁴.

Terminati gli studi di architettura decide di dedicarsi al fumetto, diventando uno dei maggiori autori mondiali del genere. Alla metà degli anni Settanta, Mattotti scopre i lavori di José Muñoz e Carlos Sampayo all'agenzia Quipos di Milano, la stessa che gli procurò il suo primo lavoro, un episodio della vita di *Casanova* (1977). I suoi fumetti sono apparsi su «Eureka», «Gong» e, in quel periodo, in collaborazione con Antonio Tettamanti, pubblica su «Secondamano». Tettamanti sarà anche l'autore dell'adattamento di *Le avventure di Huckleberry Finn* (Milano, Ottaviano, 1976) di Twain. Sempre per Ottaviano, ma con i testi di Jerry Kramsky (pseudonimo di Fabrizio Ostani, suo compagno di scuola), esce *Alice Brum Brum*, un fumetto del 1976. Su «Secondamano» pubblica un importante lavoro, *Tram tram rock* (1978), scritto da Tettamanti, che uscirà in volume a Bologna (edizioni L'isola ritrovata, 1979). La storia racconta «una realtà ben diversa» dal contesto bucolico di Huckleberry, «(senza erba né acqua) fatta di piccoli grandi problemi quotidiani: essere obbligati ad andare a fare la doccia due quartieri più in là, ai bagni pubblici, perché non hai i servizi nel piccolo buco senza luce dove abiti, oppure mangiare con il fornellino da camping (quando non vai alla mensa della Statale) perché non trovi chi ti porti la bombola». Questo tipo di fumetto in bianco e nero segna l'inizio della ricerca di Mattotti, l'«inizio di ricerca di metodo, per un rapporto con la realtà che, tra le righe, potrebbe venire fuori»⁷⁴⁵. Metodo e realtà, però, non vanno di pari passo con il realismo del fumetto: il metodo è sempre ricerca di un rapporto con la realtà (fino alla materializzazione di essa nella metafora del colore), anche nei successivi fumetti visionari: la realtà di se stesso, della propria crescita, dei rapporti personali, familiari, dei rapporti con il prossimo, l'amore, soprattutto, e la vita a due. Come spiega Barbieri, non è possibile avanzare «nessun discorso sul cosiddetto *reale*: Mattotti è un espressionista fin dal principio, fin da quando ancora cerca di raccontare storie metropolitane di vita di tutti i giorni»⁷⁴⁶.

744 A. Riva e L. Viganò, *Gli incubi metropolitani hanno portato Mattotti dal fumetto ai quadri*, cit., p. 132.

745 L. Mattotti, *Presentazione* a L. Mattotti e A. Tettamanti, *Tram tram rock*, L'isola ritrovata, Bologna, 1979 (ed. orig. 1978), s.p.

746 D. Barbieri, *Valvoforme e valvolori*, cit. p. 11.

3.2. Da *Incidenti* (1981) a *Fuochi*

Incidenti, pubblicato su «AlterAlter» nel 1981 è un lavoro molto importante, anche perché è il primo in cui Mattotti lavora da solo anche ai testi. Al pari dei successivi *graphic novel*, *Incidenti* è diviso in capitoli; è una storia violenta in cui gli incidenti sono quelli reali ma anche 'le incidenze' delle storie dei personaggi che s'intrecciano l'un l'altra. Come Mattotti afferma nell'intervista con Eddy Devolder, «mon intérêt ne concerne plus le dessin lui-même mais la façon de contrôler l'histoire»⁷⁴⁷. La strada al racconto è ufficialmente aperta, così come il montaggio cinematografico delle scene mantiene il rapporto con il medium del cinema. In *Incidenti* appare anche un personaggio molto particolare, quasi onirico: si tratta del vecchietto che salva uno dei protagonisti dopo una sparatoria. In una foto giovanile, infatti, appare del tutto uguale a Corto Maltese; ironica anche l'idea di decorare la tazza che l'anziano porge al fuggitivo con un Mickey Mouse vecchio stile. Sembra quasi un inno al fumetto nel momento in cui se ne intravede la possibilità di sviluppo verso romanzo.

Nel 1982 (da gennaio a giugno), Mattotti pubblica a puntate *Il signor Spartaco* su «AlterAlter», una storia che vedrà la prima edizione in forma di libro con Les Humanoides Associés, nel 1983 (in Italia verrà poi pubblicato da Coconino Press, 1985). *Spartaco* e, poi, *Il Dottor Nefasto* rappresentano due svolte importanti nell'arte di Mattotti e preparano la venuta di *Fuochi*. *Spartaco*, come Marc Voline intitola la sua prefazione all'edizione Coconino, è il «gladiatore della realtà»: quando per realtà s'intende una dimensione completamente interiorizzata. Un aspetto importante di *Spartaco* è che nello svolgersi delle tavole, dei ricordi d'infanzia (autobiografici), nei sogni, si porta all'estremo quella componente interiore che caratterizzerà, ma con un maggior equilibrio e in forma più 'discorsiva', altri lavori successivi. Dal punto di vista dello stile, invece, si rompe con il bianco e nero per usare il pastello in maniera espressiva, plastica, ma non ancora così morbida e materica come avverrà in *Fuochi*, per poi arrivare alla sgranatura del colore degli ultimi anni. *Spartaco* si potrebbe definire con il titolo del saggio di Lejeune: *le brouillon de soi*, una brutta copia (nel senso di prima prova) non solo di se stessi, ma dei lavori (o meglio degli inserti) autobiografici che verranno sviluppati in seguito, in maniera più fluida rispetto alla trama⁷⁴⁸. Dell'anno successivo è il *Doctor Nefasto*, pubblicato su «AlterAlter», tra il gennaio e il luglio 1983, con il testo di Kramsky (poi pubblicato presso Albin Michel, 1989 e in Italia da Granata Press, Bologna, 1991). Con un'espressione un po' contorta, si potrebbe affermare che *Doctor Nefasto* rappresenta quello che manca a *Spartaco* per essere *Fuochi*. La trama è più sciolta rispetto al lavoro precedente, ma *Nefasto* è soprattutto, a mio avviso, una storia dello sguardo, con accenti quasi sinestetici («Adesso sento dei passi diligenti / Verso un segnale da geometriche strutture», dove le geometriche strutture sono le onde di un radar, Granata Press p. 12). Anche il colore diventa oggetto di sperimentazione, messo qui alla prova nelle sue valenze temporali (il seppia alternato ai colori per indicare la narrazione esterna e il bianco e nero per le sottostorie). Queste prove artistiche e questi schemi ancora un po' rigidi verranno poi elaborati a partire dal 1983, l'anno di *Valvoline*, un'esperienza artistica a cui si è già accennato, per arrivare al 1984 e a *Fuochi*, un vero e proprio evento

747 Lorenzo Mattotti intervistato da Eddy Devolder, *Métamorphose*, cit., p. 30.

748 P. Lejeune, *Les brouillons de soi*, Seuil, Paris, 1998.

internazionale.

3.3. Da *Fuochi* (1984) a *L'uomo alla finestra*

Per quanto riguarda *Fuochi* penso non ci sia da aggiungere altro, tranne che è stato tradotto in dieci lingue⁷⁴⁹. Il senso di *Fuochi* è raccolto dalla *Zona fatua*, un lavoro uscito nel 1987 su «Dolce Vita» con il testo di Kramsky (poi pubblicato in volume nel 1989 da Albin Michel con il titolo *Murmure*; in Italia sarà riedito da Granata Press nel 1993). *La zona fatua* è la zona incerta del ricordo, di quelle «impronte delle cose nella memoria» che Mattotti cerca di rievocare (attenzione, non è un lavoro diretto sulla materia del ricordo); le impronte che, come accade sul volto del protagonista, possono rimanere impresse sul corpo come macchie nostalgiche; la zona fatua è però anche la dimensione del fumetto, un territorio incerto, ma dove possono convergere apporti differenti in un discorso coerente. Così, il mistero e i colori pastosi di *Fuochi* confermano la strada che Mattotti intraprende in attesa degli anni Novanta, insieme con lo spessore psichico (al limite dello psicanalitico) che caratterizza i suoi personaggi. È il fumetto come esperienza sensoriale a costituire la strada maestra che troverà varianti e approfondimenti nei lavori successivi. Una prima conferma di queste possibilità di variazione, sembrerebbe essere *El cosmografo Sebastian Caboto* (si veda i riferimenti alla nota 736) dove tali elementi sono sperimentati in senso biografico, o meglio, nella possibilità di scrivere una biografia.

3.4. Dall'*Uomo alla finestra* (1992) a *Stigmatè*

Gli anni Novanta rappresentano un momento molto significativo per capire il tipo di ricerca artistica di Lorenzo Mattotti. Infatti, accanto alle zone 'chiare', impalpabili, dei nuovi studi in bianco e nero che prendono la forma del romanzo – *L'uomo alla finestra*, e, due anni dopo, la forma per immagini del racconto, *Il segreto del pensatore* (1994, poi con il titolo *Chimera* nel 2006) –, Mattotti esegue alcuni dei più importanti lavori per l'illustrazione infantile, caratterizzati, all'inverso, da un uso del colore pieno e totalizzante nei confronti della pagina⁷⁵⁰.

749 Oltre alle edizioni francese e italiane, ne ricordiamo altre: *Fires*, Catalan Communication, New York, 1988; *Fuegos*, Ediciones La Cupola, Barcelona, 1988; *Eldar*, Medusa Verlag, Stockolm, 1988; *Bal*, Carlsen, Copenhagen, 1988; *Fires*, Penguin Books, London, 1991; *Feuer*, Kunst Der Comics, Thurn, 1991; *Vuren*, Sherpa/Het Raadsel, Amsterdam, 1991.

750 Cfr. nota 718.

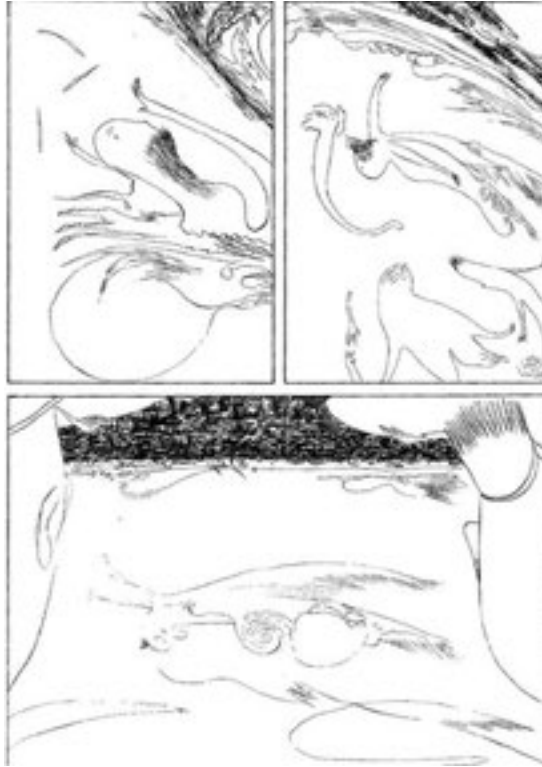


Fig. 285 L. Mattotti, *Chimera*, Coconino Press, Bologna, 2006, s. p.

Il *Pinocchio* di Mattotti è un capolavoro assoluto pubblicato prima da Albin Michel, nel 1990, e poi in Italia nel 1991⁷⁵¹. Mattotti dà una conferma definitiva della sua capacità di utilizzare le masse cromatiche in relazione al volume e alla luce introducendo una forma di «lettura-spettacolo». L'espressione è di Janine Despinette, uno dei nomi di rilievo della letteratura *jeunesse* in Francia, e il fatto che l'opinione critica d'oltralpe sia attenta nei confronti di un'opera così 'toscana' dà la misura delle capacità ricreative dell'artista. Mattotti non traduce, ma nemmeno tradisce. *Pinocchio* è un'occasione, come rileva Despinette e come conferma lo stesso Mattotti («in quel qualcosa di legnoso c'è il mio amore per le scenografie teatrali, le scatole di cartone, i giocattoli, il mio amore per la finzione totale») per creare una visione spettacolare; il lettore, di conseguenza, attraverso le prospettive e il gioco di luci, diventa lo spettatore della messa in scena. A seguito delle riflessioni del capitolo precedente, si potrebbe rintracciare in *Pinocchio* uno dei motivi della ricerca sinestetica di Mattotti (la finzione totale, come presenza esibita della materia nella storia): *Pinocchio* è talmente 'di legno' che non è mai rappresentato come un bambino⁷⁵². Quest'operazione è tuttavia ai limiti di un uso creativo della sineddoche. Sebbene Mattotti non sia fedele a Collodi nel mantenere la toscana

751 Rizzoli, Milano, 1991; poi riedito da Fabbri nel 2001.

752 Le parole di Mattotti sono citate da Paola Vassalli in *Altre forme lo distraevano continuamente*, cit., p. 34. Il saggio di Janine Despinette, *Pinocchio preferenza francese*, si trova nel volume a cura di G. Cusatelli, *Pinocchio esportazione: il burattino di Collodi nella critica straniera*, cit., pp. 17-26.

del racconto, al contrario dell'altro grandissimo interprete visivo di *Pinocchio*, Roberto Innocenti, gli si mantiene fedele nel valorizzarne il lato oscuro⁷⁵³.



Fig. 286 L. Mattotti, *Pinocchio*, testi di C. Collodi, Rizzoli, Milano, p. 14

⁷⁵³ Innocenti ha pubblicato il suo lavoro a Londra presso le edizioni Jonathan Cape (C. Collodi, *The Adventures of Pinocchio*, illustrated by R. Innocenti, translated by E. Harden, Cape, London, 1988). Le sue *Avventure di Pinocchio: Storia di un burattino* hanno vinto tutti i premi internazionali possibili, sono tradotte in tutto il mondo e continuano ad essere ristampate (l'edizione italiana è stata stampata a C'era una volta, Pordenone, 1991).



Fig. 287 L. Mattotti, *Pinocchio*, Einaudi, Torino, 2008, p. 41

I pastelli grumosi lavorano qui in direzione dell'oscurità: «sembrano sempre uscire, quei personaggi, dal buio di un foglio nero, oppure dall'inverno montanaro da cui quel burattino (un pezzo di legno da catasta, ricordate!) arriva inopinatamente [...]. *Pinocchio* è un libro corrusco e infero, nient'affatto rassicurante e Mattotti ne afferra il nucleo sotterraneo di formicolante inquietudine»⁷⁵⁴. È tuttavia un lavoro che dialoga con il resto della sua opera e che simboleggia tale legame nella libera interpretazione di *Pinocchio* che dorme e sogna in un bosco pieno di alberi dai grappoli d'oro.

⁷⁵⁴ Questa l'interpretazione che Valentino Baldacci e Andrea Rauch danno all'opera di Lorenzo Mattotti in *Uno, nessuno, centomila*, saggio dedicato agli illustratori di *Pinocchio*, in *Pinocchio e la sua immagine*, con un saggio di A. Faeti, edizione ampliata, Firenze, Giunti, 2006 (ed. orig. 1981), pp. 165-171.



Fig. 288 L. Mattotti, *Pinocchio*, testi di C. Collodi, Rizzoli, Milano, p. 34

L'immagine, infatti, ritornerà di lì a poco (o esisteva già?) nel *Segreto del pensatore* (*l'arbre du penseur*, l'albero del pensatore, nella traduzione francese), probabilmente legata a un contenuto della sua memoria. La posizione è infatti favorevole all'immaginazione, al sogno, tanto che, in *Pinocchio*, gli alberi nascono direttamente dal cuscino.

Lo spettacolo di Mattotti continua nei personaggi circensi e nei colori assoluti di *Eugène*, con il testo di Mariane Cockenpot (Paris, Seuil, 1993; tradotto da Lilia Ambrosi per Milano Libri, 1994 e riedito da Gallucci nel 2006) vincitore nel 1993 del Premio di Bratislava, uno dei massimi riconoscimenti dell'editoria per ragazzi. Nello stesso stile, l'anno successivo Mattotti e Kramsky pubblicano *Un soleil luna-tique*, edito in Italia nel 2007 da Gallucci con il titolo *Il sole lunatico*.

In realtà, i lavori per l'illustrazione e la sperimentazione del colore 'a tutta pagina', al di là delle ombre di *Fuochi*, risalgono già al 1987, quando Mattotti inizia a lavorare per la moda con la rivista «Vanity». Il fatto che questo tipo di lavoro sia immediatamente successivo a *Fuochi* è significativo del ruolo che il romanzo ha avuto come conferma delle proprie capacità emotivo-coloristiche, ora sperimentabili nella loro duttilità materica. I risultati della sua collaborazione verranno poi raccolti in un volume dal titolo *Mattotti pour "Vanity"* (Paris, Albin Michel, 1987). Quest'esperienza è anche la testimonianza degli stimoli che il fumetto poteva offrire anche al mondo della moda («Vanity» cercò la collaborazione di vari fumettisti dal 1984). La collaborazione con un'altra importante testata segna anche il definitivo trasferimento di Mattotti a Parigi, dove collabora alla realizzazione di manifesti per la promozione culturale della città: si tratta dei lavori illustrativi per «Le Monde». La centralità del quotidiano nell'universo culturale francese sembra quasi segnare simbolicamente la direzione (geografica) della carriera di Mattotti, al pari di quella di tanti altri autori di fumetto. Lo stesso anno vince il premio come miglior autore di fumetti all'International ComiCon di San Diego. Le illustrazioni per quest'ultima rivista sono state raccolte, da Nuages, in un portfolio pubblicato nel 1998 (*Lorenzo Mattotti pour «Le Monde»*; l'edizione francese è di Vertige

Graphique in collaborazione con il quotidiano, 1998). La metà degli anni Novanta segna il primo consistente interesse critico nei confronti dell'artista, in particolar modo nei saggi introduttivi dei cataloghi, come quello, più volte citato, a cura di Paola Vassalli (la cui *Bibliografia* resta lo studio di riferimento fino al 1995), *Altre forme lo distraevano continuamente* (1995); *Segni equivoci* (Milano, Galleria l'Affiche, 1997), il cui titolo fa presagire il linguaggio a venire in cui il bianco e nero e il colore sembrano scambiarsi i ruoli, e *Acrobazie* (Milano, Hazard, 1998).

3.5. Da *Stigmatè* (1998) al *Rumore della brina*

Il segno equivoco è quello di *Stigmatè*, opera che ottiene ufficiosamente la definizione di romanzo grafico grazie alla pubblicazione einaudiana. Mattotti conferma le sue oscurità (soprattutto in senso coloristico) in una storia a fumetti (che 'cita' tuttavia la forma oblunga dell'album), *Il santo coccodrillo* (Mantova, Corraini, 1999) ancora una volta una storia della memoria. Il segno nero, però, si alleggerisce come mai aveva fatto prima d'ora: è *La linea fragile*, che sigla lo spazio di libertà assoluta dei carnet dove sembra essere la linea a guidare il pensiero, come in un momento di necessario alleggerimento (non emotivo, però) di cui Mattotti parla spesso. La pubblicazione infatti 'testimonia' i momenti di riposo dal colore durante quindici anni di lavoro artistico e li struttura in un senso quasi narrativo (sono divisi in capitoli e accompagnati dalle parole di Kramsky) accentuando una tendenza al racconto che andrà sempre più affermadosi negli anni duemila.



Fig. 289 L. Mattotti, *La linea fragile*, Nuages, Milano, 2000, s.p.

In questo volume sono raccolti e ordinati in maniera totalmente soggettiva una serie di disegni che ho fatto nell'arco di quindici anni su quaderni di schizzi. Fatti direttamente a pennino o a penna. Una specie di scrittura automatica. Mi sono serviti come miniera d'idee e come ossigeno per il mio cervello. Sono stati fatti in completa libertà formale, privilegiano l'attenzione alla linea che tremolando e distendendosi su una superficie bianca creava forme a me prima nascoste. Piccoli racconti mai incominciati, disegni utilizzati poi in altre storie, frammenti d'illuminazioni. Sono momenti intimi legati a una linea libera di essere fragile e disarmata, volgare o cruda. Momenti unici che hanno nutrito la mia fantasia d'ironia e leggerezza⁷⁵⁵.

Il duemila rappresenta anche la più varia sperimentazione nell'illustrazione: negli anni tra il 2000 e il 2005 il colore appare in tutte le sue declinazioni, sem-

755 L. Mattotti, *Linea fragile*, testi di J. Kramsky, Nuages, Milano, 2000, s.p.

pre legate però dal filo sotterraneo della narratività, come per esempio nei frammenti di storia dei mezzobusti di *Anonymes* (testi di Piersanti, Seuil 2000), un album in cui il volto femminile è anonimo, ma caratterizzato 'biograficamente' nelle forme e nelle campiture dense di colore. Sono anche gli anni di un'altra grande prova con la tradizione italiana, con l'interpretazione dell'*Inferno* della *Divina Commedia* («Lorenzo Mattotti ha lavorato la materia impastandola, voltandola e rivoltandola nel profondo delle sue viscere, consegnandola poi all'agitarsi tra le fiamme dell'*Inferno*»⁷⁵⁶). La curiosità di Mattotti lo spinge però anche fuori dai confini franco-italiani: l'illustrazione delle *Fiabe dei balcani*, dalle forme sintetiche e quasi 'fluo', dimostra un interesse che va al di là del diretto rapporto fra testo e illustrazione, sconfinando in quella direzione sinestetica che sarà poi sviluppata intorno a quegli anni; Antonio Faeti, infatti, descrive così la materia primitiva delle fiabe regionali balcaniche, una materia che non poteva che incuriosire Mattotti: «C'è qui un afreore complessivo, c'è un persistente ragguglio olfattivo che rimandano ad aie perturbanti, a mulini tetri, a cucine difettose, a focolari iniqui, a stalle peccaminose»⁷⁵⁷. La curiosità di Mattotti sembra non conoscere frontiere di genere: con Kramsky realizza degli album dedicati alla prima infanzia, in cui il sintetismo delle *Fiabe dei balcani* si apre ai significati più fantastici e giocosi, senza mai perdere la 'presenza' della materia (che per l'illustrazione infantile è estremamente importante); nascono così i *Pittipotti*, tutti pubblicati dalla casa editrice romana Orecchio Acerbo (*Alla ricerca dei pittipotti*, 2003; *L'isola dei pittipotti*, 2003; *La scomparsa dei pittipotti* 2004; *I pittipotti e la tartarugosa*, 2004; *La pittipottite*, 2004; *I pittipotti e il marzianino*, 2005 e *I pittipotti contro i robot*, 2005)⁷⁵⁸. Il 2005, un anno da tenere ben presente, si chiude con il nero fuliginoso dell'illustrazione di un racconto andersoniano (*Il folletto dal droghiere* in Hans Christian Andersen, *L'ombra e altri racconti*, a cura di Hamelin, traduzione di Bruno Berni, Roma, Orecchio Acerbo, 2005).

Prima di arrivare al limite della nostra partizione cronologica, è il 2002 a rappresentare un anno importante per il fumetto: l'adattamento del romanzo di Stevenson, *Jekyll & Hyde* (Einaudi «Stile Libero», 2002; nel 2003 vince il prestigioso premio Will Eisner) dà prova del livello di maturazione coloristica raggiunto da Mattotti e prosegue, nel medium del fumetto, il percorso romanzesco tracciato da *Fuochi* (nel caso dell'adattamento del romanzo di Stevenson, anche la materia originale è, in questo, d'aiuto). Anche la tematica del doppio sembra ricongiungersi con la scoperta della propria parte d'ombra che da sempre ha interessato l'artista; tuttavia, il romanzo stevensoniano è anche l'occasione per portare avanti tematiche più personali che, come si è anticipato, seguono il solco della narratività, del rapporto con la storia raccontata, e della poetica dello sguardo. Così, infatti, si chiude la storia e il diario di Hyde:

756 R. M. di Giorgi, *Dante e Firenze: settecento anni dopo*, in D. Alighieri, *La Divina Commedia*, illustrazioni di L. Mattotti, M. Glaser, Moebius; presentazione di F. Giromini, Nuages, Milano, 2000, s.p. *L'Inferno* è stato pubblicato da Nuages nel 1999. A proposito dell'illustrazione dell'opera dantesca si veda l'articolo di L. Battaglia Ricci, *Ai margini del testo: considerazione sulla tradizione del Dante illustrato*, «Italianistica», 38, 2, maggio-agosto, 2009, pp. 39-58. Si tratta del primo di due volumi monografici dal titolo *La 'Cultura visuale'*, a cura di A. Casadei e M. Ciccuti, cit.

757 A. Faeti, *Non aprite quelle porte*, in A. Šučur (a cura di), *Fiabe dei Balcani*, introduzione di A. Faeti, illustrazioni di L. Mattotti, Einaudi, Torino, 2000, p. VII.

758 In realtà due titoli dei *Pittipotti* erano già stati pubblicati in Francia molti anni prima, nel 1996: si tratta di *À la recherche des Pitipotes* e *L'île des Pitipotes*, entrambi scritti da Kramsky (Seuil Jeunesse, Paris, 1996).

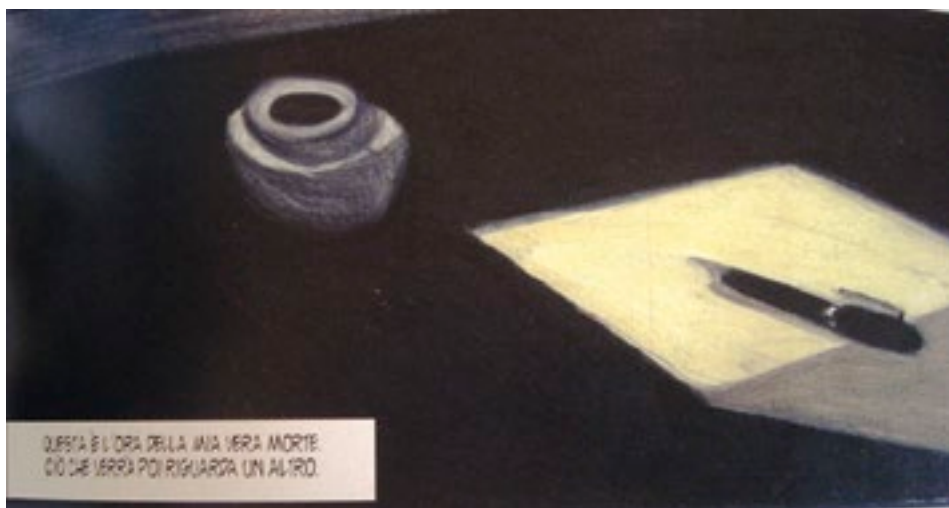


Fig. 290 L. Mattotti, *Jekyll & Hyde*, Einaudi, Torino, 2002, p. 63

Ho conosciuto in tutta la sua deformità l'essere con cui ho condiviso alcuni fenomeni della coscienza, e col quale dividerò la morte. La sua energia vitale ha qualcosa non solo d'infernale, ma addirittura d'inorganico. Questa è la cosa che mi fa più orrore: che quella fanghiglia da pozzo emetta grida o voci. /Che mi sia più promiscua di un'amante / Più intima di un occhio/ Questa è l'ora della mia vera morte. Ciò che verrà poi riguarda un altro (*Jekyll & Hyde*, p. 63).

Sono gli anni 2003-2005 che, nella sua attività fumettistica, segnano un punto d'arrivo (pur sempre temporaneo): *Il rumore della brina* (2003) e *Lettere da un tempo lontano* (2005), come si è visto, costituiscono una coppia di lavori che, insieme, ben rappresentano i risultati della ricerca mattottiana in direzione della matericità del colore, della narratività, della sperimentazione dei generi, del linguaggio sinestetico. Il 2005 costituisce anche nell'ambito dei carnet il perno di tutta la sua produzione dell'ultimo decennio: è l'anno di *Nell'acqua*, un lavoro esemplare di come si possa narrare anche con la forma dell'album, del diario per immagini, in una sorta di geroglifico a colori. Nella produzione dei carnet di quegli anni emergono due tematiche chiave: la serie e la stanza. Sono le stesse variazioni e le stesse intimità che, nel *Rumore della brina* e nelle *Lettere* hanno un andamento più esplicitamente narrativo. Nascono così *Un fantasma nella stanza* (Roma, Tricromia, 2002), *La stanza* (Bologna, Coconino, 2003), *Chambres/Rooms/Stanze: disegni e pitture* (Modena, Logos, 2005) e *Al finire della notte* (Roma, Tricromia, 2006). L'ultimo capitolo della 'serie' arriva, infine, nel 2010: si tratta dell'ennesima variante di *Chambres/Rooms/Stanze*, pubblicata da Logos.

3.6. Dal 2005 a oggi

L'idea di stabilire alcune fasi, alcuni cambiamenti di sguardo, è assolutamente soggettiva, ma sembra che il 2005 sia l'anno d'inizio di una fase nuova che, come sempre in Mattotti, non abbandona i risultati passati, ma evolve da essi. La sensazione

è che da quella data la produzione di Mattotti sia più ‘libera’, non solo quando comunica con la linea grafica, ma anche quando utilizza i colori. È oramai un colore talmente consapevole di sé che può assumere le prerogative ‘cinetiche’ della linea, come nel dinamismo assoluto di *Carnaval: colori e movimenti* (Nuages 2007, una sorta di storia in immagini del carnevale brasiliano), oppure può esplicitamente riflettere sulla propria creazione, diventando un doppio strumento narrativo: della storia e della propria creazione materica. Nasce così la bellissima storia (per bambini, ma non troppo) *Il mistero delle antiche creature* (Orecchio Acerbo, 2007) dove le immagini a pastelli rivelano la loro qualità di artefatti nell’esposizione finale, concretizzando finalmente l’espressione critica usata in riferimento all’arte di Mattotti, ‘una pinacoteca di immagini’. La metariflessione sulla propria arte trova poi la massima evoluzione nel *Pinocchio* del 2008, dove le tecniche miste si aprono anche allo schizzo, all’appunto da blocco notes, facendo emergere l’intenzione di «trasformare il processo, non solo l’opera finita in illustrazione»⁷⁵⁹. Il *Pinocchio* del 2008 è seguito da un lavoro il cui titolo parla chiaro a proposito del processo di creazione: *Lorenzo Mattotti: la fabbrica di Pinocchio* (a cura di Maria Perosino, Milano, Nuages, 2010). Le pennellate nere che diventano colore preannunciano il nero assoluto di *Hansel e Gretel*, il capolavoro di Mattotti pubblicato da Orecchio Acerbo nel 2009 e vincitore del prestigiosissimo Premio Andersen 2010⁷⁶⁰. Le immagini sembrano quasi ritagliate da una carta nera, una sorta di *découpage* dove il nero è la materia prima sulla quale si tracciano a fatica macchie di bianco; anche in questo caso, le immagini non mimano i loro referenti reali, ma il modo in cui il pennello dà loro forma sulla carta. Si potrebbe inoltre trovare un legame con gli antenati del *graphic novel* (costituito forse dalla presenza della maniera espressionista di area tedesca), con quelle storie senza parole e senza colori eseguite con la tecnica della xilografia che David A. Beronà raccoglie in *Wordless Book: The Original Graphic Novels*⁷⁶¹. Gli ultimissimi anni sono ancora un momento di lavoro e di re-visione su Pinocchio (*Il Pinocchio di Lorenzo Mattotti*, Pian di Scò, Prìncipi e Prìncipi, 2010 e il *Pinocchio* tratto dal film di Enzo D’Alò con le immagini di Mattotti edito da Rizzoli nel 2012) e su altri momenti del suo passato artistico (*Chimera* edita da Coconino Press nel 2011; *Jekyll & Hyde. Liberamente tratto dall’opera di Robert Louis Stevenson*, edito da Einaudi nel 2012; *Le avventure*

759 E. Varrà, *Note alle illustrazioni sotto forma d’intervista*, in *Le avventure di Pinocchio*, illustrate da L. Mattotti, introduzione di T. Scarpa; note alle illustrazioni di E. Varrà, Einaudi, Torino, 2008, p. XXIX

760 «Il volume ha una sua storia personale fatta di coincidenze e incroci. Il progetto per le tavole parte da una richiesta del “New Yorker” fatta a vari artisti: volevano che fosse reinterpretata la fiaba *Hänsel e Gretel*, ognuno in modo diverso. Questo perché a New York al Metropolitan Theatre c’era in scena l’opera dei Fratelli Grimm. Tutto è stato molto libero, persino la taglia delle tavole originali. Io le ho realizzate grandi, perché le volevo forti nell’esposizione».

Il passaggio dal singolo progetto, al volume vero e proprio è stato quasi consequenziale. «Dopo aver realizzato alcune tavole, ho pensato che fosse bello farci un libro. A quel punto tutto è venuto in maniera estremamente naturale: immagini che sembrano uscite dai miei ricordi di bambino, di quando leggevo la fiaba con mia madre e, lo ammetto, avevo una paura terribile. I disegni non sono mediati attraverso un linguaggio per i bambini e forse è per questo che toccano più in profondità l’idea di paura, angoscia e mistero». Lorenzo Mattotti citato nell’articolo di V. Venturi, *Libri, Lorenzo Mattotti vince il Premio Andersen 2010*, «(AMI) Agenzia Multimediale Italiana», 8 giugno 2010, <<http://www.agenziami.it/articolo/6447/Libri+Lorenzo+Mattotti+vince+il+Premio+Andersen+2010>> (10/10). Nello stesso sito è possibile anche vedere l’intervista a Lorenzo Mattotti sulla nascita delle tavole di *Hansel e Gretel*.

761 D. A. Beronà, *Wordless Books: The Original Graphic Novels*, introduction by P. Kuper, Abrams, New York, 2009. Si ricordano i nomi di Frans Masereel (1889-1972), Lynd Ward (1905-1995), Otto Nückel (1888-1955), Giacomo Patri (1898-1978).

di *Huckleberry Finn*, edito da Coconino Press e Orecchio Acerbo nel 2012. Il 2012 è anche l'anno in cui Mattotti fa nuovamente il punto sul pastello con *The Raven: Il corvo* (Einaudi 2012) e, soprattutto, con la summa della sua opera a colori *Works. Pastels/Pastelli*, edita da Logos nel 2012.

Un'altra parola chiave di quest'ultimo quinquennio sembra essere il viaggio. Il carnet diventa il luogo in cui, attraverso i pastelli, gli acquerelli e i carboncini, Mattotti si appropria, vede, luoghi lontani (*Angkor*, una prova precedente, pubblicata nel 2002 su «Géo Hors Série» e poi da Nuages nel 2003) o luoghi più vicini, come la Venezia di *Scavando nell'acqua* (Consorzio Venezia Nuova - Marsilio Editori, 2008; poi pubblicato 2011 dalla Logos di Modena con il titolo *Venezia. Scavando nell'acqua*) o le immagini di *Sul paesaggio* (Bologna, Galleria Stefano Forni, 2010). Sono però tutti luoghi accomunati dalla ricerca di quel riflesso di luce che nell'*Uomo alla finestra* era assorbito dalla carta e che, adesso, è decomposto nella materia acquatica (anch'essa, attraverso l'uso dell'acquerello, trasferisce le sue qualità materiche nella superficie del carnet)⁷⁶². Anche se lo sguardo vuole sperimentarsi ancora *Altrove* (*Altrove. Chemins de traverse*, Nuages, 2008), la ricerca degli ultimi anni scava, in direzione della profondità: un cammino verso le capacità ctonie della propria arte che sembra essere evocato nei titoli delle ultime opere (*Nell'acqua*, *Scavando nell'acqua*, *Nelle profondità*, quest'ultimo un catalogo edito da Nuages nel 2007). È così che il percorso della ricerca trova il suo equilibrio vitale: non solo avanzando, ma scavando nelle profondità della propria opera passata, della propria capacità visiva e della propria materia di lavoro. La carta, la tela, la densità del colore.

762 Mattotti ha partecipato anche al catalogo di Nuages, *Invitation au voyage*, pubblicato in occasione della mostra aperta il 28 aprile 2010 al Chiostro di Voltorre (Gavirate - Varese) che raccoglie le immagini di viaggio di artisti come Giorgio Maria Griffa, Giancarlo Iliprandi, Loustal, José Muñoz, Tullio Pericoli, Roberto Perini, Hugo Pratt, Sempé e Lucio Schiavon.

4. Ricapitolando: Forma-Pensiero e la sinestesia demiurgica

Una delle parole chiave di questo percorso nell'opera di Lorenzo Mattotti è la parola materia. A prescindere dal tipo di narrazione affrontata, la matericità dei propri strumenti tecnici è sempre emersa come una componente importante sia per l'estetica delle sue opere che per il loro sviluppo drammatico. La fisicità del colore, è stato detto, si esprime attraverso la «grana stessa prodotta dallo strumento utilizzato» e anche il bianco e nero, oltre le sue valenze 'pure', può assumere significati diversi a seconda dell'«uso di tessiture e retinature differenti, le quali spesso fanno le veci del colore»⁷⁶³. Il rapporto fisico con la propria opera, inoltre, si attua anche attraverso una serie d'indizi che rendono percepibile la corporeità del gesto dell'artista sopra la sua tavola o sopra la carta, con le conseguenze spazio-temporali che si sono evidenziate. Concordo, però, con Barbieri per il quale la matericità degli effetti artistici va al di là del semplice risultato di mimesi del colore o delle superfici reali: essa è la matericità degli strumenti che diventa metafora della materialità e quindi della presenza delle cose nell'opera. L'unica differenza rispetto al critico è che le mie conclusioni non nasce all'interno di un discorso sul colore e sul bianco e nero, ma da una riflessione sulla tensione alla sinestesia come superamento della visione nella percezione totale. Le sperimentazioni in tale direzione assumono, talvolta, questo carattere sostitutivo che sposta la questione della matericità dal medium di rappresentazione alla cosa reale. In questo senso, tale condotta potrebbe ricordare la costruzione di uno spazio artistico attraverso l'occhio di Florenskij, «un organo di sensazioni tattili passive e di sensazioni cinetiche attive», che deduce e induce la realtà del mondo sulla superficie dell'opera⁷⁶⁴. Il mezzo di contrasto, più o meno potente, è la capacità di assorbimento della carta o della tela.

Per quanto riguarda invece la forma della sua arte, i critici hanno spesso messo in evidenza il rapporto con la tradizione, con il riutilizzo e la reinterpretazione personale e vastissima di gran parte della produzione artistica, specialmente novecentesca (ma, personalmente, farei il nome di Giotto o Paolo Uccello). Il rapporto con la tradizione è indiscutibile, ma nell'espressione di tali apporti leggerei soprattutto il «modello fantasmale» di Aby Warburg, «il modello ideale delle rinascite, delle buone imitazioni e delle serene bellezze antiche»; un modello in cui i tempi non sono ricalcati sulla trasmissione accademica dei saperi ma si esprimono «per assilli, 'sopravvivenze', 'rimanenze', 'ritornanze delle forme'». La forma di ogni immagine, a dire di Didi-Huberman, «è il risultato di movimenti provvisoriamente sedimentati o cristallizzati al suo interno»⁷⁶⁵. Il concetto di «rimanenza» è molto interessante: la sensazione è che Lorenzo Mattotti non sprechi nulla dell'arte e, soprattutto, nemmeno dei suoi risultati artistici. Tutto è rielaborato, metabolizzato: il senso dell'operazione, però, non è quello manieristico, o dell'ormai inflazionata intercettazione, ma è quello di una matura consapevolezza e riflessione sui propri mezzi e, soprattutto, sui risultati raggiunti. Questo perché la ricerca non ha mai fine. Per la comprensione dei significati meno evidenti della sua opera, inoltre,

763 «Ma non si tratta di veri colori. Sono piuttosto forme che da colori si travestono, senza raggiungerne la vividezza e la capacità contrastiva» D. Barbieri, *Mattotti. Cinque impressioni di lettura*, poi con il titolo *Lorenzo Mattotti (2)*, nel libro di Barbieri, *Il pensiero disegnato: saggi sulla letteratura a fumetti europea*, cit., p. 190.

764 P. Florenskij, *Il tempo e lo spazio nell'arte*, cit. pp. 66-67

765 G. Didi-Huberman, *L'immagine insepolta: Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell'arte*, cit., pp. 29-40.

non penso sia superfluo considerare quest'operazione di riciclo come il sintomo di un pensiero ecologico molto profondo (potrei fare riferimento, per esempio, ad alcuni passaggi di *Lettere da un tempo lontano*)⁷⁶⁶.

Materia e forma sono quindi due aspetti che portano le 'cose' nell'arte di Mattotti (metaforicamente e attraverso la riemersione di cose passate). Sono gli elementi che costituiscono l'Immagine. L'altro polo imprescindibile se si parla di letteratura per immagini (o nello specifico, a fumetti) è la Parola, che costituirebbe il collante narrativo fra le immagini e il Pensiero del romanziere che sta dietro di esse. Il racconto e la scommessa narrativa di Mattotti sono un aspetto dominante della sua opera e un punto fondamentale dell'analisi mira a intravedere una tendenza narrativa anche quando sperimenta generi che, tradizionalmente, non necessitano del racconto. La scommessa di Mattotti era, e continua a essere, «riuscire a raccontare delle cose che con il fumetto sono difficili da raccontare cose che forse appartengono ad altri territori espressivi»⁷⁶⁷. Così Barbieri cita le parole dell'artista nel 1990. Vent'anni dopo, la scommessa è raddoppiata e, paradossalmente, rovesciata: consiste anche nel raccontare il fumetto per mezzo di altri generi. La tendenza narrativa, invece, metterebbe in comunicazione l'arte di Mattotti con il sintomo diffuso della cosiddetta «sindrome di Sherazade», un ritrovato bisogno del racconto.

È più volte emerso, però, che sebbene la parola assuma funzione narrativa, non lo fa mai in via esclusiva; è infatti guidata dall'immagine che, spesso, è il luogo in cui, e attraverso cui, gli espedienti narrativi hanno il loro effetto: la profondità spazio temporale del colore, la dinamica metamorfica delle linee, il ritmo, lo spazio bianco. In questo senso, sebbene parole e immagini siano due aspetti imprescindibili quando si parli di romanzo a fumetti, nel caso di Mattotti è inevitabile notare un maggior peso dell'Immagine. Non è una questione di valore assoluto, ma di maggiore e più diretta funzionalità nei confronti del suo linguaggio emotivo. Anche la parola è allora riassorbita all'interno della materia, il che produce un'equivalenza fra gli altri due termini della questione: la forma diventa pensiero, o meglio si crea una Forma-Pensiero. Mattotti si muove e sperimenta cercando di mantenerne l'equilibrio che, in sostanza, è il segreto del *graphic novel* (così come la forma è il segreto del pensatore).

Ma qual è lo strumento artistico che permette l'espressione di due componenti che fanno appello a diverse modalità percettive, cioè l'immagine e la parola? La costituzione della Forma-Pensiero lascia concludere che è la sinestesia a permettere di superare il concetto stesso di visibile in quello, più complesso di percepibile. Le possibilità sinestetiche della Forma-Pensiero sono inoltre accentuate dal fatto di venire esercitate all'interno di un iconotesto, quindi su un terreno che è già di per sé ibrido: per questo motivo la sinestesia assume poteri creatori simili a quelli della materia di cui è composta, tanto che si potrebbe parlare di sinestesia 'demiurgica'. Ciononostante, Lorenzo Mattotti non ama mettere l'accento sugli aspetti normativi o eccessivamente teorici delle sue opere: anche se sperimenta combinazioni e generi in tutte le varianti possibili, ogni operazione ha un senso solo all'interno di una ricerca complessiva. La sottolineatura della teoria porterebbe a una rottura

⁷⁶⁶ Non sono la prima a parlare di ecologia delle immagini e, tuttavia, affrontando l'argomento a proposito di Mattotti si rischierebbe di allontanarsi troppo dalla riflessione sul *graphic novel*. Si veda A. Ross, *The Ecology of Images*, in N. Bryson, A. M. Holly and K. Moxey (eds.), *Visual Culture: Images and Interpretations*, cit., pp. 325-346.

⁷⁶⁷ D. Barbieri, *Valvoforme e valvolori*, cit., p. 109.

dell'equilibrio e la percezione emotiva dell'opera ne risentirebbe.

In questo senso, quindi, Mattotti opera sinesteticamente, ma in maniera naturale: le sue storie e, nello specifico, i suoi romanzi a fumetti, si 'naturalizzano' nel senso che vengono percepiti grazie a un forte coinvolgimento emotivo. Questo perché, per mezzo della logica sinestetica, la percezione globale precede la visione in senso stretto. Se osserviamo i casi di studio presi in esame, si potrà allora notare un cambiamento da Manzoni a Mattotti, sempre però nel segno della naturalizzazione. Se Manzoni e la coppia Dickens-Töpffer sperimentano un tipo di naturalizzazione dell'iconotesto romanzesco che abbiamo definito 'cognitiva', Mattotti, con alle spalle l'esperienza novecentesca di Saint-Exupéry che si trova a metà strada tra i due linguaggi, sceglie la corsia preferenziale della naturalizzazione 'emotiva'. In maniera simile, lo strumento visivo-cognitivo per eccellenza, la metafora, lascia spazio, o meglio, è riassorbita nella figura dell'utopica percezione totale: la sinestesia.

5. Intervista

1. La mia prima domanda è assolutamente scontata, ma inevitabile visto che il mio studio nasce da una riflessione sul romanzo per immagini, il cosiddetto graphic novel. Come lei saprà la questione è delicata anche dal punto di vista della terminologia, in quanto alcuni critici ritengono che la definizione sia un'etichetta commerciale data ad alcuni fumetti per elevarli a letteratura di serie A. Per altri invece c'è una reale differenza, a prescindere da un'ipotetica scala di valori, fra i due generi che in realtà condividono lo stesso medium. Si è mai trovato a dover decidere da che parte stare? Pensa che esistano delle sfumature diverse della definizione in contesti culturali diversi: in altre parole esiste un *graphic novel* anglosassone e un *roman graphique* francese (e italiano) con caratteristiche diverse fra di loro?

Non mi sono mai trovato nella situazione di dover decidere di adattare la mia storia al genere del *graphic novel*, direi piuttosto che c'è stato un momento in cui ho deciso di fare una storia tipo *graphic novel*, quando il termine non era ancora diventato una moda. Se penso al *graphic novel* penso alla possibilità di dare un ritmo estremamente arioso alla storia, non aver limiti di pagine, al contrario di quello che accadeva sempre con il fumetto dove le tavole e le vignette avevano dei limiti precisi, così come le pubblicazioni stesse. Il *graphic novel* permette di avere una narrazione simile a un disegno-scrittura, dove comunque il disegno ha un'enorme importanza. Ci sono storie che si sviluppano nella lunghezza, storie che hai nella testa già come un libro e *L'uomo alla finestra* ne è un esempio. Quando lo scrissi insieme con Lilia Ambrosi, volli che fosse messo in libreria negli scaffali dedicati ai romanzi: la gente lo prendeva, lo apriva e non si rendeva conto di cosa fosse; il fatto poi che fosse pubblicato da Feltrinelli e in una collana dove apparivano spesso romanzi è indicativo di tale volontà. La storia aveva un respiro molto simile alla scrittura. Altre storie si sviluppano invece nella mia testa come grandi immagini; in esse il colore e la potenza dell'immagine vengono fuori di più, come accade in *Fuochi* che non considero esattamente come *graphic novel*. Per me era chiaro che *Stigmate* e *L'uomo alla finestra* erano *graphic novel*, mentre *Fuochi* e *Il rumore della brina* facevano parte di un altro tipo di narrazione. In ogni caso, per me si tratta sempre di fumetto. Per la mia sensibilità, i veri 'antenati' del *graphic novel* sono *La ballata del mare salato* di Pratt o *Ici Même* di Tardi. Le categorizzazioni sono però sempre molto approssimative. Questo proposito, Art Spiegelman afferma ironicamente che nonostante sia spesso identificato come il padre del *graphic novel*, nessuna gli ha mai fatto l'esame del DNA. Dichiarazioni come questo vanno di pari passo con l'odio di Art per la 'zuppa' allungata, cioè per alcuni *graphic novel* che potrebbero essere ridotti a trenta pagine avendo distrutto l'essenzialità. Per quanto riguarda invece la questione dell'ipotetica differenza tra *graphic novel* e *roman graphique*, direi che sono essenzialmente la stessa cosa. Anche in Francia il modello della lunga storia in bianco e nero si è sviluppato in maniera simile a quello del contesto anglosassone, anche se sembra che oggi il colore stia tornando, forse anche a causa dell'uso del computer.

2. Leggendo la sua opera ho deciso, come ha visto, di scegliere i lavori che a mio avviso potessero rappresentare al meglio le caratteristiche del genere, accennando anche a una maggiore aderenza del bianco e nero a quella che ormai è la forma canonica del *graphic novel*. Avrebbe voluto che, in questa prospettiva, fossero trattati

altri suoi lavori?

No, sono d'accordo con la sua scelta, anche se ci potrebbero essere altri esempi. Per me anche *Incidenti* è un *graphic novel*; è una storia molto contratta, in quel periodo avevamo un numero di pagine limitato sulle riviste e quindi era necessario concentrare tutto segnicamente e graficamente.

3. *Parlando di sceneggiatura, delle parole quindi, affronto un altro tema che immagino sia stato spesso oggetto delle sue interviste. Ogni volta che ho affrontato la banale questione del 'cosa viene prima', le parole o l'immagine, con degli autori di fumetto ho sempre riscontrato un atteggiamento di difesa. La risposta immediata è sempre stata che la domanda non ha senso e che le due cose nascono insieme. Come si svolge la collaborazione con lo sceneggiatore? Il risultato finale, le dirò la verità, non sembra essere diverso nel caso di una coautorialità, sembra che le immagini e le parole provengano da un'unica sensibilità. Anche in Stigmata, nonostante il testo sia di Piersanti, i temi trattati sono molto 'mattottiani'.*

Si tratta di un lavoro di lima reciproco e continuo. Nell'*Uomo alla finestra*, per esempio, si prendeva un tema e lo si sviluppava disegnandolo. Le parole venivano dopo, ma il disegno e i dialoghi si riaggiustavano a vicenda. In quella storia però, i dialoghi e i monologhi volevano i loro tempi, come per esempio le parole dello Squarziatore: in quel caso chiesi a Lilia di scrivere prima il testo, di lasciargli spazio; avevo voglia di tenere la camera fissa sul personaggio e farlo parlare anche per tre, quattro pagine. Per me sarebbe stato impensabile prima. Ormai la strategia è superata, ma bisogna pensare che era il 1991. A volte ho bisogno che lo sceneggiatore scriva, altre volte invece ho bisogno che sia lui a seguire le mie immagini. Nel *Rumore della brina*, per esempio, il lavoro con Zentner si è svolto così: a volte ero io che mi adeguavo al suo ritmo, a volte era lui. Prima parlavamo della storia, io facevo delle bozze e poi rifacevo i disegni con più precisione e glieli rimandavo. Allora lui scriveva i testi, ma era sempre un lavoro di accomodamento reciproco, dove si decideva insieme cosa tagliare, le immagini che non andavano, dove porre l'accento. Quando si lavora così bisogna mettere da parte il proprio ego e pensare solo alla storia. È vero però che mi è impossibile lavorare con sceneggiatori che non si avvicinano al mio ritmo: mi sarebbe impossibile 'tradurre' una storia che non segue i miei movimenti del mio pensiero in immagini. Spesso bisogna capirlo prima di iniziare un lavoro, a volte invece si tratta d'incontri fortunati, come nel caso di me e Zentner. Nel *Rumore della brina*, poi, il nostro ostacolo quotidiano erano i tempi stretti della pubblicazione settimanale su rivista; la storia, all'inizio, si svolgeva in pagine grandi di otto vignette, secondo il formato del periodico, ma noi avevamo già in mente la struttura del libro, strutturato in due vignette per pagina. Non sapevamo mai come sarebbe andata a finire: la storia procedeva a pezzi, ma penso che ha raggiunto un'unità e una fine, perché la possedeva già all'inizio, era come se fosse già nata nelle nostre menti senza che noi lo sapessimo. Solo così ha potuto assumere naturalmente [*è una parola che pronuncia spesso*] quella e solo quella forma, non potendo dare altro che quel risultato. L'aggiustamento fra disegno e parole è continuo, ma si tratta di un unicum che non poteva essere altro che in quel modo lì e che prende forma e senso durante il suo percorso. Poi quando si trova la giusta 'tonalità' è il momento in cui nasce la storia di parole e immagini.

4. *Ci sono dei nomi fra gli autori di romanzi a fumetti contemporanei che trova interessanti?*

Ce ne sono tanti. Chris Ware, per esempio, è uno che è andato dentro il linguaggio della lunga narrazione, nel tempo e nello spazio, rimpicciolendo o ingrandendo le vignette in cui si raccontano la lentezza, i silenzi, i momenti di attesa, la grande attesa che lui ha esplorato tantissimo. Un nome italiano è Gipi, quello che più che è entrato nella scrittura narrante, pur stando anche molto al limite del disegno scarabocchiato.

5. *Esiste una corrente autobiografica nel graphic novel contemporaneo? Sembrerebbe quasi il risultato di due tendenze opposte: una che va verso il racconto e l'altra verso l'interiorità. Pensa sia questa la strada del romanzo a fumetti di oggi?*

Certo, esiste questo tipo di racconto. Quello di Marjane Satrapi, ad esempio, che tuttavia non amo troppo perché trovo che non usi il disegno allo stesso livello del linguaggio che ha un tono standard, piuttosto basso. Ma Satrapi ha trovato la giusta alchimia che ha funzionato con il pubblico. Ci sono poi le storie di David B., adesso ripubblicato da Coconino; l'editrice bolognese ha ultimamente pubblicato anche un'altra storia interessante, l'ultima di David Mazzucchelli, *Asterios Polyp* (2009), dove racconta una storia esistenziale, ma usando molto il linguaggio dei segni, da vero narratore grafico: questo mi affascina, raccontare in maniera estremamente lunga, ma utilizzando tutto l'alfabeto della BD. La biografia deve essere trasportata nel segno. L'autobiografia però è anche un grande pericolo, devi sapere cosa raccontare. La strada che io ho seguito è stata quella di spersonalizzare, come in *Spartaco*, dove il protagonista si assolutizza, diventa una maschera in cui riflettersi. Spesso le storie che racconto sono trasformazioni, attraverso le quali il personaggio cerca di capire qualcosa di nuovo. Anche in *Lettere da un tempo lontano* c'è un grosso cambiamento, nella prima storia per esempio, *Dopo il diluvio*, sceneggiata da Gabriella Giandelli, dove la protagonista, stando chiusa nell'aeroporto, rivaluta il rapporto con il suo compagno.

6. *Un altro aspetto che emerge è il fatto che la sua opera rappresenta anche la forme in immagini di altri generi narrativi: la poesia, il diario, la biografia, la lettera. O almeno così appare da una prospettiva narratologica. Esiste una 'precedenza', almeno in uno stadio concettuale, di un genere che viene espresso in immagini o, piuttosto, è l'insieme delle immagini che, spontaneamente, dà vita a un genere riconoscibile a posteriori come tale?*

La coscienza nell'utilizzare strutture e schemi diversi c'è. È certo che fino all'*Uomo alla finestra* io pensavo ai generi del racconto poliziesco, d'avventura, mi rifacevo sempre nella testa degli schemi narrativi, come è successo per esempio in *Fuochi. Incidenti* doveva essere il racconto giallo, per esempio. *Spartaco* è già più ambiguo, ma tutti i riferimenti narrativi sono legati ai generi: c'è Walt Disney, il film dell'orrore, il racconto comico. Con *L'uomo alla finestra* ho smesso con i riferimenti, ho fatto tabula rasa, specialmente con il fumetto; nella storia si possono invece rintracciare altri generi letterari, come il diario. Coscientemente non m'imponevo di fare una poesia o una pagina di diario: mi sentivo molto libero nell'utilizzare qualche espediente narrativo.

7. *Ormai sono molti anni che si è trasferito a Parigi, così come anche molti giovani fumettisti stanno facendo. Le dirò che anche la percezione 'media' di cosa sia il*

fumetto e, soprattutto, il romanzo a fumetti, in Italia e in Francia è molto diverso. Nel secondo caso l'oggetto in questione è infatti parte integrante della cultura di un lettore medio, mentre in Italia c'è ancora molta diffidenza e molti pregiudizi su chi si interessa o fa fumetto. Mi piacerebbe sapere innanzitutto come è stato trasferirsi e lavorare a Parigi, se era più l'eccitazione di parlare un 'linguaggio' che veniva compreso o le difficoltà d'integrazione con la città?

In realtà questo movimento di migrazione verso la Francia è più forte oggi. Durante la mia attività giovanile in Italia c'erano grandi riviste che permettevano di sviluppare il proprio linguaggio, «Linus», «Frigidarie» ecc., c'era un certo giro di pubblico, si parlava agli altri. Quello che ci portava in Francia era più che altro il bisogno di farsi conoscere all'estero. Ora purtroppo queste riviste non sono più lette. Ci sono dei bravissimi autori, ma hanno smesso di parlare, hanno la sensazione di non comunicare con l'esterno e quasi non si pongono il problema. Magari pubblicano con case editrici piccole, poco conosciute e la Francia è il più grosso mercato del fumetto europeo, se non mondiale: è chiaro che se un giovane deve confrontarsi con quello che veramente succede, deve venire qui, deve imporsi e mettersi in gioco perché c'è molta competizione. Nel mio caso è *Fuochi* che mi ha permesso di farmi conoscere internazionalmente. In quel periodo là c'erano talenti provenienti da tanti paesi, ci s'incontrava, avevi la sensazione di fare parte di una comunità, non c'era il grande fumetto commerciale: si andava nei vari festival e ci si conosceva personalmente, dopo che i nostri lavori ci avevano già preceduto negli ambienti creativi più vivaci. Il disegno è un linguaggio che non ha bisogno di traduzione, c'è qualcosa che passa direttamente, come nella musica.

8. Pensa che in Italia, attualmente, lei sia più conosciuto come pittore che come autore di fumetti? Secondo me c'è una certa tendenza a concentrare l'attenzione sugli elementi più evidenti di 'italianità' e di legame con la tradizione italiana della sua opera. Penso per esempio ai lavori su Pinocchio o sulla Divina Commedia. Ha la stessa sensazione? Personalmente, sento un marchio italiano in altri aspetti, come in alcuni paesaggi, nella fermezza dei colori che ricordano un po' la forma-colore di Piero della Francesca o le masse di Antonello da Messina e Paolo Uccello. Nell'acqua, per esempio, è un lavoro in cui, nonostante il contesto onirico e di memoria, parla un linguaggio fortemente mediterraneo.

Sì, credo di essere conosciuto di più come pittore, anche se mi meraviglia sempre quando mi considerano tale, mi resta ancora difficile definirmi così. Da una parte c'è una visione di me molto confusa, tanti per esempio mi conoscono per i miei manifesti ma non per i fumetti, o viceversa, ma fortunatamente sono riuscito a rompere tante frontiere con il mio lavoro e questo mi ha permesso di considerarmi uno che lavora con le immagini a 360 gradi: posso fare mostre di pittura che il giorno dopo possono diventare fumetti. Questa è una libertà che ci siamo conquistati propri noi della mia generazione. Non è possibile, tuttavia, generalizzare perché c'erano alcuni, per esempio, che si firmavo in maniera diversa in pittura o in fumetto. Personalmente trovo fastidiosa questa distinzione fra arte con l'A maiuscola e il fumetto come arte minore. Anzi, mi piaceva quasi di più fare fumetto, perché in quanto sotto-arte mi concedeva più libertà: avevamo meno accademia, meno strutture intellettuali, e proprio perché il nostro linguaggio veniva dal basso potevamo mischiare l'opera lirica con immagini a basso costo.

Per quanto riguarda invece i miei riferimenti pittorici, beh, magari fossi come

Paolo Uccello! Paolo Uccello, Giotto, li ho capiti più tardi. Nel caso di quest'ultimo per esempio, penso di averne capito la grandezza solo verso trentacinque, quarant'anni. Comunque, insieme anche a Piero della Francesca, li trovo ancora più moderni degli altri: nascondono delle simbologie, delle organizzazioni compositive e dei temi meno banali di certe cose contemporanee. Ho cominciato a sviluppare il tema di *Nell'acqua* perché esteticamente mi affascinava il fatto che ci fossero in gioco tre elementi: il mare come superficie fisica, i corpi e il paesaggio. Il mare poteva essere una superficie piatta, ma doveva servire da sostegno; il paesaggio poteva continuamente cambiare in parallelo alle emozioni dei personaggi; poi il soggetto del corpo che poteva essere bidimensionale e o tridimensionale. Continuando a girare i tre temi ho avuto la possibilità di uno spettro di linguaggio molto vasto, dall'astrazione alla pittura pompeiana. A partire dall'impressionismo esiste la possibilità di partire da un soggetto per poi cominciare a distruggerlo, a mangiarlo finché non diventa astrazione pura: il metodo di appropriarsi sempre di più di un soggetto finché non diventa tuo non appartiene al fumetto, ma è un metodo legato alla pittura. Il fatto di metterlo in una sequenza narrativa con il testo, ecco, questo crea uno strano processo dove i meccanismi sono sforzati, la gabbia tira, quello che è arte diventa narrativo e viceversa, e questo mi affascina. Poi ti ritrovi in una zona fatua, una terra di nessuno, dove però hai un'enorme libertà. C'è una frase di Faeti in *Guardare le immagini*, che rende proprio quest'idea di terra di mezzo. Oggi in Francia, anche nonostante le novità dell'Association, il linguaggio di molti giovani artisti diventa subito accademia, si tende molto a categorizzare, a irrigidire il linguaggio. Basta pensare che addirittura *Il rumore della brina* non era stato accettato per essere premiato ad Angoulême non essendo considerato un fumetto perché aveva solo due vignette per tavola. Stare nel mezzo è però anche una maledizione, sei libero ma non ti fermi mai, vedi sempre il tuo cambiamento personale e ti adegui ad esso senza mai smettere.

9. *Ho parlato di Pinocchio, un lavoro che ho amato molto (specialmente quello del 1990). Personalmente ritengo che in un lavoro così legato alla tradizione, lei abbia parlato un linguaggio estremamente personale: è come se si sentisse l'emergenza di un ricordo, come se ogni immagine, prima di materializzarsi, sia passata per anni attraverso di lei, anche in momenti e età diverse. C'è il bambino impaurito, l'artista esteta, il narratore... Esiste questa componente personale? Insomma, da dove nascono i suoi lavori per l'infanzia? Le piace affrontare questo tipo di lavori?*

Questa è una bella domanda! No, non credo che mi piaccia. *Hansel e Gretel* non l'ho fatto per i bambini, ma pensando a me bambino. Forse è questa la chiave. Non mi viene naturale raccontare una storia per bambini, o forse mi pongo troppo il problema di cosa devo dire loro? Per un periodo ho pensato troppo a questo. In realtà anche *Pinocchio* all'inizio non era pensato per i bambini. L'ho cominciato come un libro per adulti che girava intorno ad alcune immagini alle quali poi ne ho aggiunte altre per seguire la storia, ma che secondo me sono meno belle e interessanti. Con il secondo *Pinocchio*, quello di Einaudi, ho fatto un lavoro diverso. Le cose migliori vengono quando io tiro fuori un mondo pensando a me bambino, quando trovo il divertimento nel fare le cose: ecco, mi piacerebbe ricreare un certo tipo d'ingenuità e dolcezza, una sensibilità infantile come in alcune storie di Tomi Ungerer, per esempio. In questo senso, con Kramsky stiamo costruendo una lunga storia, che riprenda anche le esperienze della *Linea fragile* e che poi diventi fumet-

to, riuscendo anche a scoprire a una nuova ingenuità anche per ritrovare le radici del fumetto, il divertimento del fumetto.

10. *A proposito del percorso complessivo della sua opera ho avanzato l'ipotesi di un lavoro 'ecologico', nel senso che nulla viene sprecato dei suoi risultati artistici. Tutto è rielaborato, metabolizzato. La definizione voleva avere però un altro significato: considerare quest'operazione di riciclo come il sintomo di un pensiero ecologico molto profondo (faccio riferimento, per esempio, ad alcuni passaggi di Lettere da un tempo lontano, alla natura non contaminata di Fuochi o del Mistero delle antiche creature, al suo lavoro per Dessins pour le climat, 2005). Questo la renderebbe a maggior ragione interprete di una necessità contemporanea (oltre a quella del racconto). È la mia avversione contro gli sprechi che mi fa leggere tutto questo nelle sue storie o esiste davvero questa dimensione?*

[Ride un po' all'idea] Di sicuro esiste il non spreco delle idee. Lavorando in tanti campi diversi, volente o non volente, hai la possibilità di esplorare o toccare qualcosa, e poi puoi arricchire con le tue diverse esperienze altri lavori. Così è successo alle mie foreste della Patagonia che sono andate a finire in *Hansel e Gretel*. Quando ho lavorato all'*Uomo alla finestra* ho iniziato dalle scene in cui si trova nella serra di Miriade. A partire da lì ho cominciato a fare dei quadri (*In the garden*, è il titolo della serie) dove c'è sempre la presenza di un uomo nella serra, che si muove su un sfondo acquoso attraversato da un segno grafico simile a quello dell'*Uomo alla finestra*. Quando cambi materia le opere diventano qualcos'altro, non so, per esempio passando dalla carta nepalese al cartone il risultato cambia nella sua essenza. C'è questo arricchimento che, se si vuole, è anche la mia fortuna. «Altre forme lo distraevano continuamente», che dà il titolo a un mio catalogo, è una frase di *Linea fragile* e si riferisce a questo personaggio continuamente distratto, perso: penso che la distrazione, in questo senso, faccia parte della mia natura. A volte puoi vedere una forma e capire che attraverso quella forma puoi entrare in un mondo, un ecosistema se vogliamo: tutti abbiamo sempre la possibilità di entrare in un'immagine e con un proprio metodo. Quando cerchi di fare cose di qualità, poi, magari non hai un risultato subito, ma se un lavoro è serio e profondo può dare i suoi frutti nel tempo. Così, per esempio, dai ritratti materici, quasi bidimensionali, di *Anonymes*, la rivista «Domus» mi ha chiesto di realizzare alcuni ritratti di architetti per le dodici copertine annuali.

11. Riconosce delle tappe nella sua opera, percepisce dei lavori che per lei hanno rappresentato un punto di passaggio o di svolta?

Direi di sì. *Nell'acqua* per esempio è collegato al lavoro sulla serie, alle *Stanze*. Sono storie molto silenziose, c'è un'intimità totale, ma anche un'idea forte di narrazione. In quel periodo c'erano anche *Lettere da un tempo lontano* e *Chimera*, dove l'idea era quella di una vera e propria poesia visiva. C'è comunque sempre una forza centrifuga, è difficile fare un paesaggio, una piantina geografica dei miei lavori. Proprio a proposito di questo, negli ultimi anni mi sono molto concentrato sul paesaggio, su come rappresentare lo spazio. Da lì sono arrivato ad *Altrove*, ai quadri di *Acrylique*, e poi ad *Appunti per il paesaggio*. Questo lavoro parte dai primi disegni della Patagonia e poi piano piano si trasforma nella ricerca di un paesaggio più immaginario, più esotico, dove i pini si mescolano alle palme alla ricerca dei segni del paesaggio, che diventa così un alfabeto. *Appunti per il paesaggio* riassume un

po' i miei bloc-notes procede nel creare delle grandi profondità anche solo con il cambiamento del segno. Ho lavorato molto anche sul nero, grazie anche a una penna pennello che mi permette di disegnare anche in viaggio. Alcune infatti sono visioni vere, mentre altre sono per lo più ricostruzioni legate alla memoria. Dopo questo lavoro in cui ho macinato profondità e segni è venuto *Altrove*, un respiro a colori, e, parallelamente, le foreste della Patagonia. Piano piano sto ritornando a lavorare sui personaggi, come in *The Raven*, ispirato al *Corvo* di Edgar Alan Poe, che uscirà per Einaudi a ottobre. Ci sono poi lavori diversi, come *Carnaval*, in cui ho riscoperto la potenza del colore in movimento. Dopo l'esperienza dei paesaggi, è venuta fuori anche la possibilità di lavorare su Venezia. Lì avevo studiato architettura e grazie alla commissione ricevuta ci sono rimasto per un mese e mezzo durante il quale ho imparato a rileggerla. Posso dire che è stata la mia tesi di laurea su Venezia, quello che penso sia veramente Venezia per me. È molto intenso, molto architettonico, tutto parla di spazio concreto: anche l'elemento acquatico diventa strada e fa parte della costruzione architettonica della città. Non ho vissuto Venezia come un miraggio, ma come un enorme e misterioso labirinto. Sono disegni che però non ho fatto dal vivo, ma dopo un certo periodo di maturazione: ho usato una telecamera che permette di visualizzare le posizioni dello sguardo e scegliere poi i momenti spazialmente più interessanti.

12. Ho parlato spesso di espressione sinestetica a proposito della multisensorialità del suo linguaggio, visivo e verbale. È d'accordo con questa definizione? Da lettrice, le confido che gli spessori delle sue pagine funzionano come una sorta di liquido amniotico, come il fluido denso di Nell'acqua, in cui il confine fra fiction e realtà resta sospeso. È in questa sospensione, in cui la percezione razionale si somma a quella sensoriale, che si crea la possibilità di comunicazione di sensazioni diverse? È possibile che il senso di sprofondamento nella materia, nella storia dei personaggi, l'andare in profondità anche nella propria ricerca artistica sia la cifra dell'ultimo Mattotti? Gli ultimi titoli dei suoi carnet sembrerebbero suggerirlo.

Nell'acqua rappresenta una delle prime volte che partivo da un tema e lo sviluppavo in una serie. *Nell'acqua* era anche un po' questo, la possibilità metafisica dei corpi, la possibilità di dare anche spessore alle superfici. Quando vedi gli originali, capisci che per trovare quell'azzurro lì ho passato sei sette diversi azzurri: quando disegni e sei concentrato ti sembra di vivere le emozioni, i colori cambiano come al passare di un raggio di luce che ne muta la percezione emotiva; tu devi decidere quello che più ti affascina, quello che presenta più stratificazioni di emozioni dentro di sé e che è capace di mantenerle. A volte è difficile fermarsi se vai troppo in là l'emozione non funziona: a volte bisogna fermarsi, bisogna trovare la giusta 'tonalità': il colore è una cosa pazzesca, tutto può diventare più drammatico, più perso, più dolce, limpido. Nella stampa a volte sei deluso, spesso i neri non sono neri e tutto perde di profondità. Altre volte invece è sufficiente che i rapporti siano mantenuti, allora l'immagine mantiene la sua forza, le 'proporzioni' della tonalità restano. A proposito di *Nell'acqua* ho trovato varie persone che mi hanno detto «questa è la mia storia!». In verità io non ho mai vissuto quella storia, ma ho pensato che avrei potuta viverla. La concentrazione di questo soggetto fa sì che gli altri s'identificano e percepiscano la loro storia e le loro emozioni. Una sensazione simile è quella del *Rumore della brina*. Lavorandovi settimana per settimana e in fretta, non sapevo bene dove stavamo andando. Quando alla fine ho riletto la

storia ero stato contentissimo perché mi sono detto: «è qualcosa che avrei potuto vivere proprio io». Erano emozioni che molte persone potevano condividere.

Sì, il senso dello scavare, dell'andare in profondità fa parte del mio lavoro più personale. Il catalogo *Nelle profondità* riassume lavori che non mi erano stati dati in commissione ma che partivano tutti da me: ci sono quindi le mie profondità, ma anche le profondità fisiche del paesaggio, del buio. L'idea di scavare c'è sempre, anche in un disegno, ma si scavano le proprie emozioni al suo interno: un'immagine può essere colorata in maniera naturalistica, ma poi è necessario cominciare a cancellare, aggiungere colori alle ombre, aggiungere elementi cromatici che per te sono essenziali. Aggiungere il colore significa riconoscere delle emozioni che cerco, altrimenti il disegno non parla il mio linguaggio: devo andare a ricercare le cose che io riconosco, scavare dentro il disegno e dentro di me per capire e riconoscere l'emozione che voglio fermare. È anche un metodo. Ci sono artisti che vogliono una certa distanza e lasciano narrare la forma; altri invece vogliono farti sentire le loro emozioni durante il percorso delle immagini. Devi cercare quelle emozioni nel e sul disegno. Per un certo tipo di scuola questo significa sottolineare troppo, dire troppo al lettore. Per me invece significa essere più onesti possibili nel precisare sempre di più quello che si sente.

Le confesso che spesso ho provato imbarazzo mentre scrivevo o formulavo le domande che, forse per questo motivo, sono meno acute di come volevo. Un imbarazzo che nasce dalla sensazione di violare l'equilibrio delle forme e delle parole con un discorso critico eccessivo. Talvolta le immagini sembrano chiedere di essere ascoltate in silenzio e per questo ho aspettato molto a scrivere. Era un silenzio che dovevo trascrivere in parole per poterci riflettere, ma che esigeva che io mantenessi un'impostazione critica che ne rispettasse (a volte mimandola) la sua visività. Spero di averne lasciato tutto intatto: colori, forme, ombre, ritmi e dubbi.

Conclusioni

1. *Naturalization*. Problemi e risposte

Ogni tappa del percorso appena compiuto si concentra su un aspetto specifico della tesi, ma assume senso solo se messa in relazione con le altre. L'idea che si è tentato di dimostrare è che il *graphic novel* rappresenti un genere 'naturale'. Questa tesi rappresenta una presa di posizione forte nei confronti del romanzo a fumetti poiché controcorrente rispetto alla maggior parte delle teorie sul fumetto. Lo stesso Harry Morgan, che pur rappresenta un punto di riferimento importante per le nostre riflessioni, pone l'accento sull'artificialità del medium. L'esposizione delle tesi di Morgan, infatti, è stata l'occasione per chiarire il punto di vista della nostra posizione e soprattutto l'oggetto (cioè, il processo), definito con il termine di «naturale». L'espressione «naturale», dal mio punto di vista, non qualifica il risultato estetico dell'illusione iconotestuale (la mimesi della realtà, in definitiva); non contrasta l'intenzione finzionale nel processo creativo sposando la causa di un'ipotetica trasparenza del medium. L'espressione «naturale», quindi, non vuole significare che le costruzioni ibride del fumetto (e del *graphic novel*) siano naturali dal punto di vista della creazione. Ogni caso di studio, infatti, è l'occasione per ribadire, quasi paradossalmente, l'estrema artificialità dei processi in corso: il percorso dell'ECFRASI manzoniana (la cosiddetta 'ecfrasi di ritorno') che si fonda su un procedimento METAFORICO; l'apporto scientifico della fisiognomica e il tramite (cognitivo) della caricatura in *Pickwick Papers*; l'accusa di infantilizzazione che riguarda la 'strategia' iconica di Saint-Exupéry; i geroglifici mattottiani e la costruzione di una Forma-Pensiero. La conferma delle mie ipotesi, quindi, viene dal fatto che la naturalizzazione, o meglio, l'effetto naturale' è consapevole di tali artifici, ma, al di là di essi, vede nel risultato iconotestuale ottenuto tramite tali espedienti, una struttura, un percorso, che mima il modello di percezione e di elaborazione del pensiero (per immagini) che, in questo senso, può essere definito 'naturale'. Come avevamo promesso di dimostrare al nostro lettore, la funzione di naturalizzazione non indica un processo di creazione o di lettura che mimetizza i meccanismi della finzione o, al contrario, li esibisce quasi per giustificare un comportamento narrativo antimimetico. La funzione di naturalizzazione, infatti, convive con la consapevolezza di trovarsi davanti a una fiction e pertiene soltanto all'effetto finale: alla simulazione, cioè, delle modalità del pensiero in generale e, nel caso del racconto in immagini, a un'incarnazione' dell'atto di lettura che diventa un atto profondamente fisico. È quindi compito del lettore percepire le potenzialità pedagogiche del *graphic novel* e cogliere l'occasione per apprendere il movimento dell'occhio che, in un gioco di amore per la finzione (per la letteratura, in definitiva), avviene tra le parole e le immagini.

Le obiezioni che potrebbero essere avanzate, tuttavia, non sono né rare né da sottovalutare. Uno dei problemi di fondo, per esempio, è la questione del pensiero

in immagini che trova le sue radici nel quesito di Molyneux. Come è noto, nel 1688 William Molyneux, filosofo e studioso di ottica, pose a John Locke un quesito, la cui seconda formulazione, del 1693, fu ripresa l'anno seguente nella seconda edizione del *Saggio sull'intelligenza umana* (II, ix, 8): «Supponete che un cieco nato che sia oggi un adulto, al quale si sia insegnato a distinguere mediante il tatto un cubo e una sfera, dello stesso metallo e, a un dipresso, della stessa grandezza, in modo che quando egli tocca l'uno e l'altro, sappia dire quale sia il cubo e quale la sfera. Supponete che, trovandosi posati sopra una tavola il cubo e la sfera, questo cieco venga ad acquistare la vista. Si domanda se, vedendoli prima di toccarli, egli saprebbe ora distinguerli, e dire quale sia il cubo e quale la sfera». La risposta negativa data da Molyneux e da Locke al quesito dette il via a una vasta discussione di natura psicologica ed epistemologica. Per Diderot, invece, – operando una sintesi del pensiero di Condillac e Berkeley – ogni conoscenza, anche sperimentale, è una proiezione, una costruzione sintetica dei sensi, di un valore oggettivo e assoluto, ma all'interno di un dato sistema sensoriale, questo relativo. Per Diderot, quindi, la conoscenza esprime sempre lo stato del soggetto e mai quello dell'oggetto poiché non può venire che dai sensi; al posto dell'universo, la conoscenza scopre il cieco che lo esplora. E quando Diderot dichiara che il sistema di Berkeley avrebbe dovuto nascere nel cervello di un cieco, non è più tanto una critica, quanto un omaggio, in questo contesto dove solo il cieco è chiaroveggente grazie alla conoscenza socratica della sua cecità. La risposta di Diderot al problema di Molyneux, infatti, è che la geometria del cieco è identica a quello del vedente, così come la geometria visiva di un paralitico sarebbe identica a quella del tatto di un cieco: l'esperienza sensoriale avrebbe, quindi, una struttura profonda identica per tutti i sensi.

A qualcuno di noi venne in mente di chiedere al nostro cieco se non sarebbe stato ben contento di avere occhi: «Se non fosse per la curiosità, disse, mi piacerebbe altrettanto avere braccia più lunghe. Mi sembra che le mani mi farebbero conoscere meglio quello che avviene sulla luna dei vostri occhi, o dei vostri telescopi; e poi gli occhi fanno più presto a smetter di vedere, che le mani a toccare. Sicché tanto varrebbe l'organo che ho, invece di concedermi quello che mi manca»⁷⁶⁸.

Il pensiero di Diderot si rivela quindi un'audace sintesi dell'idealismo e del materialismo, dove l'idealismo è un'euristica ed è il solo che permetta l'elaborazione sistematica del materialismo. Si è voluto citare la questione e la relativa posizione di Diderot perché una delle possibili obiezioni che si potrebbero fare alle nostre conclusioni è che la funzione di naturalizzazione della comprensione dell'iconotesto non potrebbe valere per un non vedente dalla nascita. Alla luce delle più recenti acquisizioni della ricerca neurologica, infatti, il problema di Molyneux, nei termini in cui è posto, non ammette soluzione. Esso presuppone una capacità di recupero cognitivo che non è possibile sul piano fisiologico, in quanto nei ciechi congeniti il sistema visivo va rapidamente incontro a uno stato di degenerazione funzionale. Non solo. Le più recenti ricerche inducono a riconoscere l'esistenza di meccanismi intermodali innati, che sono in grado di regolare la percezione primaria fin dalla nascita e portano a concludere che l'integrazione fra le diverse modalità percettive e la connessione con quelle motorie è resa possibile dalla struttura stessa del sistema nervoso. Quale senso, in quel caso, avrebbe il concetto d'immagine mentale o di pensiero in immagini? La risposta non è chiara perché il problema si dissolve

768 D. Diderot, *Lettera sui ciechi per quelli che ci vedono*, traduzione di M. Brillì, La Nuova Italia, Scandicci – Firenze, 1999, p. 13 (ed. orig. D. Diderot, *Lettre sur les aveugles*, s.n., London, 1749).

nel contesto in cui ci troviamo a operare. Assumendo ipoteticamente la posizione di Diderot, infatti, si potrebbe estendere la nostra tesi anche a un non vedente dalla nascita, ma sarebbe un tentativo di soluzione a un problema che, nel nostro caso, non esiste e non ha senso porsi.

Nel porsi un obiettivo del genere (cioè quello di formulare una particolare meta-teoria, che abbia come oggetto la produzione di altre teorie, le nostre rappresentazioni mentali), il filosofo che intraprenda la via della 'naturalizzazione' deve rinunciare a qualsiasi ambizione fondativa. Infatti, ogni 'giustificazione' assumerebbe l'aspetto di una petizione di principio, per mostrare che tutto il conoscere ha origine (in ultima analisi) proprio dall'esperienza. Ogni fondazionalismo deve essere dunque accuratamente evitato, nella sobria convinzione che la scienza e il controllo empirico non sono uno strumento assoluto, ma solo il migliore che abbiamo, per costruire modelli del mondo⁷⁶⁹.

Il concetto di naturalizzazione nella letteratura disegnata, infatti, pertiene a quella funzione mimetica di un processo di visione-comprensione 'normale' che l'iconotesto mette in atto nella sua forma visiva. La strada, quindi, è quella di tenere a bada la filosofia e di percorrere la strada della letteratura, della finzione, parlare in funzione di questa. Un altro aspetto che potrebbe giustificare la tesi della naturalizzazione e, come nel caso di Mattotti, l'utilizzo di alcune 'soluzioni' diderotiane è il fatto che lo stesso Diderot affronti la questione anche in un testo dedicato alla fisiologia. Tale prospettiva lo porterà a una conclusione del problema del pensiero per immagini che, dal punto di vista della letteratura e nella fiction, coincide con i nostri risultati che vedono nel percorso dalla metafora alla sinestesia la strada della naturalizzazione iconotestuale. Negli *Éléments de physiologie* (1773-1774), infatti, Diderot passa in rassegna tutte le parti del corpo umano e dedica un'intera sezione ai fenomeni del cervello, tra cui la vista:

Voir un objet, embrasser un champ, celui de l'œil, est procéder de l'extrémité des racines, de champ en champs, jusqu'au sommet, attachant à chaque parti qui offre des formes très distinctes les mots filaments, racines, nervures, fleurs, fruits, puis le mot arbre, qui comprend tout, puis le même et répété. C'est ainsi que toutes nos sensations sont composées; et s'il est impossible que la sensation soit simple, il est impossible que la pensée le soit: elle devient par abstraction, mais cette abstraction est si prompte, si habituelle, que nous ne nous en apercevons pas; ce qui ajoute à notre erreur, ce sont les mots, qui tous pour la plupart désignent une sensation simple⁷⁷⁰.

Anche il concetto di comprensione si avvicina al modo in cui lo abbiamo utilizzato durante la nostra riflessione («Entendement. Les objets agissent sur les sens; la sensation dans l'organe a de la durée; les sens agissent sur le cerveau, cette action a de la durée: aucune sensation n'est simple, ni momentanée, car s'il m'est permis de m'exprimer ainsi, c'est un faisceau. De là naît la pensée, le jugement. Le jugement distingue les idées, le génie les rapproche, le raisonnement les lie. Jugement, raisonnement, formation des langues»⁷⁷¹). Lo stesso vale per il concetto d'immaginazione:

769 G. I. Giannoli, *Il problema di Molyneux e la 'neurologia' dei concetti*, in *Visione, percezione e cognizione nell'età dell'Illuminismo. Filosofia, estetica, materialismo*, a cura di M. Modica, P. Quintili e C. Stancati, Bibliopolis, Napoli, 2005, p. 363. La raccolta di saggi segue un percorso fondamentale per capire la complessità della questione e le sue ripercussioni (e reinterpretazioni) all'epoca della Scienze cognitive e della Filosofia della mente.

770 D. Diderot, *Éléments de physiologie* (1773-74), texte établi, présenté et commenté par P. Quintili, Honoré Champion, Paris, 2004, p. 283.

771 Cfr. *ivi*, p. 287.

Imagination. Faculté de se peindre les objets absents, comme s'ils étaient présent, d'emprunter des objets sensibles des images qui servent de comparaison, d'attacher à un mot abstrait un corps, voilà l'idée que j'ai de l'imagination. La mémoire est de signes, l'imagination des objets. La mémoire n'est que des mots, presque sans image: musicien qui reste musicien, après la perte de la mémoire des notes. L'imagination ressuscite, dans l'homme, les voix, les sons, tous les accidents de la nature, les images qui deviennent autant d'occasions de s'égarer. L'homme à imagination se promène dans sa tête, comme un curieux dans un palais, où ses pas sont à chaque instant détournés par des objets intéressants. Il va, il revient, il n'en sort pas. L'imagination est l'image de l'enfance que tout attire sans règles. Elle est l'œil intérieur; et la mesure des imaginations est relative à la mesure de la vue. Les aveugles ont de l'imagination, parce que le vice n'est pas de la rétine [...]. L'imagination dispose des sens, de l'œil, en montrant des objets où ils ne sont pas; du goût, du toucher, de l'oreille. Si je crois entendre un son, je l'entends, voir un objet, je le vois⁷⁷².

La strada indicata da Diderot, quindi, propone una soluzione valida – dal punto di vista della letteratura (figurata o non), lo ripetiamo – che si affianca ai risultati ottenuti in questo percorso a ritroso verso le origini concettuali del romanzo a fumetti. La soluzione di sopravvivenza, o meglio, di adattamento del romanzo all'interno della forma iconotestuale a fumetti è stata, infatti, quella di un percorso che ha portato dalla comprensione metaforica alla sinestesia. O meglio, da una naturalizzazione metaforica a una naturalizzazione sinestetica che, teoricamente, permetterebbe di superare l'*impasse* della visione (o, al contrario, della cecità) attraverso la percezione globale. In questo cammino ideale, quindi, Manzoni e la coppia Dickens-Töpffer seguono la strada della naturalizzazione del romanzo ibrido in base a categorie che abbiamo definito «cognitive»; Saint-Exupéry orienta nuovamente il percorso attraverso il processo d'infantilizzazione, il paradosso della fiction; Mattotti, infine, giunge alla Forma-Pensiero che sceglie la direzione della naturalizzazione «emotiva». Parallelemente, anche il percorso retorico-letterario si è mosso da un meccanismo metaforico che è stato rifunzionalizzato nella sinestesia e assorbito da essa. Allo stesso modo, il geroglifico (al pari del testo ibrido del fumetto) determina «la compartecipazione della facoltà visualizzatrice dell'«imagination», accanto all'«entendement», all'«émotion», all'oreille. In breve, la restituzione di quella simultaneità esperienziale, di quella rete di rapporti percettivi, emotivi e intellettivi che sembrava dovesse essere tradita o perduta dall'espressione quotidiana».

Sembra che in Diderot anche il riconoscimento della peculiarità delle varie tecniche artistiche debba essere subordinata al compito di permettere, come verrà detto molto più tardi, quella 'messa inscena interiore', di cui, per il momento, viene percepita soltanto la componente visuale o visiva, la capacità, come si è detto, di mostrare, dipingere interiormente un alcunché di esterno e preesistente alla rappresentazione stessa⁷⁷³.

772 Cfr. *ivi*, pp. 302-305. A questo riguardo, si vedano anche due articoli usciti su «Images Re-vues. Histoire, anthropologie et théorie de l'art» la rivista elettronica annuale nata nel 2005 dai centri di ricerca dell'EHESS e del CNRS presso l'Institut National d'Histoire de l'Art (il centro di Anthropologie et Histoire des Mondes Antiques, il Groupe d'Anthropologie Historique de l'Occident Médiéval, il Centre d'Histoire et Théorie des Arts e il Laboratoire d'Anthropologie Sociale): M.-P. Martin, *L'imaginaire de la musique et le Hiéroglyphe du paysage chez Diderot*, 7, 2009; C. Mao, *L'œil et l'oreille dans Faire semblant c'est mentir de Dominique Goblet. D'un faire-semblant sonore à une esthétique sonore*, 7, 2009. Per un approfondimento recente sulle immagini 'sonore' si veda il numero speciale *Sonic Arts and Audio Cultures* del «Journal of Visual Culture», 10, 2, August 2011 (edited by M. Schedel and A. V. Uroskie).

773 R. Mecchia, *Le teorie linguistiche e l'estetica di Diderot*, Carucci, Roma, 1980, pp. 33-34.

Ma l'utilizzo del geroglifico nel senso diderotiano è possibile solo *rifunzionizzando* i meccanismi fisiologici del pensiero per immagini rimanendo *nei confini della fiction, nella letteratura*. La naturalizzazione, quindi, proprio perché concepita all'interno di meccanismi finzionali e letterari, non può fare a meno del medium attraverso cui si esplicita. Paradossalmente, le possibilità di lettura naturale del medium fumettistico vivono del suo essere disegnato e scritto artificialmente. È il corpo, tuttavia, che si trova in primo piano e che determina, prima della lettura visiva, la fisicità del medium:

Vi è una differenza enorme tra il vedere una cosa senza la matita in mano, e il vederla disegnandola. O meglio sono due cose assai differenti che si vedono. Anche l'oggetto più familiare ai nostri occhi diventa tutt'altro se ci si mette a disegnarlo: ci si accorge che non lo si conosceva, che non lo si era mai veramente visto [...]. Per rendere la mano libera nel senso dell'occhio, bisogna toglierle la libertà nel senso dei muscoli; in particolare, renderla sciolta per tracciare in qualunque direzione, cosa che non le piace affatto [...]. Vedere le linee e tracciarle. Se gli occhi ci comandassero meccanicamente uno stile tracciante, ci basterebbe guardar e un oggetto, cioè seguire con lo sguardo le frontiere delle zone diversamente colorate, per disegnarlo esattamente e involontariamente. Disegneremmo perfino l'intervallo di due corpi, che per la retina esiste nettamente come un oggetto. Ma il comando dello sguardo alla mano è molto indiretto. Intervengono numerosi relé: tra questi, la memoria. Ogni colpo d'occhio al modello, ogni linea tracciata dall'occhio diviene elemento istantaneo di un ricordo, e proprio a un ricordo la mano sulla carta va a chiedere la sua legge di movimento. Si ha la trasformazione di un tracciato visuale in un tracciato manuale. Ma questa operazione è sospesa alla persistenza di ciò che ho definito «elemento istantaneo di ricordo». Il nostro disegno si farà a sezioni, a segmenti, ed è qui che intervengono grosse possibilità di errore [...]. L'artista avanza, indietreggia si china, strizza gli occhi, si comporta con tutto il corpo come fosse un accessorio dell'occhio, diventa, tutto, un organo di mira, di puntamento, di aggiustamento, di messa a fuoco⁷⁷⁴.

Nello stesso modo si comporta il lettore di romanzi a fumetti che si muove fisicamente nel testo e pensa, mentalmente, al romanzo.

774 Paul Valéry, *Degas, danza, disegno* in *Scritti sull'arte* [1934], traduzione di Vivian Lamarque; postfazione di Elena Pontiggia, Milano, TEA, 1996, pp. 27-29. Ediz. orig. col tit. *Degas, Danse, Dessin* (illustrations d'Edgar Degas, Paris, A. Vollard, 1936). Parlando degli ultimi anni di Degas, Valéry, ricorda che, nonostante la cecità «le sue mani cercavano ancora forme. Tastava gli oggetti: poiché il senso del tatto faceva sempre più forte in lui, descriveva volentieri in termini tattili; lodava un quadro dichiarando: "È piatto come una bella pittura" e col gesto della mano dava figura a quella piatezza che lo incantava. Con il dorso e il palmo della mano alternanti, passava e ripassava su di un piano ideale, lasciandolo e accarezzandolo come con un pennello morbido». *Ivi*, p. 68. In maniera simile, per Ernst Gombrich «la lettura di un quadro avviene a scatti o a gradi, un pezzo alla volta: sulle prime l'occhio dardeggia qua e là a caso, e soltanto dopo queste prime occhiate viene la ricerca di un tutto coerente. Detto così, il procedimento sembrerà magari un po' astratto, ma, per capirlo meglio, pensiamo come faremo a 'leggere' una statua se avessimo gli occhi bendanti. Le prime nozioni le acquireremmo a tastoni affidandoci alla ventura. Cercheremo di stabilire un contatto con l'oggetto e poi, muovendo le mani in qua e in là, cercheremo di scoprire un tratto identificabile [...]. Scoperte che tastando alla cieca richiedono minuti, si fanno in una frazione di attimo con l'aiuto degli occhi. Ma anche se i suoi processi sono assai diversi secondo la nostra esperienza, la loro logica è uguale. L'occhio scruta la pagina come la mano che si muove a tentoni e le indicazioni che trova o i messaggi che riceve servono alla mente indagatrice, che riesce così a far intuire i punti incerti. Ogni informazione che giunge a noi attraverso i sensi può essere utilizzata in questo modo per rispondere a un'ulteriore domanda ed eliminare i dubbi» E. Gombrich, *A cavallo di un manico di scopa. Saggi di teoria dell'arte*, cit., pp. 237-238.

2. L'effetto Töpffer. Il sesto senso e la logica visiva

Per Diderot, come si è visto a proposito di Mattotti, la sinestesia del geroglifico avviene grazie alla facoltà unificatrice dell'*esprit*. Anche Töpffer ne parla nel suo lavoro di ricapitolazione teorica, *Réflexions et menus propos d'un peintre genevois où Essai sur le beau dans les arts*, a proposito di un sesto senso nascosto nel cervello:

Les cinq autres sont connus, reste à démontrer le sixième. C'est difficile, car il n'y a pas d'appareil extérieur, comme la vue, l'ouïe, l'oreille; il est invisible et caché au dedans du cerveau. Mais il y est, et c'est de cette retraite mystérieuse qu'il domine ses cinq frères et les fait servir à ses fins. En effet, par les yeux nous voyons, par le nez nous flairons, par l'ouïe nous entendons; mais qu'est-ce que voir, ouïr, flairer?

Tentando di descrivere questo sesto senso, Töpffer afferma che

C'est plus aisé de le designer que de le décrire. Les uns l'ont appelé la poésie de l'esprit, disant d'un tel en ce sens: «il y a de la poésie dans l'esprit»; les autres, plus voisins de l'acception que j'ai en vue, l'ont appelée la bosse des beaux-arts, disant en ce sens: «Il a la bosse», de gens qui n'étaient pas du tout bossus. Mais que voit-il, que sent-il, ce sixième sens? Il flairer, il oit, il voit, il touche, en un mot, il réunit les fonctions des cinq autres, mais dans un monde idéal où les cinq autres n'ont pas l'entrée⁷⁷⁵.

Ed è in questo mondo ideale in cui *le peintre pour imiter transforme* (è il titolo del quindicesimo capitolo del primo libro delle *Riflessioni*):

Car vous ne pourriez vous empêcher de remarquer que ce peintre rend sans cesse ce qu'il voit, par un moyen qu'il ne voit pas, mais qu'il invente, il rend la fluidité par certains secrets de brosse ou de palette; la distance des objets, par une atténuation de couleur, ou d'éclat, ou de détails; le mystère, par des apparences incertaines et profondes; la fraîcheur, par des transparences, la lumière, par des oppositions.

Töpffer si riferisce all'imitazione della realtà che non può avvenire se non attraverso una trasformazione filtrata dall'occhio del lettore, ma la sua capacità di affrancarsi dal modello, da un punto di vista di una logica letteraria visiva (dei generi e dei media), pone le basi perché l'occhio del creatore di iconotesti romanzeschi ripensi il modello, lo filtri attraverso una capacità di visione ibrida e che imiti il

775 R. Töpffer, *Réflexions et menus propos d'un peintre genevois où Essai sur le beau dans les arts*, précédé d'une notice sur la vie et les ouvrages de l'auteur par A. Aubert, J.-J. Dubochet, Lechevalier et C^{ie}, Paris, 1848, 1° vol., pp. 1-3. Con il titolo di *Réflexions et menus propos d'un peintre genevois* Töpffer pubblica tra il 1830 e il 1843, una serie di dieci opuscoli; riuniti in un volume, il quarto (1833), il quinto (1833), il sesto (1835) e il decimo (1839) opuscolo formeranno il *Traité du lavis à l'encre de Chine*. Con l'aggiunta di altri tre libri inediti usciranno a Parigi, postumi, nel 1848, dieci volumi con il sottotitolo, consigliato da Saint-Beuve alla vedova, *Essai sur le beau dans les arts*. «*Réflexions et menus propos* è, in realtà, il titolo che meglio caratterizza quest'opera, alludendo al fatto che in essa Töpffer risulta cosciente di essere un pittore. Töpffer sa che la sua opera grafica non è un'imitazione della natura [...] sa infine che è solo nella sua mente che si compie la trasformazione di ciò che vede in ciò che può e vuole esprimere. Questa chiara consapevolezza gli permette di rifiutare la teoria arte=imitazione della natura, che intorno al 1840 godeva ancora di un assenso generale» M. Busino Maschietto, *Introduzione* a R. Töpffer, *Storia del signor Vieux Bois*, cit., 1973. Il concetto di *esprit* diderotiano è espresso nella *Lettera sui sordomuti*, cit. *L'esprit* ricorda anche il titolo dell'ultima tappa dell'ontologia di Maurice Merleau-Ponty che, dopo anni di applicazione del metodo fenomenologico ai molteplici campi del sapere cui si era accostato (psicologia, economia, politica, arte, antropologia, filosofia della scienza, filosofia del linguaggio), rifiutando sempre un sapere che si potesse come definitivo, recupera l'unica ontologia per lui possibile: l'Essere che si co-genera nella visione, l'unico essere che ci sia, senza possibilità di nostalgie equivoche. È l'Essere occhio-spirito, vedente-visibile, presenza-assenza. Si veda M. Merleau-Ponty, *L'Œil et l'esprit*, Gallimard, Paris, 1964 (trad. it. *L'occhio e lo spirito*, introduzione e note a cura di G. Invitto, Milella, Lecce, 1971).

procedimento stesso di filtro mentale, di pensiero (e narrazione) per immagini⁷⁷⁶.

Encore une fois donc, si ce n'est pas en vertu des nécessités de son procédé qu'il transforme pour rendre, qu'il invente pour imiter, qu'il crée pour reproduire, pourquoi serait-ce, si ce n'est pour trouver une expression au sentiment poétique qu'il éprouve; et une fois qu'il s'est affranchi du modèle, quelle règle aurait-il autre que ce sentiment? J'insiste, lecteur, sur cette observation, parce qu'elle est fondamentale dans le sujet qui nous occupe. Le peintre, pour imiter, transforme. Répétez, lecteur. — Le peintre, pour imiter, transforme. — Vous y êtes⁷⁷⁷.

Ripetiamo, allora. Anche il romanziere-fumettista, per imitare, trasforma. È questa possibilità di affermazione di una logica visiva, forse, l'eredità dell'effetto Töpffer che agisce, in una sorta di percorso di reinterpretazioni e contaminazioni, nei luoghi di trasformazione presentati dai casi di studio.

3. Narrativization. Il *graphic novel*: una categoria necessaria?

Esiste però un'altra conseguenza dell'effetto Töpffer che, come si è più volte evidenziato, percorre i casi di studio non nel senso di un'evoluzione, ma della riaffermazione di una componente originaria, cioè il romanzo, la narrazione. Il corollario del processo di *naturalization*, si è detto con Fludernik, è la *narrativization*: il *graphic novel*, a nostro avviso, costituisce infatti la realizzazione di un tipo di comunicazione artistico-letteraria profondamente *naturale*, poiché rappresenta la mimesi del processo di narrativizzazione della realtà in immagini che costituisce la base del pensiero. Il *graphic novel*, si è detto, potrebbe quindi essere interpretato come l'esplicitazione letteraria di tale attività mentale. Se però la nostra ricerca archeologica è stata condotta in maniera corretta, ciò che oggi è definito *graphic novel* era in realtà maggiormente 'romanzesco' nelle sue forme potenziali. Inoltre, quando si è parlato di *remediation* tra fumetto e *graphic novel*, si presupponeva che tale processo comportasse anche la trasmissione e l'appropriazione del codice genetico di un genere, cioè il romanzo. L'assunzione del romanzo all'interno del processo di *remediation*, come Bachtin ha confermato, è probabilmente facilitata

776 Il concetto di pensiero in immagini è piuttosto frequente nelle voci critiche relative al fumetto. Così Laura De Luca, figlia del disegnatore Gianni De Luca, diceva del padre: «So oggi che la sua tensione costante fu di disegnare ciò che pensava. E che il suo sport preferito fu arricchire continuamente il suo pensiero allo scopo di disegnare sempre meglio. «Se sapessimo vedere, sapremmo anche disegnare»» (L. De Luca, *Questione di sguardi. La biblioteca di Gianni de Luca* in *De Luca. Il disegno pensiero*, Black Velvet, Bologna, 2008, pp. 33 e 43). Massimo Carboni, invece, si riferisce a Leonardo da Vinci quando afferma che «il vedere, in Leonardo, non è atto assoluto, separato, non è immateriale contemplazione, platonico *theorein* dell'idea, ma è principio, *arché* dell'azione [...]. Sempre Leonardo mostra ciò che pensa vedendo, ciò che vede-pensa. Il pensabile è per lui il raffigurabile-costruibile; le forme del conoscere non si 'traducono' ma sono le forme del fare; sapere è per lui prima di tutto saper visualizzare il fenomeno, e non verbalizzarlo. Non un *intus-legere* ma un *intus-videre* presiede alla leonardesca 'cosa mentale' nella sua totalità conoscitiva» (M. Carboni, *Lochio e la pagina. Tra immagine e parola*, cit., p. 107). Laurent Gerbier e Didier Ottaviani, allo stesso modo, affermavano a proposito di Lewis Trondheim, che il fumettista dimostrava «qu'il est possible de penser en images» (L. Gerbier et D. Ottaviani, *Approximativement (Lewis Trondheim et ses doubles)*, «Image & Narrative», 1, 2, 2, 2001. Nella stessa rivista, a distanza di sei anni, uscì l'articolo di Gian Maria Tore, *Pour penser la pensée des images* («Image & Narrative», 8, 1, 18, 2007), in cui si propone di studiare il 'ragionamento', cioè adottare un'epistemologia non fenomenologica trascendentale, ma costruttivista e allo stesso tempo empirista (e che Tore identifica nella semiotica strutturale).

777 R. Töpffer, *Réflexions et menus propos d'un peintre genevois où Essai sur le beau dans les arts*, cit., pp. 251-254.

dal carattere 'in divenire' del romanzo che, sotteso al fumetto, sembrerebbe facilitarne il processo di trasformazione e di rinnovamento linguistico essendo soggetto, il romanzo, a un divenire perpetuo. La difficile caratterizzazione del romanzo e le sue contraddizioni, inoltre, spiegherebbero anche il complicato processo di definizione del romanzo a fumetti.

Ma tornando al fatto che il romanzo a fumetti era molto più 'novel' ai suoi albori concettuali – cioè al fatto che, in pratica, l' contesto manzoniano o i *Pickwick Papers* sono romanzi 'veri' rispetto alle sperimentazioni di genere mattottiane – si arriverebbe alla constatazione che, forse, la categoria del *graphic novel* potrebbe essere una definizione inutile, semplicemente non necessaria poiché inadeguata e, nel senso dell'archeologia, anacronistica. Questo studio, infatti, si è mosso dal tentativo di definizione di *graphic novel* come se fosse la tappa ultima, l'apice evolutivo di un certo tipo di fumetto letterario. Tuttavia (prendendo in prestito un'espressione di Lorenzo Mattotti), si potrebbe dire che il *graphic novel* ha dimostrato di poter funzionare come un' «immagine-ponte» che collega le tappe di un percorso storico (sperimentale, si ricordi bene) a ritroso. Il principio guida ha seguito una sorta d' «iconologia dell'intervallo», dove i quattro studi scelti, si faccia attenzione, sono stati il frutto di una selezione e di una scelta soggettiva e, per questo motivo, non possono (e non vogliono) fondare un ragionamento scientifico che porti all'abrogazione della definizione di *graphic novel* o, al contrario, alla sua consacrazione. Ciononostante, i casi scelti rappresentano comunque quattro momenti importanti del rapporto tra parola e immagine e sollecitano la riflessione che si autoattiva e si acuisce proprio per la scelta di un punto di partenza (di vista) anomalo. Inoltre, dal momento che il fumetto è stato da sempre fortemente influenzato da altre forme artistiche, era naturale fare un passo indietro, guardarlo da una prospettiva diversa e ipotizzare l'esistenza d'influenze e progressi culturali che provenissero da esperienze diverse.

Questo, tuttavia, non risolve alcune questioni. Chiamare «romanzo» il romanzo a fumetti è un errore di definizione? Il percorso compiuto perde il suo senso dopo essere giunti alla conclusione che, oggi, non esiste una categoria *graphic novel* da dover giustificare essendo soltanto un'etichetta per qualcosa che è sperimentabile in altri generi letterari? Queste sono le domande che potrebbero restare senza risposta. A ben vedere però, le risposte non esistono perché le domande stesse, all'interno del percorso che abbiamo tracciato, perdono la loro urgenza e, forse, il loro senso profondo. Manzoni, Dickens, Saint-Exupéry e Mattotti, allenando una certa logica-critica visiva, supportano concretamente le riflessioni riguardo alla vera natura di questo oggetto della contemporaneità che svela un'inguaribile tendenza al racconto, alla narrazione: sia come mimesi di un'attività mentale che si esplicita in termini di narrazione (in immagini), sia come tentazione del racconto in sé per sé. I collegamenti fra i casi, infatti, non sono forzati e trovano una ragione di coesistenza nel pensiero e nella pratica di Rodolphe Töpffer che rappresenta la forza centripeta che convalida la scelta dei singoli casi, le categorie di naturalizzazione e di narrativizzazione e che risolve il dilemma circa l'esistenza di un romanzo a fumetti. Questo è possibile perché Töpffer teorizza e attualizza l'idea di *littérature en estampes*, di letteratura disegnata. La letteratura disegnata, infatti, si fonda sulle potenzialità del disegno-pensiero applicate alla letteratura e, nello specifico alla forma narrativa: di conseguenza, il disegno-pensiero (o immagine

mentale) è concepibile e completamente giustificabile nei confini della finzione letteraria sia grazie alla definizione e alle teorizzazioni di Töpffer che, in seguito, alla narratologia cognitiva. Inoltre, il fatto che Töpffer parli naturalmente di letteratura disegnata prima che il fumetto stesso esista, annulla il problema dei generi e della gerarchia tra fumetto e *graphic novel* e tra parola e immagine. L'anticipazione (cronologica) di questo tipo di ecosistema iconotestuale permette quindi di giustificare la duttilità delle forme del *graphic novel* (che sconfinano in generi diversi dal romanzo pur mantenendo il nome di *novel*), poiché dipendono dalla duttilità del fumetto che, a sua volta, eredita le capacità metamorfiche del romanzo che è in lui. Si parla di romanzo a fumetti e non di novella, di racconto o di poesia perché il romanzo è il genere che rappresenta naturalmente il corrispettivo letterario dell'attività narrativa del pensiero e con esso condivide la non sistematicità e la capacità di seguire una logica visiva.

L'unico problema che sembrerebbe restare irrisolto è la diffidenza nei confronti dell'immagine. Lo studio delle potenzialità didattico-pedagogiche che il *graphic novel* potrebbe possedere nei confronti della lettura delle immagini – guidando il lettore attraverso i meccanismi narratologici (conosciuti e rassicuranti) della fiction romanzesca 'a parole' – resta pertanto un campo aperto alla riflessione. Tutto il resto, in fondo, in immagini o in parole che sia, è solo letteratura.

Bibliografia

1. Le teorie

1.1. Sul fumetto e il *graphic novel*

Studi storici

- Becciu, Leonardo, *Il fumetto in Italia*, La Nuova Italia, Firenze, 1971.
- Kunzle, David, *The Early Comic Strip: Narrative Strips and Picture Stories in the European Broadsheet from c.1450 to 1825*, University of California Press, Berkley; Los Angeles; London, 1973.
- Bordoni, Carlo, *Dal feuilleton al fumetto*, Editori Riuniti, Roma, 1985.
- Kunzle, David, *The History of Comic Strip: the Nineteenth Century*, University of California Press, Berkley, 1990.
- Branzaglia, Carlo; Daolio, Roberto (a cura di), *Nuovo fumetto italiano. Frigidaire, Valvoline, «Dolce Vita» e dintorni*, Fabbri, Milano, 1991.
- Smolderen, Thierry, *Naissance de la bande dessinée in Scénario et BD, réponse à un questionnaire*, Éditions Section arts plastiques, Université Paul Valéry (hors série Parallaxe), Montpellier, 1997.
- Dierick, Charles; Lefèvre, Pascal (eds.), *Forging a New Medium. The Comic Strip in Nineteenth Century*, VUB University Press, Brussel, 1998.
- Barbieri, Daniele, *Breve storia della brevità a fumetti*, «LiBeR», 44, ottobre-dicembre 1999.
- Groensteen, Thierry, *Maîtres de la bande dessinée européenne*, Bibliothèque Nationale de France; Seuil, Paris, 2000.
- Groensteen, Thierry, *Les années 90 tentative de récapitulation*, «9ème Art. Les Cahiers du Musée de la bande dessinée», 5, janvier 2000, pp. 10-17.
- Martin, Jean-Philippe, *L'irrésistible ascension de l'édition indépendante*, «9ème Art. Les Cahiers du Musée de la bande dessinée», 5, janvier 2000, pp. 22-31.
- Groensteen, Thierry, *Primé à Angoulême. Trente ans de bande dessinée à travers les palmarès du festival*, Édition de l'An 2, Angoulême, 2003.
- Festi, Roberto; Semellini, Odoardo, *Maestri del fumetto europeo*, Little Nemo, Carpi, 2004.
- Restaino, Franco, *Storia del fumetto: da Yellow Kid ai manga*, UTET, Torino, 2004.

- Gabilliet, Jean-Paul *Du comic book au graphic novel: l'europeanisation de la bande dessinée américaine*, «Image & Narrative», 6, 2, 12, 2005.
- Nadel, Dan, *Art Out of Time. Unknown Comics Visionaires, 1900-1969*, Abrams, New York, 2006.
- Boschi, Luca, *Irripetibili: le grandi stagioni del fumetto italiano*, Coniglio, Bologna, 2007.
- Interdonato, Paolo, *Spari d'inchiostro: appunti per un canone del fumetto*, Bologna, Perdisa, 2007.
- AA. VV. , *Qu'est-ce que c'est la bande dessinée aujourd'hui*, Beaux Arts Édition, Boulogne, 2008.
- Allegrì, Mario; Gallo, Claudio, *Scrittori e scritture nella letteratura disegnata*, Mondadori, Milano, 2008.
- Barbieri, Daniele (a cura di), *Breve storia della letteratura a fumetti*, Carocci, Roma, 2009.
- Beronà, David A., *Wordless book: The Original Graphic Novels*, introduction by Peter Kuper, Abrams, New York, 2009.
- Groensteen, Thierry, *La bande dessinée: son histoire et ses maîtres*, Skira; Flammarion, Paris, 2009.

Studi critico-teorici

- Boschi, Luca, *Frigo, valvole e balloons: viaggio in vent'anni di fumetto italiano d'autore*, Theoria, Roma, 1997.
- Groensteen, Thierry, *Système de la bande dessinée*, PUF, Paris, 1999.
- Bongco, Maila, *Reading Comics. Language, Culture, and the Concept of the Superhero in Comic Books*, Garland Publishing, New York; London, 2000.
- Hy, Bender, *The Sandman Companion*, Titan, London, 2000.
- Kavanagh, Berry, *The Alan Moore Interview*, <http://blather.net/articles/amoore/>, 17th October 2000 (03/10).
- Magnussen, Anne; Christiansen, Hans-Christian (eds.), *Comics Culture. Analytical and Theoretical Approaches to Comics*, Museum Tusulanum Press, Copenhagen, 2000.
- McCloud, Scott, *Reinventing Comics: how Imagination and Technology are Revolutionizing an Art Form*, New York, Perennial, 2000 (trad. it. *Reinventare il fumetto*, Pavesio, Torino, 2001).
- Baetens, Jan (ed.), *The Graphic Novel*, Leuven University Press, Leuven, 2001.
- Gerbier, Laurent; Ottaviani, Didier, *Approximativement (Lewis Trondheim et ses doubles)*, «Image & Narrative», 1, 2, 2, 2001.
- Mollica, Vincenzo *La letteratura disegnata*, in Roda, Roberto (a cura di), *Dopo Buzzati: artisti tra pittura e fumetto*, testi di Valeria Giovannini, Mantova, Sommetti, 2002.
- Barbieri, Daniele, *Pratt, il narratore*, «Golem. L'indispensabile», 3, marzo 2003.
- Morgan, Harry, *Principes des littératures dessinées*, Éditions de l'An2, Paris, 2003.
- Neri, Andrea, *La lingua di Tiziano Sclavi ai confini fra fumetto e narrativa*, Harmattan, Torino, 2004.
- Barbieri, Daniele (a cura di), *La linea inquieta: emozioni e ironia nel fumetto*, Meltemi, Roma, 2005.
- Baudoin, Edmond, *La musique du dessin*, Édition de l'An 2, Angoulême, 2005.
- Bernardi, Luigi, *Fra le nuvole di Bologna* in AA. VV, *Bologna fra le nuvole: fumetti e dintorni*, Stile Di Bologna, San Lazzaro di Savena, 2005.
- Hirst, Manuel; Morgan, Harry, *Le petit critique illustré. Guide des ouvrages consacrés à la bande dessinée*, PLG, Paris, 2005.
- Fuentes, Carlos, *In Praise of the Novel*, «Critical Inquiry», 34, 4, 2006, pp. 610-617.
- Groensteen, Thierry, *Un objet culturel non identifié*, Éditions de l'An 2, Paris, 2006.
- Marchese, Giovanni, *Leggere Hugo Pratt: l'autore di Corto Maltese tra fumetto e letteratura*, Tunué, Latina, 2006.
- Martin, Jean Philippe, *Le romanciers de la bande dessinée*, «9^{ème} Art. Les Cahiers du Musée de la bande dessinée», 12, janvier 2006, pp. 20-25.

- Otto, Jeff and Robin Williams, *Joker?*, <http://uk.movies.ign.com/articles/714/714752p1.html>, 26th June 2006 (03/10).
- Smolderen, Thierry, *Graphic novel/roman graphique. La construction d'un nouveau genre littéraire*, «9^{ème} Art. Les Cahiers du Musée de la bande dessinée», 12, janvier 2006, pp. 11-18.
- Guerrera, Manfredo, *Hugo Pratt e il romanzo disegnato: la ballata di Corto Maltese attraverso il fumetto, il cinema e la letteratura*, Aracne, Roma, 2007.
- Zattere, Joe, *Protagonisti del fumetto italiano*, Mercury, Bologna, 2007.
- AA. VV., *De Luca. Il disegno pensiero*, Black Velvet, Bologna, 2008.
- Frezza, Gino, *Le carte del fumetto: strategie e ritratti di un medium generazionale*, Liguori, Napoli, 2008.
- Lupoi, Marco, [Intervento senza titolo] consultabile nel blog *Cuore di china. Un blog sui fumetti e l'altro lato della luna*, <http://marcolupoi.nova100.ilssole24ore.com/2008/02/graphic-novel-u.html> (02/2008).
- Ghosn, Joseph, *Roman graphics. 101 propositions de lecture des années soixante à deux mille*, Le mot et le reste, Nîmes, 2009.
- Peteers, Benoît, *Écrire l'image. Un itinéraire*, Les Impressions Nouvelles, Paris, 2009
- Barbieri, Daniele, *Il pensiero disegnato: saggi sulla letteratura a fumetti europea*, a cura di Sergio Rossi, Coniglio Editore, Bologna, 2010.
- Leggeri, Andrea, *Fumetto on-line. Guida ai migliori siti Internet*, Coniglio Editore, Bologna, 2010.
- Groensteen, Thierry, *Système de la bande dessinée II. Bande dessinée et narration*, PUF, Paris, 2011.

1.2. Narratologia cognitiva

- Johnson, Mark; Lakoff, George, *Metaphors We Live By*, Chicago, University of Chicago Press, 1980 (trad. it. *Metafora e vita quotidiana*, a cura di Patrizia Violi, Bompiani, Milano, 1992).
- Lakoff, George; Turner, Mark, *More than Cool Reason: a Field Guide to Poetic Metaphor*, University of Chicago Press, Chicago; London, 1989.
- Damasio, Antonio R., *Time-Locked Multiregional Retroactivation: A Systems-Level Proposal for the Neuronal Substrates of Recall and Recognition*, «Cognition», 33, 1989, pp. 25-62; poi ripreso in Damasio, Antonio R.; Damasio, Hanna, *Cortical Systems for Retrieval of Concrete Knowledge: The Convergence Zone Framework*, in *Large-Scale Neuronal Theory of the Brain*, edited by Cristof Kock and Joel L. Davis, MIT Press, Cambridge, 1994, pp. 62-74.
- Edelman, Gerald, *The Remembered Present: A Biological Theory of Consciousness*, Basic Books, New York, 1990.
- Ryan, Marie Laure, *Possible Worlds, Artificial Intelligence and Narrative Theory*, Indiana University Press, Bloomington, 1991.
- Turner, Mark, *Reading Minds: the Study of English in the Age of Cognitive Sciences*, Princeton University Press, Princeton (New Jersey), 1991.
- Damasio, Antonio R., *Descart's Error*, G.P. Putman and Sons, New York, 1994.
- Fauçonner, Gilles; Turner, Mark, *Conceptual Integration and Formal Expression*, «Metaphor and Symbolic Activity», 10, 3, 1995, pp. 183-203.
- Fludernik, Monica, *Towards a Natural Narratology*, Routledge, London, 1996.
- Turner, Mark, *The Literary Mind*, Oxford University Press, New York; Oxford, 1996.
- Fauçonner, Gilles; Turner, Mark, *Conceptual Integration in Counterfactuals* in Koenig, Jean-Pierre (ed.), *Discourse and Cognition*, Center for the Study of Language and Information, Stanford, 1998, pp. 285-296.
- Fauçonner, Gilles; Turner, Mark, *Conceptual Integration Networks*, «Cognitive Science»,

- 22, 2, April-June 1998, pp. 133-187.
- Fauçonner, Gilles; Turner, Mark, *Metonymy and Conceptual Integration* in Panther, Klaus-Uwe; Radden, Günter (eds.), *Metonymy in Language and Thought*, John Benjamins, Amsterdam, 1999, pp. 77-90.
- Herman, David (ed.), *Narratologies: New Perspective on Narrative Analysis*, Ohio State University Press, Columbus, 1999.
- Fauçonner, Gilles; Turner, Mark *Amalgami: introduzione ai network di integrazione concettuale*, a cura di Marco Casonato, Antonino Carcione, Michele Procacci; traduzione italiana di Antonino Carcione, Michele Procacci, Marian Ronchetti, Quattro Venti, Urbino, 2001.
- Ryan, Marie Laure, *Narrative as Virtual Reality: Immersion and Interactivity in Literature and Electronic Media*, John Hopkins University Press, Baltimore; London, 2001.
- Fauçonner, Gilles; Turner, Mark, *The Way We Think: Conceptual Blending and the Mind's Hidden Complexities*, Basic Books, New York, 2002.
- Herman, David, *Story Logic. Problems and Possibilities of Narrative*, University of Nebraska Press, Lincoln; London, 2002.
- Bruner, Jerome S., *Making Stories: Law, Literature, Life*, Cambridge Mass.; London, Harvard University Press, 2003 (trad. di Mario Carpitella, *La fabbrica delle storie. Diritto, letteratura e vita*, Laterza, Roma; Bari, 2006).
- Fauçonner, Gilles; Turner, Mark *Polysemy and Conceptual Blending in Nerlich*, Brigitte; Herman, Vimala; Todd, Zazie; Clarke, David; Benjamins, John (eds.), *Polysemy: Flexible Patterns of Meaning in Mind and Language*, Mouton de Gruyter, Berlin; New York, 2003, pp. 79-94.
- Fireman, Gary D.; McVay, Ted E. Jr.; Flanagan, Owen J. (eds.), *Narrative and Consciousness: Literature, Psychology, and the Brain*, Oxford University Press, Oxford, 2003.
- Herman, David (ed.), *Narrative Theory and the Cognitive Sciences*, Center for the Study of Language and Information, Leland Stanford Junior University, 2003.
- Nünning, Ansgar, *Narratology or Narratologies? Taking Stock of Recent Developments, Critique and Modest Proposal for Future Usages of the Term*, in Kindt, Tom; Müller, Hans-Harald (eds.), *What is Narratology?*, De Gruyter, Berlin, 2003.
- Palmer, Alan, *Fictional Minds*, University of Nebraska Press, Lincoln; London, 2004.
- Ryan, Marie Laure, *Narrative Across Media: the Languages of Storytelling*, University of Nebraska Press, Lincoln; London, 2004.
- Herman, David; Jahn, Manfred; Ryan, Marie Laure (eds.), *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, Routledge, London; New York, 2005.
- Turner, Mark, *The Artful Mind. Cognitive Science and the Riddle of Human Creativity*, Oxford, Oxford University Press, 2006.
- Turner, Mark, *Conceptual Integration* in Geeraerts, Dirk; Cuyckens, Hubert (eds.), *The Oxford Handbook of Cognitive Linguistics*, Oxford, Oxford University Press, 2007.
- Fauçonner, Gilles; Turner, Mark, *Rethinking Metaphor*, in Gibbs, Ray (ed.), *Cambridge Handbook of Metaphor and Thought*, Cambridge University Press, New York, 2008, pp. 53-66.
- Turner, Mark, *Frame Blending* in Rossini Favretti, Rema (ed.), *Frames, Corpora, and Knowledge Representation*, Bononia University Press, Bologna, 2008.
- Turner, Mark, *The Way We Imagine in Roth*, Ilona (ed.), *Imaginative Minds. Proceedings of the British Academy*, Oxford University Press & the British Academy, London, 2008.
- Fauçonner, Gilles; Turner, Mark, *The Origin of Language as a Product of the Evolution of Modern Cognition*, in Laks, Bernard [et al.] (eds.), *Origin and Evolution of Languages: Approaches, Models, Paradigms*, Equinox, London, 2008.
- Calabrese, Stefano, *Neuronarratologia: il futuro dell'analisi del racconto*, Archetipolibri, Bologna, 2009.
- Alber, Jan; Fludernik, Monika, *Postclassical Narratology: Approaches and Analyses*, Ohio State University Press, Columbus, 2010.

- Bermúdez, José Luis, *Cognitive Science. An Introduction to the Science of the Mind*, Cambridge University Press, Cambridge, 2010.
- Calabrese, Stefano, *La comunicazione narrativa: dalla letteratura alla quotidianità*, in collaborazione con Federica Fioroni, Bruno Mondadori, Milano, 2010.
- Grishakova, Marina; Ryan, Marie Laure (eds.), *Intermediality and Storytelling*, De Gruyter, New York, 2010.
- Fioroni, Federica, *Dizionario di narrativa*, Archetipo libri, Bologna, 2011.
- Calabrese, Stefano, *Leggere la mente: la lettura come stile di vita*, Archetipolibri, Bologna, 2012.

1.3. Cultura visuale

- Gattegno, Caleb, *Towards a Visual Culture: Educating through Television*, Outerbridge & Dienstfrey, New York, 1969.
- Baxandall, Michael, *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy*, Oxford, Clarendon Press, 1972 (trad. it. *Pittura ed esperienze sociali nell'Italia del Quattrocento*, Einaudi, Torino, 1978).
- Arnheim, Rudolf, *A Plea for Visual Thinking* in Mitchell, W. J. Thomas, *The Language of Images*, Chicago University Press, Chicago, 1980.
- Alpers, Svetlana, *The Art of Describing, London*, John Murray, 1983 (trad. it. *Arte del descrivere: scienza e pittura nel Seicento olandese*, Boringhieri, Torino, 1984).
- Dyroff, H.-D.; Silbermann, Alphons (eds.), *Comics and Visual Culture: Research Studies from Ten Countries*, K.G. Saur, München; New York, 1986.
- Mitchell, W. J. Thomas, *Iconology: Image, Text, Ideology*, The University of Chicago Press, Chicago; London, 1986.
- Foster, Hal (ed.), *Vision and Visuality. Discussions in Contemporary Culture*, Bay Press, Seattle, 1988.
- Böme, Gernot, *Theories des Bildes*, Fink, München, 1991.
- Bryson, Norman; Holly, Michael Anne; Moxey, Keith (eds.), *Visual Theory. Painting and Interpretation*, Polity Press, Cambridge, 1991.
- Mitchell, W. J. Thomas, *The Pictorial Turn*, «ArtForum», 30, 7, March 1992.
- Mitchell, W. J. Thomas, *The Reconfigured Eye: Visual Truth in the Post-Photographic Era*, The MIT Press, Cambridge (Mass.); London, 1992.
- Alpers, Svetlana; Baxandall, Michael, *Tiepolo and The Pictorial Intelligence*, London, Yale University Press, New Haven; 1994 (trad. it. di Michele Dantini, *Tiepolo e l'intelligenza figurativa*, Einaudi, Torino, 1995).
- Bryson, Norman; Michael Anne; Moxey, Keith (eds.), *Visual Culture: Images and Interpretations*, Wesleyan University Press, Hanover; London, 1994.
- Mitchell, W. J. Thomas, *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*, The University of Chicago Press, Chicago; London, 1994 (trad. it. *Pictorial Turn. Saggi di cultura visuale*, a cura di Michele Cometa, :duepunti, Palermo, 2009).
- Bohem, Gottfried (Hrsg.), *Was ist ein Bild?*, Fink, München, 1995.
- Mitchell, W. J. Thomas, *Interdisciplinarity and Visual Culture*, «Art Bulletin», 4, 77, 1995, pp. 540-544.
- AA. VV., *Questionnaire of Visual Culture*, «October», 77, 1996.
- Bird, John [et al.], *The Block Reader in Visual Culture*, Routledge, London; New York, 1996.
- Holly, Michael Ann, *Past looking. Historical Imagination and The Rhetoric of the Image*, Cornell University Press, Ithaca (N. Y.), 1996.
- Elkins, James, *Our Beautiful, Dry and Distant Texts: Art History as Writing*, The Pennsylvania State University Press, University Park Pennsylvania 1997.
- Elkins, James, *On Picture and the Word that Fail to them: on the Incoherence of Picture*,

- Cambridge University Press, Cambridge, 1998.
- Mirzoeff, Nicholas, *The Visual Culture Reader*, Routledge, London; New York, 1998.
- Elkins, James, *The Domains of the Images*, Cornell University Press, Ithaca; London, 1999.
- Evans, Jessica; Hall, Stuart (eds.), *Visual Culture*, Sage, London, 1999.
- Mirzoeff, Nicholas, *An Introduction to Visual Culture*, Routledge, London; New York, 1999 (trad. it. *Introduzione alla cultura visuale*, a cura di Anna Camaiti Hoster, Meltemi, Roma, 2005).
- Elkins, James, *How to Use Your Eyes*, Routledge & Kegan Paul, New York; London, 2000.
- Gillian, Rose, *Visual Methodologies. An Introduction to the Interpretation of Visual Materials*, Sage, Los Angeles; London; New Delhi; Singapore, 2000.
- Barnard, Malcolm, *Approaches to Understanding Visual Culture*, Palgrave, Houndmills (Basingstoke, Hampshire); New York, 2001.
- Cartwright, Lisa; Sturken, Marita, *Practices of Looking: An Introduction to Visual Culture*, Oxford University Press, Oxford, 2001.
- Elkins, James, *Pictures and Tears: a History of People Who Have Cried in front of Paintings*, Routledge, New York; London, 2001 (trad. it. *Dipinti e lacrime. Storie di gente che ha pianto davanti a un quadro*, Mondadori, Milano, 2009).
- Bryson, Norman; Holly, Michael Anne; Moxey, Keith (eds.), *Art History, Aesthetics, Visual Studies*, Sterling and Francine Clark Institute, Williamstown (Mass.), 2002.
- Jay, Martin, *That Visual Turn*, «The Journal of Visual Culture», 1, 1, April 2002, pp. 87-92.
- Jay, Martin, *Cultural Relativism and the Visual Turn*, «The Journal of Visual Culture», 1, 3, December 2002, pp. 267-278.
- Mitchell, J. W. Thomas, *Showing Seeing: a Critique of Visual Culture*, «The Journal of Visual Culture», 1, 2, August 2002, pp. 165-181.
- Mitchell, W. J. Thomas, *Showing Seeing: a Critique of Visual Culture*, in AA. VV, *Art History Aesthetics Visual Studies*, edited by Michael Anne Holly and Keith Moxey, Sterling and Francine Clark Art Institute, Williamstown Massachusetts, 2002.
- Bal, Mieke, *Mieke Bal's Replay to the Responses*, «The Journal of Visual Culture», 2, 2, August 2003, pp. 260-268.
- Bryson, Norman, *Response to Mieke Bal's "Visual Essentialist and the Object of Visual Culture" (2003)*, «The Journal of Visual Culture», 2, 2, August 2003, pp. 229-232.
- Elkins, James, *Visual Studies: a Skeptical Introduction*, Routledge & Kegan Paul, New York; London, 2003.
- Elkins, James, *Response to Mieke Bal's "Visual Essentialist and the Object of Visual Culture" (2003): Nine modes of Interdisciplinarity for Visual Studies*, «The Journal of Visual Culture», 2, 2, August 2003, pp. 232-237.
- Holly, Michael Anne, *Response to Mieke Bal's "Visual Essentialist and the Object of Visual Culture" (2003): Now and then*, «The Journal of Visual Culture», 2, 2, August 2003, pp. 238-242.
- Howells, Richard, *Visual Culture: An Introduction*, Polity Press, Cambridge UK, 2003.
- Leech, Peter, *Response to Mieke Bal's "Visual Essentialist and the Object of Visual Culture" (2003): Visual Culture and the Ideology of the Sublime*, «The Journal of Visual Culture», 2, 2, August 2003, pp. 242-246.
- Mirzoeff, Nicholas, *Response to Mieke Bal's "Visual Essentialist and the Object of Visual Culture" (2003): Stuff and Nonsense*, «The Journal of Visual Culture», 2, 2, August 2003, pp. 246-249.
- Mitchell, J. W. Thomas, *The Obscure Object of Visual Culture*, «The Journal of Visual Culture», 2, 2, August 2003, pp. 249-252.
- Pollok, Griselda, *Response to Mieke Bal's "Visual Essentialist and the Object of Visual Culture" (2003): Visual Culture and its Discontents: Joining the Debate*, «The Journal of Visual Culture», 2, 2, August 2003, pp. 253-260.
- Cometa, Michele, *Dizionario degli studi culturali* di Michele, a cura di Roberta Cogliatore e Federica Mazzara Roma, Meltemi, 2004.

- Mitchell, W. J. Thomas, *Migrating Images. Totemism, Fetichism, Idolatry*, in Stegmann, Petra and Seel, Peterr C. (eds.), *Migrating images*, House of World Cultures, Berlin, 2004.
- Baetens, Jan, *Novelization, a Contaminated Genre?*, «Critical Inquiry», 32, 1, 2005.
- Belting, Hans, *Image, Medium, Body: A New Approach to Iconology*, «Critical Inquiry», 32, 3, 2005.
- Dikovitskaya, *Margaret Visual Culture: The Study of the Visual After the Cultural Turn*, The MIT Press, Cambridge, (Mass.); London, 2005.
- Mitchell, J. W. Thomas, *There Are no Visual Media*, «The Journal of Visual Culture», 4, 2, August 2005, pp. 257-266.
- Mitchell, W. J. Thomas, *What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*, University of Chicago Press, Chicago; London, The 2005
- Ramphley, Mattew, *Exploring Visual Culture: Definitions, Concepts, Contexts*, Edimburgh University Press, Edimburgh 2005
- Coglitore, Roberta (a cura di) *Cultura visuale. Paradigmi a confronto*, :duepunti, Palermo, 2006.
- Di Monte, Giuseppina (a cura di), *Immagine e scrittura*, Meltemi, Roma, 2006.
- Grønstad, Asbjørn; Vågnes, Øyvind *Interview with W. J. T. Mitchell*, «Image & Narrative», November 2006.
- Kleege, Georgina, *Visible Braille/Invisible Blindness*, «The Journal of Visual Culture», 5, 2, August 2006, pp. 209-218.
- Mirzoeff, Nicholas, *On Visuality*, «The Journal of Visual Culture», 5, 1, April 2006, pp. 53-79.
- Mitchell, W. J. Thomas, *Picturing Terror: Derrida's Autoimmunity*, «Critical Inquiry», 33, 2, 2007.
- Mitchell, W. J. Thomas, *There Are no Visual Media* in Grau, Oliver (ed.), *MediArtHistories*, The MIT Press, Cambridge, (Mass.); London, 2007.
- Mitchell, W. J. Thomas, *What Do Pictures Want? An Idea of Visual Culture*, in Smith, Terry (ed.), *Invisible Touch. Modernism and Masculinity*, Sidney, The power Institute of Fine Arts, 2007, pp. 215-232.
- Elkins, James, *Visual Literacy*, Routledge & Kegan Paul, New York; London, 2008.
- Emerling, Jean, *Jacques Ranciere. The Future of the Image*, «The Journal of Visual Culture», 7, 3, December 2008, pp. 367-381.
- Miller, J. Hillis, *What Do Stories about Pictures Want?*, «Critical Inquiry», 35, 1, 2008.
- Moxey, Keith, *Visual Studies and the Iconic turn*, «The Journal of Visual Culture», 7, 2, August 2008.
- Olson, Lester C.; Finnegan, Cara A.; Hope, Diana S. (eds.), *Visual Rhetoric. A Reader in Communication and American Culture*, Sage, Los Angeles; London; New Delhi; Singapore, 2008.
- Bohem, Gottfried, *La svolta iconica*, a cura di Maria Giuseppina Di Monte e Michele Di Monte; postfazione di Tonino Griffero, Meltemi, Roma, 2009.
- Bredenkamp, Horst (Hrsg.), *Ikonologie der Gegenwart*, Fink, München, 2009.
- Casadei, Alberto; Ciccutto, Marcello (a cura di), *Cultura visuale*, «Italianistica», 38, 2, maggio-agosto 2009 e 39, 3, settembre-dicembre 2009.
- Elkins, James [et al.] *Rediscovering aesthetics. Transdisciplinary Voices from Art History, Philosophy, and Art Practice*, edited by Francis Halsall, Julia Jansen and Tony O'Connor, Standford University Press, Stanford, 2009.

1.4. Semiotica visuale

- Bryson, Norman, *Word and Image: French Painting of the Ancien Regime*, Cambridge University Press, Cambridge, 1981.
- Bryson, Norman, *Vision and Painting: the Logic of the gaze*, The McMillan Press, Basingsto-

- ke; London, 1983.
- Floch, Jean Marie, *Petites mythologies de l'œil et de l'esprit. Pour une sémiotique plastique*, Hadès, Paris; Benjamins, Amsterdam, 1985.
- Bryson, Norman, *Looking at the Overlooked: four Essays on Still Life Painting*, Reaktion Books, Cambridge (Mass.); London, 1990.
- Bal, Mieke, *Reading Rembrandt: Beyond the Word-Image Opposition*, Cambridge University Press, Cambridge; New York; Port Chester; Melbourne; Sidney, 1991.
- Bal, Mieke, *On Story-Telling*, edited by David Jobling, Polebridge Press, Sonoma California, 1991.
- Bal, Mieke, *On Meaning-Making. Essays in Semiotics*, Polebridge, Press Sonoma California, 1994.
- Bal, Mieke, *Marks, Traces, Traits, Contours, Orli, and Splendores: Non-semiotic Elements in Pictures*, «Critical Inquiry», 21, Summer 1995.
- Bal, Mieke, *Double Exposures: the Subject of Cultural Analysis*, Routledge, London; New York, 1996.
- Bal, Mieke, *Semiotic Elements in Academic Practices*, «Critical Inquiry», 22, 3, Spring 1996, pp. 573-589.
- Bal, Mieke, *Images littéraires, ou Comment lire visuellement Proust*, XYZ Editeur, Montréal, 1996.
- Eco, Umberto, *Semiotica e filosofia del linguaggio*, Einaudi, Torino, 1996.
- Elkins, James, *What Do We Want Pictures to Be? Reply to Mieke Bal*, «Critical Inquiry», 22, 3, pp. 590-602, Spring 1996.
- Bal, Mieke, *The Mottled Screen: Reading Proust Visually*, translated by Anna-Louise Milne, Stanford University Press, Stanford, 1997.
- Bal, Mieke, *Seeing Signs: the Use of Semiotics for the Understanding of Visual Art*, in Cheetham, Mark A.; Holly, Michael Ann; Moxey, Keith (eds.), *The Subjects of Art History: Historical Objects in Contemporary Perspectives*, Cambridge University Press, Cambridge, 1998.
- Bal, Mieke, *Narrative Inside Out: Louise Bourgeois' Spider as a Theoretical Object*, «The Oxford Art Journal» 2, 22, 1999, pp. 101-126.
- Bal, Mieke, Crewe, Jonathan; Spitzer, Leo (eds.), *Acts of Memory: Cultural Recall in the Present*, Dartmouth College, Hanover; University Press of New England; London, 1999.
- Bal, Mieke, *Quoting Caravaggio: Contemporary Art, Preposterous History*, University of Chicago Press Chicago, 1999.
- Bal, Mieke (ed.), *The Practice of Cultural Analysis: Exposing Interdisciplinary Interpretation*, with the assistance of Bryan Gonzales, Stanford University Press, Stanford, 1999.
- Zaganelli, Giovanna, *Dalla lingua all'immagine. Studi di semiotica testuale*, Lupetti, Milano, 1999.
- Zaganelli, Giovanna, *Dalla pittura alla scrittura: lo spazio artistico in Jacopo da Pontormo*, Guerra, Perugia, 2000.
- Bal, Mieke, *Looking in. Essays and Afterwords*, S.l., 2001 (poi Routledge, London; New York, 2004).
- Bal, Mieke, *Travelling Concepts in the Humanities: a Rough Guide*, London, University of Toronto Press Incorporated, Toronto; Buffalo; 2002.
- Bal, Mieke, *Her Majesty's Masters in The Art historian: National Traditions and Institutional Practices*, Sterling and Francine Clark art institute, Williamstown (Mass.); Yale University Press, New Haven [etc.], 2003.
- Bal, Mieke, *A Mieke Bal Reader*, The University of Chicago Press, Chicago; London, 2006.
- Bal, Mieke, Eekelen, Van Bregje; Spyer Patricia (eds.), *Uncertain Territories: Boundaries in Cultural Analysis*, Rodopi, Amsterdam; New York, 2006.
- Floch, Jean Marie, *Bricolage. Lettere ai semiologi della terra ferma*, a cura di Marialaura Agnello e Gianfranco Marrone, Meltemi, Roma, 2006.
- Bal, Mieke, *From Cultural Studies to Cultural Analysis*, «Kritische Berichte», 35, 2, 2007,

pp. 33-38.

Zaganelli, Giovanna, *Itinerari dell'immagine. Per una semiotica della scrittura*, Lupetti, Milano, 2008.

Bal, Mieke, *Narratology*, University of Toronto Press, Toronto; Buffalo; London, 2009 (revisited ed.; first ed. 1985).

1.5. Teorie della percezione, psicologia e antropologia della visione

Warburg, Aby, *Das Kind als Künstler. Ausstellung von freien Kinder Zeichnungen in der Kunsthalle zu Hamburg*, herausgegeben von C. Götze, Boysen & Maasch, Hamburg, 1898.

Warburg, Aby, *Gesammelte Schriften*, Unter Mitarbeit von Fritz Rougemont herausgegeben von Gertrud Bing, Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg, Leipzig; Berlin, 1932 (trad. it. di Emma Cantimori, *La rinascita del paganesimo antico: contributi alla storia della cultura*, La Nuova Italia, Firenze, 1966).

Merleau Ponty, Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, Paris, 1945 (trad. it. di Andrea Bonomi, *Fenomenologia della percezione*, appendice bibliografica a cura di Andrea Bonomi, Il Saggiatore, Milano, 1965).

Merleau Ponty, Maurice, *Les relations avec autrui chez l'enfant*, Paris, Tournier et Constans, 1953 (trad. it. *Il bambino e gli altri*, introduzione di P. Filiassi Carcano, Armando, Roma, 1968).

Arnheim, Rudolf, *Art and Visual Perception. A Psychology of the Creative Eye*, Faber & Faber, London, 1956 (trad. it. *Arte e percezione visiva*, Feltrinelli, Milano, 1969).

Gombrich, Ernst Hans, *Art and Illusion. A Study in the Psychology of Pictorial Representation*, The A. W. Mellon Lectures in the Fine Arts 1956, etc., Phaidon Press, London; Pantheon Books, New York, 1960 (trad. it. di Renzo Federici, *Arte e illusione. Studio sulla psicologia della rappresentazione pittorica*, Einaudi, Torino, 1965).

Bruner, Jerome S., *On Knowing: Essays for the Left Hand*, The Belknap Press of Harvard University, Cambridge, 1962 (trad. it. di Mario Manno, *Il conoscere. Saggio per la mano sinistra*, Armando, Roma, 1968).

Gombrich, Ernst Hans, *Meditations on a Hobby Horse and other Essays on the Theory of Art*, Phaidon Press, London, 1963 (trad. it. di Camilla Roatta, *A cavallo di un manico di scopa. Saggi di teoria dell'arte*, Einaudi, Torino, 1971).

Merleau Ponty, Maurice, *Le Visible et l'invisible, suivi de notes de travail*, Gallimard, Paris, 1963 (trad. it. di Andrea Bonomi, *Il visibile e l'invisibile*, testo originale a cura di Claude Lefort; edizione italiana a cura di Andrea Bonomi, Bompiani, Milano, 1969).

Merleau Ponty, Maurice, *L'Œil et l'esprit*, Paris, Gallimard, 1964 (trad. it. di Giovanni Invitto, *L'occhio e lo spirito*, introduzione e note a cura di Giovanni Invitto, Milella, Lecce, 1971).

Arnheim, Rudolf, *Visual Thinking*, University of California Press, Berkeley, 1969 (trad. it. di Renato Pedio, *Il pensiero visivo*, Einaudi, Torino, 1974).

Black, Max; Gombrich Ernst Hans; Hochberg, Julian, *Art, Perception, and Reality*, John Hopkins University, Baltimore; London, 1970 (trad. it. di Luca Fontana *Arte, percezione e realtà: come pensiamo le immagini*, Einaudi, Torino, 1978).

Gombrich, Ernst Hans, *Aby Warburg, an Intellectual Biography*, London, Warburg Institute, 1970 (trad. it. *Aby Warburg, Una biografia intellettuale*, Feltrinelli, Milano, 1983).

Bruner, Jerome S., *The Course of Cognitive Growth* in Anglin, Jeremy S. (ed.), *Beyond the Information Given*, New York, Norton 1973, pp. 325-351.

Agamben, Giorgio, *Aby Warburg e la scienza senza nome*, «Settanta», luglio-settembre 1975. Poi in «AutAut», 199-200, 1984, pp. 51-66.

Warburg, Aby, *Der Bilderatlas Mnemosyne*, herausgegeben von Klaus Berger, Göttingen, Gratia-Verl., 1979 (trad. it., *Mnemosyne: l'atlante della memoria di Aby Warburg*, materiali a cura di Italo Spinelli e Roberto Venuti, Artemide, Roma, 1998).

- Gombrich, Ernst Hans, *The Image and the Eye: Further Studies in the Psychology of Pictorial Representation*, Oxford, Phaidon, 1982 (trad. it. di Andrea Cane, *L'immagine e l'occhio: altri studi sulla psicologia della rappresentazione pittorica*, Einaudi, Torino, 1985).
- Didi-Huberman, Georges, *La peinture incarnée suivi de Le Chef-d'œuvre inconnu par Honoré de Balzac*, Éditions de Minuit, Paris, 1985 (trad. it. di Sara Guindani, *La pittura incarnata, in appendice Il capolavoro sconosciuto di Honoré de Bazac*, Il Saggiatore, Milano, 2008).
- Tisseron, Serge, *Psychanalyse de la bande dessinée*, Flammarion, Paris, 1987.
- Didi-Huberman, Georges, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Éditions de Minuit, Paris, 1992.
- Didi-Huberman, Georges, *La Ressemblance informe, ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille*, Macula, Paris, 1995.
- Tisseron, Serge, *Psychanalyse de l'image. De l'imgo aux images virtuelles*, Dunod, Paris, 1995.
- Tisseron, Serge, *Le bonheur dans l'image, Le Plessis-Robinson*, Synthélabo, 1996 (trad. it. di Annalisa Spetrino, *La felicità nell'immagine*, Editoriale scientifica, Napoli, 1998).
- Michaud, Alain Philippe, *Aby Warburg et l'image en mouvement*, préface de George Didi-Hubermann, Macula, Paris, 1998.
- Didi-Huberman, Georges, *Ouvrir Venus. Nudité, rêve, cruauté: l'image ouvrante*, Gallimard, Paris, 1999 (trad. it. di Stefano Chiodi, *Aprire Venere: nudità, sogno, crudeltà*, Einaudi, Torino, 2001).
- Didi-Huberman, Georges, *Devant le temps: histoire de l'art et anachronisme des images*, Éditions de Minuit, Paris, 2000 (trad. it. di Stefano Chiodi, *Storia dell'arte e anacronismo delle immagini*, Bollati Boringhieri, Torino, 2007).
- Ramphley, Matthew *The Remembrance of Things Past. On Aby Warburg and Walter Benjamin*, Otto Harrassowitz, Wiesbaden, 2000.
- Belting, Hans, *Bild-Anthropologie: Entwürfe für eine Bildwissenschaft*, W. Fink, München, 2001.
- Woodfield, Richard (ed.), *Art History as cultural History. Warburg's project*, G+B Art International, Amsterdam, 2001.
- Didi-Huberman, Georges, *L'image survivante: histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Éditions de Minuit, Paris, 2002 (trad. it. di Alessandro Serra, *L'immagine insepolta: Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell'arte*, Bollati Boringhieri, Torino, 2006).
- Didi-Huberman, Georges, *Ninfa moderna: essai sur le drape tombé*, Gallimard, Paris, 2002 (trad. di Aurelio Pino, *Ninfa moderna. Saggio sul pannello caduto*, Il Saggiatore, Milano, 2004).
- Belting, Hans, *Antropologia e immagine: la relazione tra immagine, medium e corpo*, lezioni per il Corso residenziale della Scuola internazionale di alti studi Scienze della cultura, anno accademico 2001-2002, Modena, 20-24 maggio 2002.
- Tisseron, Serge, *Le bien faites des images*, Odile Jacob, Paris, 2002.
- Didi-Huberman, Georges, *Images malgré tout*, Éditions de Minuit, Paris, 2003 (trad. it. di Davide Tarizzo, *Immagini malgrado tutto*, Cortina, Milano, 2005).
- Cieri Via, Claudia; Montani, Pietro, *Lo sguardo di Giano. Aby Warburg fra tempo e memoria*, a cura di Benedetta Cestelli Guidi, Micol Forti, Manuela Pallotto, Nino Aragno Editore, Torino, 2004.
- Didi-Huberman, Georges, *Gestes d'air et de pierre. Corps, parole, souffle, image*, Éditions de Minuit, Paris, 2005 (trad. it. di Chiara Tartarini, *Gesti d'aria e di pietra: corpo, parola, soffio, immagine*, Diabasis, Reggio Emilia, 2006).
- Didi-Huberman, Georges, *Ex-voto: image, organe, temps*, Bayard, Paris, 2006 (trad. it. di Rossella Prezzo, *Ex voto*, Cortina, Milano, 2007).
- Desideri, Fabrizio; Matteucci, Giovanni (a cura di), *Estetiche della percezione*, Firenze University Press, Firenze, 2007.

- Cappuccio, Massimiliano (a cura di), *Neurofenomenologia. La scienza della mente e la sfida dell'esperienza cosciente*, Mondadori, Milano, 2008.
- Gallagher, Shaun; Zahavi, David, *The Phenomenological Mind*, Routledge, London, 2008 (trad. it. di Patrizia Pedrini, *La mente fenomenologica. Filosofia della mente e scienze cognitive*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 2009).
- AA.VV., *Pathosformel, retorica del gesto e rappresentazione. Ripensando Aby Warburg*, «Moderna. Semestrale di teoria e critica della letteratura», VI, 2, 2004.

1.6. Altri studi critico-teorici sul rapporto Parola-Immagine

- Lessing, Gotthold Ephraim, *Laokoon, oder Uber die Grenzen der Mahleren und Poesie*, G. I. Goschen, Leipzig, 1854 (trad. it. *Laocoonte*, a cura di Michele Cometa, Aesthetica, Palermo, 1991).
- Howard, William G., *Ut Pictura Poesis*, «P.M.L.A.», XXIV, 1909, pp. 46-123.
- Bataille, Georges, *Histoire de l'oeil*, s.n., Paris, 1929 (trad. it. di Dario Bellezza, *Storia dell'occhio*, prefazione di Alberto Moravia, Gremese, Roma, 1980).
- Valéry, Paul, Degas, Danse, *Dessin, illustrations d'Edgar Degas*, A. Vollard, Paris, 1936 (trad. it. di Vivian Lamarque, *Degas, danza, disegno in Scritti sull'arte*, postfazione di Elena Pontiggia, TEA, Milano, 1996).
- Friedländer, Max Julius, *Von Kunst und Kennerschaft*, Bruno Cassirer und Emil Obrecht Oxford; Zurich, , 1946. Trad. it di Anna Bovero, *Il conoscitore d'arte*, Einaudi, Torino, 1955).
- Panofsky, Erwin, *Meaning of the Visual Arts: Papers in and on Art History*, N.Y., Doubleday, Garden city, 1955 (trad. it. *Il significato nelle arti visive*, Einaudi, Torino, 1955).
- Gilson, Etienne, *Peinture et réalité*, Vrin, Paris, 1958.
- Rensselaer, Lee W., *Ut Pictura Poesis: the Humanistic Theory of Painting*, Norton, New York, 1967.
- Derrida, Jacques, *La Vérité en peinture*, Flammarion, Paris, 1971 (trad. it. di Gianni Pozzi e Daria Pozzi, *La verità in pittura*, Newton Compton, Roma, 1981).
- Buch, Hans Christoph, *Ut Pictura Poesis: Die Beschreibungsliteratur und ihre Kritiker von Lessing bis Lukacs*, Carl Hanser Verlag, Munchen, 1972.
- Hollander, John, *Vision and Resonance: two Senses of Poetic Form*, Oxford University Press, New York, 1975.
- Panofsky, Erwin, *La perspective comme forme symbolique: et autres essais precedes de la question de la perspective*, Édition de Minuit, Paris, 1975 (trad. it. di E. Filippini, *La prospettiva come forma simbolica e altri scritti*, a cura di Guido D. Neri, con una nota di Marisa Dalai, Feltrinelli, Milano, 1961).
- Pozzi, Giovanni, *Gli artifici figurativi del linguaggio poetico e l'iconismo*, «Strumenti critici», 10, 31, 1976, pp. 349-383.
- Hamon, Philippe, *Introduction a l'analyse du descriptif*, Hachette, Paris, 1981.
- Pozzi, Giovanni, *La parola dipinta*, Adelphi, Milano, 1981.
- Deleuze, Gilles, *Cinéma 1: L'image-mouvement*, Édition de Minuit, Paris, 1983 (trad. it. di Jean-Paul Manganaro, *Cinema 1: L'immagine-movimento*, Ubulibri, Milano, 1984).
- Deleuze, Gilles, *Cinéma 2: L'image-temps*, Édition de Minuit, Paris, 1985 (trad. it. di Liliana Rampello, *Cinema 2: l'immagine-tempo*, Ubulibri, Milano, 1989).
- Pallottino, Paola, *Storia dell'illustrazione italiana: libri e periodici a figura dal XV al XX secolo*, Zanichelli, Bologna, 1985.
- Steiner, Wendy, *The Colors of Rhetoric: Problems in Relation between Modern Literature and Art*, University of Chicago Press Chicago; London, 1985.
- Deguy, Michel, *La poesie n'est pas seule: court traité de poétique*, Gallimard, Paris, 1988.
- Hamon, Philippe, *Expositions: littérature et architecture au XIXe siècle*, J. Corti, Paris, 1989 (trad. it. di Maurizio Giuffredi, *Esposizioni: letteratura e architettura nel 19° secolo*,

L'archeologia del graphic novel

- prefazione di Maurizio Di Puolo, CLUEB, Bologna, 1995).
- Kibédi Varga, Aron, *Discours, récit, image*, Pierre Mardaga, Liège; Bruxelles, 1989.
- Hamon, Philippe (dir.), *La description littéraire: anthologie de textes théoriques et critiques*, Macula, Paris, 1991.
- Adin Leduc, Jean-Pierre; Hamon, Philippe (dir.), *Mimesis et semiosis: littérature et représentation. Miscellanées offertes à Henri Mitterand*, Nathan, Paris, 1992.
- Baudelaire, Charles, *Sinestesia critiche: antologia degli scritti sulle arti figurative, la letteratura, la musica*, a cura di Silvia Pegoraro, Bulzoni, Roma, 1992.
- Bourdieu, Pierre, *Les règles de l'art: genèse et structure du champ littéraire*, Seuil, Paris, 1992 (trad. it. di Anna Boschcetto e Emanuele Bottaro, *Le regole dell'arte. Genesi e struttura del campo letterario*, Il Saggiatore, Milano, 2005).
- Pallottino, Paola, *Dall'atlante delle immagini: note di iconologia*, Ilisso, Nuoro, 1992.
- Bonnefoy, Yves, *Remarque sur le dessin*, Mercure de France, Paris, 1993.
- Hamon, Philippe, *Du descriptif*, Hachette, Paris, 1993.
- Pozzi, Giovanni, *Sull'orlo del visibile parlare*, Adelphi, Milano, 1993.
- Durand, Gilbert, *L'imaginaire: essai sur les sciences et la philosophie de l'image*, Hatier, Paris, 1994 (trad. it. di Anna Chiara Peduzzi, *L'immaginario: scienza e filosofia dell'immagine*, RED, Milano, 1996).
- Marin, Louis, *De la représentation*, établi par Daniel Arasse, Alain Cantillon, Giovanni Careri [et al.], Gallimard; Seuil, Paris, 1994 (trad. it., *Della rappresentazione*, a cura di Lucia Corrain, Meltemi, Roma, 2001).
- Calabrese, Omar, *Il linguaggio dell'arte*, La Nuova Italia Scientifica, Milano, 1996.
- Colombo, F.; Eugeni, R., *Il testo visibile. Teoria, storia e modelli di analisi*, NIS, Roma, 1996.
- Hamon, Philippe, *L'ironie littéraire: essai sur les formes de l'écriture oblique*, Hachette supérieure, Paris, 1996.
- Id., *Imageries: littérature et image au 19° siècle*, J. Corti, Paris, 2001.
- Baudrillard, Jean, *Pataphysique*, Sens & Tonka, Paris, 2002 (trad. it. di Antonio Bertoli, *Patafisica e arte del vedere*, Giunti, Firenze, 2006).
- Carboni, Massimo, *L'occhio e la pagina. Tra immagine e parola*, Jaka Book, Milano, 2002.
- Elia, Adriano, *Ut Pictura Poesis: Word-Image Interrelationships and the Word-Painting Technique*, Libreria dell'Università, Pescara, 2002.
- Rak, Michele, *Immagine e scrittura. Sei studi sulla teoria dell'immagine nella cultura del Barocco a Napoli*, Napoli, Liguori, 2003.
- Rancière, Jacques, *Le destin des images*, La Fabrique éditions, Paris, 2003.
- Arasse, Daniel, *Le Sujet dans le Tableau. Essai d'iconographie analytique*, Flammarion, Paris, 2005.
- Giannoli, Giovanni Iorio, *Il problema di Molyneux e la "neurologia" dei concetti*, in Modica, Massimo; Quintili, Paolo; Stancati, Claudia, *Visione, percezione e cognizione nell'età dell'Illuminismo. Filosofia, estetica, materialismo*, Bibliopolis, Napoli, 2005.
- Hamon, Philippe, *Les lieux du réalisme: pour Philippe Hamon*, textes réunis et présentées par Vincent Jouve et Alain Pagès avec la collaboration de Boris Lyon-Caen et Alexandrine Viboud, Éditions L'improviste; Presses Sorbonne Nouvelle, Paris, 2005.
- Rancière, Jacques, *L'espace des mots: de Mallarmé à Broodthaers*, Musée des Beaux-Arts de Nantes, Nantes, 2005.
- Tore, Gian Maria, *Pour penser la pensée des images*, «Image & Narrative», 8, 1, 18, 2007.

1.7. Altre opere critico-teoriche consultate

- Diderot, Denis, *Éléments de physiologie (1773-74)*, texte établi, présenté et commenté par Paolo Quintili, Honoré Champion, Paris, 2004 (la prima edizione critica è di Jean Ma-

- yer, Didier, Paris, 1964).
- Komensky, Jan Amos, *Joannis Amosi Comenii Janua linguarum aurea reserata. L'eccezionale porta delle lingue aperta, ovvero Descrizioni delle più cose corporali e morali*, Engelard Benjamin Schwickert, Lipsiae, 1798 (trad. it. *La porta delle lingue in Opere*, a cura di Marta Fattori, UTET, Torino, 1974).
- Goethe, Wolfgang, *Zur Farbenlehre*, J.G. Cotta, Tübingen, 1810 (trad. it. di Renato Troncon, *La teoria dei colori: lineamenti di una teoria dei colori. Parte didattica*, introduzione di G. C. Argan, Il Saggiatore, Milano, 1978).
- Müller, Johannes, *Handbuch der Physiologie des Menschen*, Holshcer, Coblenz, 1838.
- Baly, William, *Elements of Physiologie*, Taylor and Walton, London, 1848.
- Komensky, Jan Amos, *Magna didactica: ex editione Amstelodamensi anni 1657 omnes libros didacticos complectente nunc primum separatim*, Siegismund & Volkeming, Lipsiae, 1894 (trad. it. *La grande didattica in Opere*, a cura di Marta Fattori, UTET, Torino, 1974).
- Morin, Edgard, *Le cinéma ou L'homme imaginaire: essai d'anthropologie sociologique*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1956 (trad. it. *Il cinema o l'uomo immaginario*, Milano, Feltrinelli, 1982).
- Bachelard, Gaston, *La poétique de l'espace*, Presses universitaires de France Paris, , 1957 (trad. it. *La poetica dello spazio*, Dedalo, Bari, 1975).
- Henle, Paul (ed.), *Metaphor in Language, Thought and Culture*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1958.
- Lacan, Jacques, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, s.n., s.l., 1964 (trad. it. *Il seminario: i quattro concetti fondamentali della psicoanalisi*, Einaudi, Torino, 1974).
- Foucault, Michel, *Les mots et les choses: une archéologie des sciences humaines*, Gallimard, Paris, 1966 (trad. it. *Le parole e le cose. Un'archeologia delle scienze umane*, con un saggio di Georges Canguilhem, BUR, Milano, 2004).
- Rorty, Richard, *The Linguistic Turn: Recent Essays in Philosophical Method*, University of Chicago Press, Chicago, 1967 (trad. it. *La svolta linguistica*, Garzanti, Milano, 1994).
- Foucault, Michel, *L'archéologie du savoir*, Gallimard, Paris, 1969 (trad. it. di Giovanni Bogliolo *L'archeologia del sapere, Una metodologia per la storia della cultura*, BUR, Milano, 1971).
- Bachtin, Michail, *Epos i roman. O metodologii issledovanija romana in Voprosy literatury i estetiki*, Chudožestvennaja literatura, Izdatel'stvo, 1975 (trad. it. di Clara Strada Janovič, *Epos e romanzo. Sulla metodologia dello studio del romanzo in Estetica e romanzo*, introduzione di Rossana Platone, Einaudi, Torino, 1979).
- Culler, Jonathan, *Structuralist Poetics: Structuralism, Linguistics and the Study of Literature*, Routledge & Kegan, London, 1975.
- Feyerabend, Paul, *Against Method: Outline of an Anarchistic Theory of Knowledge*, NLB, London, 1975 (trad. it. di Libero Sosio, *Contro il metodo: abbozzo di una teoria anarchica della conoscenza*, Feltrinelli, Milano, 1979).
- Ricoeur, Paul, *La métaphore vive*, Seuil, Paris, 1975 (trad. it. di Giuseppe Grampa, *La metafora viva. Dalla retorica alla poetica: per un linguaggio di rivelazione*, Jaka Book, Milano, 1981).
- Mecchia, Renata, *Le teorie linguistiche e l'estetica di Diderot*, Carucci, Roma, 1980.
- Culler, Jonathan, *The Pursuit of Signs. Semiotics, Literature, Deconstruction*, Routledge & Kegan Paul, London and Henley, 1981.
- Barthes, Roland, *L'obvie et l'obtus: Essais critiques 3*, Seuil, Paris, 1982 (trad. it. *L'ovvio e l'ottuso. Saggi critici 3*, Einaudi, Torino, 1985).
- Guillén, Claudio, *Entre lo uno y lo diverso: introduccion a la literatura comparada*, Critica, Barcelona, 1985 (trad. it. di Antonio Gargano, *L'uno e il molteplice. Introduzione alla letteratura comparata*, Il Mulino, Bologna, 1992).
- Gibson, James J., *The Ecological Approach to Visual Perception*, Erlbaum, Hillsdale; London, 1986 (trad. it. di Riccardo Luccio, *Un approccio ecologico alla percezione visiva*, Il

- Mulino, Bologna, 1999).
- Calvino, Italo, *Lezioni americane: sei proposte per il prossimo millennio*, Garzanti, Milano, 1988.
- Eco, Umberto, *Sei passeggiate nei boschi narrativi*, Norton Lectures 1992-1993, Harvard University, Bompiani, Milano, 1994.
- Venuti, Lawrence, *The Translator's Invisibility*, Routledge, London, 1995 (trad. it. *L'invisibilità del traduttore*, Armando, Roma, 1999).
- Casadei, Federica, *Metafore ed espressioni idiomatiche. Uno studio semantico sull'italiano*, Bulzoni, Roma, 1996.
- Culler, Jonathan, *Literary Theory: a Very Short Introduction*, Oxford University Press, Oxford, 1997 (trad. it. di Gian Paolo Castelli, *Teoria della letteratura. Una breve introduzione*, prefazione di Francesco Muzzioli, Armando, Roma, 2000).
- Souiller, Didier; Troubetzkoy, Vladimir (dir.), *Littérature comparée*, PUF, Paris, 1997 (ediz. it. Puglisi, Gianni; Proietti, Paolo (a cura di), *Letteratura comparata*, Armando, Roma 2001).
- Bolter, Jay David; Grusin, Richard, *Remediation: Understanding New Media*, MIT press, Cambridge (Mass.), 1999 (trad. it. *Remediation. Competizione e integrazione tra media vecchi e nuovi*, Guerini studio, Milano, 2002).
- Donati, Anna (a cura di), *Costellazioni italiane 1945-1999. Libri e autori del secondo Novecento*, Le Lettere, Firenze, 1999.
- House, Juliane, *Translation Quality Assessment: Linguistic Description versus Social Evaluation*, «Meta», 46, 2001 pp. 243-257 (trad. it. di Rachele Antonini *Valutazione della qualità della traduzione: descrizione linguistica e valutazione sociale* in Agorni, Mirella (a cura di), *Teorie e metodologie a confronto*, LED, Milano, 2005).
- Cusset, François, *French Theory: Foucault, Derrida, Deleuze & C^{ie} et les mutations de la vie intellectuelle aux États-Unis*, Éditions la Découverte, Paris, 2003.
- Chandler, James, *Critical Disciplinarity*, «Critical Inquiry», 30, 2, 2004, pp. 355-360.
- Fish, Stanley, *Theory's Hope*, «Critical Inquiry», 30, 2, 2004, pp. 374-378.
- Jameson, Fredric, *Symptoms of Theory or Symptoms for Theory?*, «Critical Inquiry», 30, 2, 2004, pp. 403-408.
- Mitchell, W. J. Thomas, *Medium Theory: Preface to the 2003 «Critical Inquiry» Symposium*, «Critical Inquiry», 30, 2, 2004, pp. 324-335.
- Calabrese, Stefano, *www.letteratura.global. Il romanzo dopo il postmoderno*, Einaudi, Torino, 2005.
- Di Gesù, Matteo, *Palinsesti del moderno: canoni, generi, forme nella postmodernità letteraria*, Franco Angeli, Milano, 2005.
- Mitchell, W. J. Thomas; Ning, Wang, *The Ends of Theory: The Beijing Symposium*, «Critical Inquiry», 32, 2, 2005, pp. 265-270.
- Berlant, Lauren, *On the Case*, «Critical Inquiry», 33, 4, 2007, pp. 663-672.
- Rancière, Jacques, *On Medium Specificity and Discipline Crossovers in Modern Art: Jacques Rancière Interviewed by Andrew McNamara and Toni Ross*, «Australian and New Zealand Journal of Art», 9, 1, 2007, pp. 98-107.
- Baetens, Jan, *Novellisation. Du film au roman. Lectures et analyses d'un genre hybride*, Les impressions nouvelles, Bruxelles, 2008.

2. Le persone

2.1. Rodolphe Töpffer

Tutte le opere di Töpffer sono pubblicate nei volumi di Töpffer, Rodolphe, *Œuvres complètes de Rodolphe Töpffer, sous la direction de Pierre Cailler, Henri Cailler,*

Henri Darel, Maroussia Holzapfel, Skira, Genève, 1942-1957, 18 voll. Qui di seguito si indicano solo le prime edizioni degli storie *en estampes* e dei *Voyages*.

Opere letterarie: storie en estampes e Voyages

- Töpffer, Rodolphe, *Histoire de M. Jabot*, autographié chez J. Freydig, Genève, 1833 (trad. it. di Luciano Erba, *Storia del Signor Jabot*, originali dei disegni messi a disposizione dal Musée d'Art e D'Histoire di Ginevra, Garzanti, Milano, 1973).
- Id., *Histoire de M. Crépin*, autographié chez Frütiger, Genève, 1837 (trad. it. di Luciano Erba, *Storia del Signor Crépin*, originali dei disegni messi a disposizione dal Musée d'Art e D'Histoire di Ginevra, Garzanti, Milano, 1973).
- Id., *Histoire de M. Vieux Bois*, autographié chez Frütiger, Genève, (1827) 1837 (trad. it. di Luciano Erba, *Storia del Signor Vieux Bois*, originali dei disegni messi a disposizione dal Musée d'Art e D'Histoire di Ginevra, Garzanti, Milano, 1973).
- Id., *Voyages et Aventures du Docteur Festus*, autographié par l'auteur, lithographie de Schmid, Genève, (1829) 1840 (trad. it. di Luciano Erba, *Viaggi e avventure del Dottor Festus*, originali dei disegni messi a disposizione dal Musée d'Art e D'Histoire di Ginevra, Garzanti, Milano, 1973).
- Id., *Histoire de M. Pencil*, lithographie de Schmid, autographié par l'auteur, Genève, (1831) 1840 (trad. it. di Luciano Erba, *Storia del Signor Pencil*, originali dei disegni messi a disposizione dal Musée d'Art e D'Histoire di Ginevra, Garzanti, Milano, 1973).
- Id., *Histoire de M. Jabot*, Aubert, Galerie Véro-Dodat, Paris, 1841 [prima contraffazione in lingua francese].
- Id., *Adventures of Mr. Obadiah Oldbuck*, Tilt & Bogue, London, 1841 [plagio inglese di *Voyages et Aventures de M. Festus*].
- Id., *Histoire de Jacques*, Genève, autographié chez Frütiger, 1844 (trad. it. di Luciano Erba, *Storia di Jacques*, originali dei disegni messi a disposizione dal Musée d'Art e D'Histoire di Ginevra, Garzanti, Milano, 1973).
- Id., *Premiers voyages en zig zag, ou excursion d'un pensionnat en vacances dans les Cantons suisses et sur le revers italien des Alpes*, illustré d'après des dessins de l'auteur, et ornés de 15 grands dessins par M. Calame, J.-J. Dubochet et C^{ie}, Paris, (1837-1841) 1844.
- Id., *The Comical Adventure of Beau Oglaby*, Tilt & Bogue, London, 1845 [plagio inglese di *Histoire de M. Jabot*].
- Id., *Histoire d'Albert*, Genève, autographié par l'auteur, 1845.
- Id., *The Strange Adventure of Bachelor Butterfly*, Bogue, London, 1845 [plagio inglese di *Histoire de M. Crytpogame*].
- Id., *Histoire de M Crytpogame* Paris, J.-J. Dubochet et C^{ie}, (1830) 1846.
- Id., *Nouveaux voyages en zigzag, à la Grande Chartreuse, autour du Mont-Blanc, dans les vallées d'Hérens, de Zermatt, au Grimsel, à Gênes et à la Corniche*, précédé d'une notice par Sainte-Beuve, illustré d'après le dessins originaux de Töpffer par MM. Calame, Karl Girardet, Français, D'Aubigny de Bar, Gagnet, Forest, et gravés par nos meilleurs artistes, Victor Lecou, Paris, 1854.

Opere teoriche e altre opere letterarie

- Töpffer, Rodolphe, *Réflexions à propos d'un programme*, «Bibliothèque universelle de Genève», 1, janvier-février 1836, pp. 42-61 e t. 2, mars-avril 1836, pp. 314-336.
- Id., *Histoire de M. Jabot*, «Bibliothèque universelle de Genève», 9, mai-juin 1837, pp. 334-337.
- Id., *Notice sur la Contrefaçon de l'Histoire de M. Jabot*, «Bibliothèque Universelle», avril 1839.
- Id., *Essai d'autographie*, «Courrier de Genève», 49, 2 juillet 1842.
- Id., *Essai de physiognomie*, lithographie de Schmid, autographié par l'auteur, Genève, 1845 (trad. it. di Maurizio Giuffredi, *Saggio di fisiognomica, in appendice a Giuffredi, Mau-*

- rizio, *Fisiognomica, arte e psicologia tra Ottocento e Novecento*, CLUEB, Bologna, 2001).
- Id., *Réflexions et menus propos d'un peintre genevois ou essai sur le beau dans les arts*, (12 opusculs publié entre 1830-1843), précédé d'une notice sur la vie et les ouvrages de l'auteur par Albert Aubert, Dubochet, Lechevalier et C^{ie}, Paris, 1848, 2 voll.
- Id., *Le Journal intime de Rodolphe Töpffer à Paris en 1820*, publié et annoté par Jacques et Monique Droin-Bridel, Musée d'art et d'histoire de Genève, Genève, 1968.
- Id., *Un bouquet des lettres de Rodolphe Töpffer*, Payot, Lausanne, 1974.
- Id., *Correspondance complète*, editée et annotée par Jacques Droin avec le concours de Danielle Buysens et de Jean-Daniel Candaux; sous les auspices de la Société d'Études Töpfferiennes de Genève, 4 voll. (octobre 1807-8 juillet 1820), (11 juillet 1820-début août 1832), (17 septembre 1838-11 octobre 1840), (mi-octobre 1832-8 septembre 1838), DROZ, Genève, 2002, 2004, 2007, 2009.
- Id., *Rodolphe Töpffer: il segno e l'avventura*, a cura di Joachim Urmeister, Alessandra Ruspoli, David Tarallo; catalogo della mostra *Rodolphe Töpffer. Il segno e l'avventura*; mostra a cura di Alessandra Rispoli, Pagliai Polistampa, Firenze, 2002.
- Id., *Bestiaire: ânes, chiens et monstres*, La Bibliothèque des arts Société d'Études Töpfferiennes, Lausanne, Genève, 2004.

Studi su Rodolphe Töpffer

- Eckermann, Johann Peter, *Gesprache mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens*, F. A. Brockhaus, Leipzig, 2 voll. 1836 (trad. it. di Tommaso Gnoli, *Colloqui con Goethe*, prefazione e note a cura di Tommaso Gnoli, Sansoni, Firenze, 1947. Si veda anche la traduzione di Ada Vigliani, *Conversazioni con Goethe negli ultimi anni della sua vita*, a cura di Enrico Ganni, prefazione di Hans-Ulrich Treichel; nota alle illustrazioni di Luca Bianco, Einaudi, Torino, 2008).
- Blondel, August, *Rodolphe Töpffer: l'écrivain, l'artiste et l'homme*, avec la collaboration de Paul Mirabaud, ouvrage illustrée de vingt-cinq photogravures et suivi d'une bibliographie complète, Librairie Hachette, Paris, 1886.
- Relave, Pierre-Maxime, *Rodolphe Töpffer: biographie et extraits*, Emanuel Vitte, Lyon, 1899.
- Ladenarda, Francesco Enotrio, *Umoristi: Rabelais e Folengo, Sterne, de Maistre, Töpffer*, Reber, Palermo, 1901.
- Soret, Frédéric, *Conversation avec Goethe*, document présenté par A- Robinet de Cléry, édition originale, Aubier, Paris, 1932.
- Maistre, François Xavier de, *Lettres inédites à son ami Töpffer*, Recueillies et accompagnées de notes par Léon-A. Matthey, bois gravés d'Alexandre Matthey, Skira, Genève, 1945.
- Kohler, Pierre *Un écrivain-peinture: Rodolphe Töpffer*, Actes du cinquième Congrès international des langues et littératures modernes. Les langues et les littératures modernes dans leurs relations avec les beaux-arts, Firenze 27-31 marzo 1951, Valmartina, Firenze, 1955, pp. 375-381.
- Busino Maschietto, Manuela, *Jean Jacques Rousseau et Töpffer*, «Genava», octobre 1962, pp. 93-103.
- Wiese, Ellen, *Enter: the Comics: Rodolphe Töpffer's Essay on Physiognomy and The True Story of Monsieur Crépin*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1965.
- Wolinski, *Rodolphe Töpffer*, «L'œil», 232, 1974, pp. 18-21.
- Thévoz, Michel, *Variations physiognomiques in L'Art brut*, Skira, Ginevra, 1975.
- Kunzle, David, *Histoire de Monsieur Cryptogame (1845): une bande dessinée de Rodolphe Töpffer pour le grand public*, «Genava», 32, 1984, pp. 139-169.
- Kunzle, David, *Goethe and caricature: from Hogarth to Töpffer*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 48, 1985, pp. 164-188.
- Maggetti, Daniel (dir.), *Töpffer*, réalisé sur la direction de Daniel Maggetti à l'occasion du cent-cinquantième anniversaire de la mort de Rodolphe Töpffer, Skira, Ginevra, 1996.
- Maggetti, Daniel; Revaz, Gilles; Rütiman, Donat; Zimmermann, Barbara, La «Bibliothèque Universelle» (1815-1924). *Miroir de la sensibilité romande au XIX siècle*, sur la direction

- de Yves Bridel et Roger Francillon, Payot, Lausanne, 1998.
- Kaenel, Philippe, *Les voyages et aventures du Docteur Festus de Rodolphe Töpffer: d'une histoire en estampes à un livre illustré, L'illustration. Essais d'iconographie*, Actes du Séminaire CNRS (GDR 712) avril, 1993-1994; études réunis par Maria Teresa Caracciolo et Ségolène Le Men, Klincksieck, Paris, 1999.
- Pernoud, Emmanuel *The Art of Facsimile. Alfred Jarry and Reproduction*, «Word and Image», 16, 2000, pp. 352-362.
- Kaenel, Philippe, *Le métier d'illustrateur 1830-1880: Rodolphe Töpffer, J.-J. Grandville, Gustave Doré*, Édition Messene, Paris, 2005.
- Junod, Philippe, *Actualité de Rodolphe Töpffer: un précurseur de la sémiotique visuelle? in Chemins de traverse: essais sur l'histoire des arts*, préface de Enrico Castelnuovo, Info-lio, Gollion, 2007, pp. 83-92
- Kunzle, David, *Rodolphe Töpffer. The Complete Comic Strips*, compiled, translated, and annotated by David Kunzle, University Press of Mississippi, Jackson, 2007.
- Kunzle, David, *Father of the Comic Strip: Rodolphe Töpffer*, University Press of Mississippi, Jackson, 2007.
- Smith, Joel, *More than one: Source of Serialism*, Princeton University Art Museum, Princeton, 2008.
- Willems, Philippe, *Rodolphe Töpffer and Romanticism*, «Nineteenth-Century French Studies», 37, 3-4, Spring-Summer 2009, pp. 227-246.
- Kunzle, David, *The Gourary Töpffer Manuscript of Monsieur Jabot: a Question of Authenticity. With the Dating and Distribution of Rodolphe Töpffer's First Published Picture story, and the World's First Modern Comic Strip*, «European comic art», 2, 2, Autumn 2009, pp. 173-204.

2.2. Alessandro Manzoni

Opere analizzate

- Manzoni, Alessandro, *Motivi delle vignette dei Promessi sposi scelti, descritti, numerati e appostati da Alessandro in queste carte che ha poi regalate a me, unitamente alle prime prove in legno tirate a mano dagli incisori stessi. Regalo avuto nel X^{bre} 1884 da Teresa Manzoni (ved. Stampa). In tempo del suo supposto tumore stato finito sugli ultimi giorni del 7^{mo} mese di gravidanza alli 18 Febr. 1845*, Biblioteca Nazionale Braidense, «Raccolta manzoniana. Manoscritti, [Cofano; antina 11 (XI)]», «Catalogo Monti n. 8» coll. Manz. B. XXX.8 1839.
- Id., *I promessi sposi: storia milanese del secolo 17. scoperta e rifatta da Alessandro Manzoni; Storia della colonna infame, inedita*, ed. riveduta dall'autore e illustrata, Guglielmini e Redaelli, Milano, 1840.
- Id., *L'edizione illustrata dei Promessi sposi: lettere di Alessandro Manzoni a Francesco Gonin*, pubblicate e annotate da Filippo Saraceno, Bocca, Milano, 1881.
- Id., *Tutte le lettere*, a cura di Cesare Arieti, con un'aggiunta di lettere inedite o disperse a cura di Dante Isella, Adelphi, Milano, 1986, 3 voll.
- Id., *Carteggio di Alessandro Manzoni*, a cura di Giuseppe Gallavresi e Giovanni Sforza, Einaudi, Torino, 1988.
- Id., *Epistolario*, a cura di Giovanni Sforza, Einaudi, Torino, 1995.
- Id., *Immagini manzoniane*, progetto grafico e musiche di Guido Mura. Acquisizione immagini a cura di Michele Losacco e Guido Mura, Milano, Biblioteca Braidense, 2000 1 cd-rom. Versione web con didascalie: a cura di Guido Mura, <<http://www.braidense.it/dire/immppsosi/leggi.html>, 16-12-2003>. Contiene la riproduzione digitale a colori, 24 bpp, 600 dpi, delle prove di torchio per l'edizione de *I promessi sposi* del 1840. Il CD contiene le immagini delle prove di stampa delle vignette utilizzate per l'edizione "quarantana" de *I promessi sposi*. Le vignette sono accompagnate da didascalie ricavate

- dalle istruzioni manoscritte indirizzate dal Manzoni ai tipografi, che riflettono un'elaborazione ancora non definitiva del testo dei *Promessi sposi*. Sia le prove di stampa che le istruzioni sono conservate presso la Biblioteca Nazionale Braidense di Milano.
- Id., *Lettere inedite di Alessandro Manzoni*, a cura di Ercole Gnechchi, Boringhieri, Torino, 2002.
- Id., *I promessi sposi: storia milanese del 17. secolo scoperta e rifatta da Alessandro Manzoni: edizione riveduta dall'autore; Storia della colonna infame. Commenti e apparati all'edizione definitiva del 1840-1842*, edizione critica e commentata a cura di Luca Badini Confalonieri, ed. integrale nel formato e nell'impaginazione originale di Guglielmini e Redaelli, Salerno, Roma, 2006.
- Id., *Istruzioni agli artisti incaricati di eseguire i disegni per la prima edizione illustrata dei Promessi Sposi (1840)* Biblioteca Braidense, «Raccolta manzoniana. Manoscritti. 55 fogli sciolti (mm. 165 x 210) [Cofano; antina 11 (XI)]» e, ai piedi della copertina, il richiamo: «Catalogo Monti n. 8» coll. Manz. B. XXX.8.

Studi su Alessandro Manzoni e l'illustrazione dei Promessi sposi

- Rasori, Giovanni, *Opuscoli di medicina clinica*, Pirotta, Milano, 2 voll., 1830.
- Cantù, Cesare, *Alessandro Manzoni: reminiscenze*, F.lli Treves, Milano, 2 voll., 1882.
- Stampa, Stefano, *Alessandro Manzoni, la sua famiglia, i suoi amici: appunti e memorie*, Hoepli, Milano, 2 voll., 1885 e 1889.
- Fabris, Cristoforo, *Memorie manzoniane*, L. F. Cogliati, Milano, 1901.
- De Marchi, Attilio, *Carte inedite manzoniane del Pio Istituto dei Figli della Provvidenza*, Tip. Figli della provvidenza, Milano, 1914.
- Gadda, Carlo Emilio, *Apologia Manzoniana* «Solaria», II, 1, gennaio 1927, pp. 39-48; poi in Siciliano, Enzo (a cura di), *Antologia di Solaria* Milano, C. M. Lerici, 1958, pp. 175-184 e in «L'Approdo letterario», n.s., XIX, 63-64, dicembre 1973, pp. 53-61 (con una *Premessa su Gadda Manzonista* di Gianfranco Contini); infine ristampata da Dante Isella nella raccolta *Il tempo e le opere. Saggi, note e divagazioni*, Milano, 1982 e in Gadda, Carlo Emilio, *Opere di Carlo Emilio Gadda. Saggi giornali e favole I*, a cura di Dante Isella, Clelia Martignoni, Liliana Orlando, Garzanti, Milano, 1991, pp. 679-687.
- Franzi, Tullia, *Il Manzoni e l'edizione illustrata del suo romanzo*, «Nuova Antologia», 56, 1930.
- Momigliano, Attilio, *Il Manzoni illustratore dei Promessi Sposi*, «Pegaso», II, 1, gennaio 1930, VIII.
- Parenti, Marino, *Manzoni editore. Storia di una celebre impresa manzoniana illustrata su documenti inediti o poco noti da Marino Parenti. Edizione riveduta e di molto ampliata con l'aggiunta di documenti e del carteggio*, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, Bergamo, 1945.
- Gregori, Mina, *I ricordi figurativi di Alessandro Manzoni*, «Paragone», 9, settembre 1950, pp. 7-20.
- Baldini, Antonio, *Quel caro magon di Lucia: microscopie manzoniane*, Ricciardi, Milano-Napoli, 1956.
- Bartolucci, Giuseppe, *Intimità grafiche: una bozza di Manzoni*, «Linea grafica», XV, 7-8, 1960, pp. 240-242.
- Fallani, Giovanni, *Le illustrazioni ai Promessi Sposi*, «Annali della pubblica istruzione», VII, 1961, I, pp. 17-26.
- Getto, Giovanni, *Echi di un romanzo barocco nei Promessi Sposi in Studi e problemi di critica testuale: Convegno di studi di filologia italiana nel centenario della Commissione per i testi di lingua, 7-9 aprile 1960*, Commissione per i testi di lingua, Bologna, 1961.
- AA.VV. *Ricordo di un itinerario manzoniano in Lecco: illustrazione di luoghi, di ambienti, di cose rammentate nei Promessi Sposi*, Azienda autonoma soggiorno e turismo, Lecco, 1963.
- Flori, Ezio, *Soggiorni e villeggiature manzoniane*, Nistri-Lischi, Pisa, 1966.

- Pecci, Giuseppe, *Le illustrazioni dei Promessi Sposi*, «Nuova Antologia», 95, 1969, pp. 103-107.
- Bozzoli, Adriano, *Don Rodrigo tra le due teorie di ritratti*, «Aevum», XLIV, 5-6, 1970, pp. 494-498.
- Aliprandi, Giuseppe, *Motivi grafici nei Promessi Sposi* in AA. VV., *Studi in onore di Alberto Chiari*, Paideia, Brescia, 2 voll., 1973.
- Banti, Anna, *Locchio del Manzoni*, «Paragone», XXIV, 286, 1973, pp. 120-125.
- Cesana, Eligio; Mascherpa, Giorgio (a cura di), *I Promessi Sposi nella figurazione dell'Ottocento e moderna*, catalogo della mostra, Grafiche Stefanoni, Lecco, 1973.
- Raimondi, Ezio, *Il romanzo senza idillio: saggio sui Promessi sposi*, Einaudi, Torino, 1974.
- Falqui, Enrico, *Un illustratore per i Promessi Sposi*, «La fiera letteraria», 14 febbraio 1975, p. 3.
- Giujuza, Salvatore, *Bibliografia critica delle edizioni in lingua italiana nazionali e straniere dei Promessi sposi*, opera celebrativa del centenario della morte di Alessandro Manzoni (1873-1973), Edizioni cultura Azienda soggiorno e turismo, Lecco, 1975.
- Centro Nazionali di Studi Manzoniani, *Preliminare informazione sulle raccolte manzoniane. Raccolta di Via Morone, Biblioteca di Via Morone in Milano; Raccolta di Brera; Raccolta di Brusuglio*, a cura del Centro Nazionale di Studi Manzoniani, «Annali Manzoniani», VI, 1981, pp. 59-237.
- AA.VV., *Immagini dei Promessi sposi*, testi a cura di Laura Tettamanzi; ricerca iconografica di Enzo Pifferi Como, E.P.I., 1985.
- AA.VV. *Cultura e immagine popolare nel territorio manzoniano tra i secoli XVI e XIX*, Scuderie di Villa Manzoni, biblioteca civica "U. Pozzoli", 16 novembre-17 dicembre 1985, Bolis, Bergamo, 1985.
- Mazzocca, Fernando, *L'officina dei Promessi sposi*, con un intervento critico di Dante Isella, Mondadori, Milano, 1985.
- Id., Fernando, *Quale Manzoni?: vicende figurative dei Promessi sposi*, Il Saggiatore, Milano, 1985.
- Sora, Orlando, *I promessi sposi attraverso l'immagine*, presentazione di Ferruccio Dugnani; lettere autografe di Alessandro Manzoni, Bartolozzi, Lecco, 1986 (poi riedito a cura di Mariassunta Bartolozzi, con le presentazioni di Antonella Faggi, Lorenzo Bodega e di Roberto Busti, Bartolozzi, Lecco, 2007).
- Macchia, Giovanni, *Tra Don Giovanni e Don Rodrigo. Scenari secenteschi*, Adelphi, Milano, 1989.
- Flori, Ezio, *Alessandro Manzoni e Teresa Stampa*, Einaudi, Torino, 1990.
- Raimondi, Ezio, *La dissimulazione romanzesca: antropologia manzoniana*, Il Mulino, Bologna, 1990 (nuova ed. aumentata 1994).
- Barelli, Stefano, *Un romanzo per immagini*, «Archivio storico ticinese», seconda serie, 110 dicembre 1991, pp. 193-228.
- Gadda, Carlo Emilio, *Manzoni diviso in tre dal bisturi del Moravia* in Id., *Saggi Giornali e favole*, a cura di Liliana Orlando, Clelia Martignoni, Dante Isella, Garzanti, Milano, 1991.
- Badini Confalonieri, Luca, *Il nero e il bianco: per l'edizione illustrata dei Promessi sposi*, Milella, Lecce, 1994.
- Spranzi, Aldo, *Anticritica dei Promessi sposi. L'efficienza dell'industria culturale: il caso dei Promessi sposi*, CESCO, Milano, 1994.
- Testori, Giovanni, *Ricordi figurativi del e dal Manzoni* [1985], in Marani, Pietro (a cura di), *La realtà della pittura: scritti di storia e critica d'arte dal Quattrocento al Settecento*, Longanesi, Milano, 1995, pp. 341-348.
- Toschi, Luca, *Prodromi della multimedialità. I "Promessi Sposi illustrati"*, «La rassegna della letteratura italiana», 1-2, 1995.
- Nigro, Salvatore, *La tabacchiera di don Lisander*, Einaudi, Torino, 1996.
- Savelli, Giulio, *Intorno a una descrizione sbagliata di Manzoni*, «Strumenti critici», I, 1999, pp. 105-27.

- Picamus, Daniela, *Il motivo dell'uscio. Per una rilettura dell'edizione illustrata del 1840*, «Annali Manzoniani», n. IV-V, 2001.
- Ulivi, Ferruccio, *Dagherrotipo manzoniano*, in Id., *La poesia e la mirabile visione. Dante e Manzoni*, Edizioni Studium, Roma, 2002.
- Gaspari, Gianmarco; Stella, Angelo (a cura di), *Voci e volti di casa Manzoni: con lettere di Alessandro Manzoni*, Luigi Rossari, Teresa Stampa, Francesco Gonin, Centro nazionale di studi manzoniani, Milano; Banca popolare di Sondrio, Sondrio, 2007.

Altri studi consultati

- Rasori, Giovanni, *Opuscoli di medicina clinica*, Pirotta, Milano, 2 voll., 1830.
- Lesage, René, *Gil Blas (1715-1747)*, illustré par Jean Gigoux, Paulin, Paris, 1835.
- Raimondi, Ezio, *Anatomie secentesche*, Nistri-Lischi, Pisa, 1966.
- Longhi, Roberto, *Me Pinxit e quesiti caravaggeschi: 1928-1934* in Id., Edizione delle opere complete di Roberto Longhi, Sansoni, Firenze, 1968.
- Contini, Gianfranco, *Contributi longhiani* in Id. *Altri esercizi (1942-1971)*, Einaudi, Torino, 1972.
- Wittkower, Rudolf, *Allegory and the Migration of Symbols*, Thames and Hudson, London, 1977 (trad. it. di Marcello Ciccuto, *Allegoria e migrazione dei simboli*, Einaudi, Torino, 1987).
- Fumaroli, Marc, *Muta Eloquentia: la représentation de l'éloquence dans l'œuvre de Nicola Poussin*, «Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français», 1982 (1984), pp. 29-48.
- Pozzi, Giovanni, *Poesia per gioco. Prontuario di figure artificiose*, Bologna, Il mulino, 1984.
- D'Azeglio, Massimo, *Epistolario: 1819-1840*, Centro Studi Piemontesi, Torino, vol. 1., 1987.
- Genette, Gérard, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987 (trad. it., *Soglie: i dintorni del testo*, a cura di Camilla Maria Cederna, Einaudi, Torino, 1989).
- Pozzi, Giovanni, *Rosa e gigli per Maria*, Casagrande, Bellinzona, 1987.
- Contini, Gianfranco, *Ultimi esercizi ed elzeviri (1968-1987)*, Einaudi, Torino, 1988.
- Deleuze, Gilles, *Le pli. Leibniz et le Baroque*, Édition de Minuit, Paris, 1988 (trad. it. di Valeria Gianolio, *La piega: Leibniz e il barocco*, Einaudi, Torino, 1990).
- Contini, Gianfranco, *Quarant'anni di amicizia. Scritti su Carlo Emilio Gadda*, Einaudi, Torino, 1989.
- Barbieri, Daniele, *Il frontespizio narrante*, «Linea Grafica», 1, 1991.
- Dalmaso, Franca; Maggio Serra, Rosanna, *Francesco Gonin 1808-1889*, Musei Civici, Torino, 1991.
- Badini Confalonieri, Luca, *Il nero e il bianco. Per l'edizione illustrata dei Promessi Sposi*, «Sigma», XIX, 2, 1994, pp. 61-84.
- Roscioni, Giancarlo, *La disarmonia prestabilita*, Einaudi, Torino, 1995.
- Leonardi, Claudio; Morelli, Marcello; Santi, Francesco (a cura di), *Album. Il Luoghi dove si accumulano i segni (dal manoscritto alle reti telematiche)*, Atti del convegno di studio della Fondazione Ezio Franceschini e della Fondazione IBM Italia (20-21 ottobre 1995), Centro di studi dell'alto Medioevo, Spoleto, 1996.
- Dombrowski, Robert S., *Creative entanglements: Gadda and the Baroque*, Toronto University Press, Toronto, 1999 (trad. it. di Angelo R. Dicuozzo, *Gadda e il barocco*, Boringhieri, Torino, 2002).
- AA. VV., *Dizionario di linguistica e di filologia, metrica, retorica*, diretto da Gian Luigi Beccaria, Einaudi, Torino, 2004.
- Stella, Angelo, *Voci e volti di Casa Manzoni*, con lettere di Alessandro Manzoni, Luigi Rossari, Teresa Stampa, Francesco Gonin, Centro Nazionale di Studi Manzoniani, Milano, 2007.

2.3. Charles Dickens

Opere analizzate

- La nostra edizione di riferimento è Charles, Dickens, *The Posthumous Papers of the Pickwick Club*, with forty-three illustrations by Seymour and Phiz and an introduction by Bernard Darwin, Oxford, Oxford University Press, «The Oxford Illustrated Dickens», 1994. Trad. it. di Lodovico Terzi, Charles Dickens, *Il Circolo Pickwick [1965]*, a cura di Lodovico Terzi, incisioni di Seymour e “Phiz”, Milano, Adelphi, 2009. Qui di seguito si indica la prima edizione di *The Posthumous Papers of the Pickwick Club*.
- Dickens, Charles, *The Posthumous Papers of the Pickwick Club*, Chapman and Hall, London, serialized between April 1836-November 1837 (first complete edition Chapman and Hall, London, 1847).
- Id., *Full Report of the First Meeting of the Mudfog Association for the Advancement of Everything*, «Bentley Miscellany», 1837, vol. II, pp. 397-413.
- Id., *Letters*, edited by Madeline House, Graham Storey and Kathleen Tillotson [et al.], associate editors W. J. Carlton Philip Collins, K. J. Fielding, Kathleen [et al.], Clarendon Press, Oxford, 1965-2004.
- Id., *Il Circolo Pickwick [1957 e 2002]*, traduzione di Augusto C. Dauphine; incisioni di Robert Seymour e Phiz, Bur, Milano, 2004,
- Id., *The Pickwick Papers*, (text Oxford University Press 1986; introduction, note on the text, explanatory notes, The Estate of James Kinsley, 1988; chronology of Charles Dickens, Elisabeth M. Brennan, 1999), edited with an introduction and notes by James Kinsley, Oxford University Press, Oxford, 2008.
- Id., *The Pickwick Papers*, Signet Classics, New York, 2004.

Studi su Charles Dickens, l'illustrazione e la caricatura

- Seymour, Jane, *An Account of the Origin of the Pickwick Papers by Mrs. Seymour in Miller, William; Strange, E. H., A Centenary Bibliography of the Pickwick Papers*, on the distinguishing marks of the first edition; with reprints of contemporary reviews of the Pickwick Papers, Argonaut Press, London, 1836.
- British Museum, *List of Additions Made to the Collections in the British Museum 1831-1835*, British Museum, London, 1839.
- Horne, Richard H., *A New Spirit of the Age*, Smith Elder, s.l., 1844.
- Forster, John, *The Life of Charles Dickens*, London, Chapman and Hall, 3 voll., 1872-1874 (trad. it. di Claudia Casoretti, *Vita di Carlo Dickens*, Tipografia Editrice Lombarda, Milano, 1879. Ripubblicato col titolo di *Vita di Charles Dickens*, REA, L'Aquila, 2007).
- Kitton, Frederic G., “Phiz” (*H. K. Browne*), *A memoir*, with a portrait and numerous illustrations, W. Satchelle & Co., London, 1882.
- Kitton, Frederic G., *Charles Dickens by Pen and Pencil and A Supplement to Charles Dickens by Pen and Pencil Including Anecdotes and Reminiscence Collected from his Friends and Contemporaries*, Frank T. Sabin, London, 1890.
- Grego, Joseph (ed.), *Pictorial Pickwickiana: Charles Dickens and his Illustrators*, with 350 drawings and engravings by Robert Seymour, Buss, H. K Browne (Phiz), Leech et al., Chapman & Hall, London, 1899.
- Roe, Gordon F., *Seymour, the “Inventor” of Pickwick*, «The Connoisseur», LXXVII, 306, February 1927, pp. 67-71.
- Roe, Gordon F., *Portrait Painter to Pickwick or Robert Seymour's Career*, «The Connoisseur», LXXVII, 307, March 1927, pp. 152-157.
- Cleaver, Arthur H.; Hatton, Thomas *A Bibliography of the Periodical Works of Charles Dickens: Bibliographical, Analytical and Statistical, with 31 Illustrations and Facsimilis*, Chapman & Hall, London, 1933.
- Stonehouse, John Harrison (ed), *Catalogue of the Library of Charles Dickens from Gadshill*,

L'archeologia del graphic novel

- Reprinted from Sotheran's Price Current of Literature, Nos. CLXXIV and CLXXV. - Catalogue of his Pictures and Objects of Art, Sold by Messrs. Christie Manson & Woods, July 9, 1870. - Catalogue of the Library of W. M. Thackerary, Sold by Messrs. Christie, Manson & Woods, March 18, 1864 and Relics from his Library Comprising Books Enriched with his Characteristic Drawings, Reprinted from Sotheran's Price Current of Literature N. CLXXVII, Piccadilly Fountain Press, London, 1935.*
- James, Philip, *English Book Illustration 1800-1900*, King Penguin Books, London, 1947.
- Johnson, Edgar, *Charles Dickens: His Tragedy and Triumph*, Little Brown and C°, Boston, 1952.
- Johannsen, Albert, *Phiz: Illustrations from the Novels of Charles Dickens*, University of Chicago Press, Chicago, 1956.
- Butt, John; Tillotson, Kathleen, *Dickens at Work*, Methuen & Co., London, 1957.
- Miller, Joseph Hillis, *Charles Dickens: the World of his Novels*, Oxford University Press, London; Harvard University Press, Cambridge (Mass.), 1958.
- Cockshut, Anthony Oliver John, *The Imagination of Charles Dickens*, Methuen, London, 1961.
- Donovan, Robert Alan, *The Shaping Vision: Imagination in the English Novel from Defoe to Dickens*, Cornell University Press, Ithaca, 1966.
- Steig, Michael, *Phiz's Marchioness*, «Dickens Studies Annual: Essays on Victorian Fiction», 2, 1966, pp. 141-146.
- Praz, Mario, *La letteratura inglese e i romantici del novecento*, Accademia, Milano, 1968.
- Bentley, Nicolas, *Dickens and His Illustrators*, «The Dickensian», 65, 1969, pp. 148-162.
- Patten, Robert L., *Boz, Phiz, and Pickwick in the Pound*, «ELH», 36, 3, Sept. 1969, pp. 575-91.
- Harvey, John R., *Victorian Novelists and their Illustrators*, Sidgwick & Jackson, London, 1970.
- Borowitz, David; Miller Hillis, Joseph, *Charles Dickens and George Cruikshank: Papers Read at a Clark Library Seminar on May 9, 1970*, William Andrews Clark Memorial Library, University of California, 1971.
- Kitton, Frederic G., *Dickens and his Illustrators: Cruikshank, Seymour, Buss...: with twenty-two Portraits and Facsimiles of Seventy Original Drawings now Reproduced for the First Time [1899]*, unchanged reprint of the original edition London, G. Redway, London, 1972.
- Steig, Michael, *Martin Chuzzlewit's Progress by Dickens and Phiz*, «Dickens Studies Annual: Essays on Victorian Fiction», 2, 1972, pp. 119-49.
- Cardwell, Margaret, *Dickens's Correspondence with the Illustrator of Edwin Drood*, «The Dickensian», 69, 1973 pp. 42-43.
- Ray, Gordon Norton, *The Illustrator and the Book in England from 1790 to 1914*, Pierpont Morgan Library, New York; Oxford University Press, London, 1976.
- Buchanan-Brown, John, *Phiz: the Book Illustrations of Hablot Knight Brown*, David & Charles, London, 1978.
- Burton, Anthony, *The Forster Library as a Dickens Collection*, «Dickens Studies Newsletter», 2, 9, June 1978.
- Steig, Michael, *Dickens and Phiz*, Indiana University Press, Bloomington and London, 1978.
- Eriksen, Donald H., *Bleak House and Victorian Art and Illustration: Charles Dickens's Visual Narrative Style*, «Journal of Narrative Technique», 13, 1, Winter 1983, pp. 31-46.
- Meisel, Martin, *Realizations: Narrative, Pictorial, and Theatrical Arts in Nineteenth-Century England*, Princeton University Press, Princeton (New Jersey), 1983.
- Davis, Paul B., *Dickens, Hogarth, and the Illustrated Great Expectations*, «The Dickensian», 80, 3, 404, Autumn 1984, pp. 131-143.
- Stone, Harry, *What's in a Name: Fantasy and Calculation in Dickens*, «Dickens Studies Annual: Essays on Victorian Fiction», 14, 1985, pp. 191-204.
- McMaster, Juliet, *Dickens the Designer*, Houndmills, Basingstoke, Macmillan; Hampshire,

- London, 1987.
- Stone, Harry, *Dickens' Working Notes for his Novels*, The University of Chicago Press, Chicago and London, 1987.
- Eigner, Edwin M., *The Dickens Pantomime*, University of California Press, Berkeley; London, 1989.
- Cayzer, Elizabeth, *Dickens and His Late Illustrators: A Change of Style: "Phiz" and A Tale of Two Cities*, «The Dickensian», 86, 3, 422, Autumn 1990, pp. 130-141.
- Newton, Ruth; Lebowitz, Naomi, *Dickens, Manzoni, Zola and James: the Impossible Romance*, University of Missouri Press, Columbia; London, 1990.
- Cayzer, Elizabeth, *Dickens and His Late Illustrators: A Change in Style: Two Unknown Artists*, «The Dickensian», 87, 1, 423, Spring 1991, pp. 13-16.
- Schlicke, Paul, *The Showman of The Pickwick Papers*, «Dickens Studies Annual: Essays on Victorian Fiction», 20, 5, 1991, pp. 1-1.
- Rubenstein, Steven, *Visual Aids, Mental Impediments; or, the Problem with Phiz*, «Dickens Quarterly», 9, 1, March 1992, pp. 19-25.
- Potau, Mercedes, *Notes on Parallels between The Pickwick Papers and Don Quixote*, «Dickens Quarterly», 10, 2, June 1993, pp. 105-10.
- Goldman, Paul, *Victorian Illustrated Books: 1850-1870: the Heyday of Wood-engraving*, British Museum Press, London, 1994.
- Bonadei, Rossana, *Paesaggio con figure: intorno all'Inghilterra di Charles Dickens*, Jaca Book, Milano, 1996.
- Cordery, Gareth, *Furniss, Dickens and Illustrations*, I-II, «Dickens Quarterly», 13, 1-2, March 1996, pp. 35-41, pp. 99-110.
- Bowen, John T., *Other Dickens: Pickwick to Chuzzlewit*, Oxford University Press, New York, 1999.
- Bonadei, Rossana; De Stasio, Clotilde; Pagetti, Carlo; Vescovi, Alessandro (eds.), *Dickens: the Craft of Fiction and the Challenges of Reading*, Unicopli, Milano, 2000.
- Stein, Richard L., *Dickens and Illustration*, in Jordan, John O. (ed.), *The Cambridge Companion to Charles Dickens*, Cambridge University Press, Cambridge, 2001, pp. 167-88.
- Allingham, Philip V., *Charles Dickens's A Tale of Two Cities (1859. Illustrated: A Critical Re-assessment of Hablot Knight Browne's Accompanying Plates*, «Dickens Studies Annual: Essays on Victorian Fiction», 33, 2003, pp. 109-57.
- Allingham, Philip V., *The Illustrations in Dickens's The Haunted Man and the Ghost's Bargain: Public and Private Spheres and Spaces*, «Dickens Studies Annual: Essays on Victorian Fiction», 36, 3, 2005, pp. 75-12.
- Battegazzore, Miguel Angel, *A Cubo-Futurist Reading of Dickens: Rafael Barradas's 1921 Illustrations for Hard Times*, «Dickens Studies Annual: Essays on Victorian Fiction», 36, 3, 2005, pp. 299-306.
- Bloom, Harold (ed.), *Charles Dickens*, introduction by Harold Bloom, Chelsea House Publishers, New York, 2006.
- Ledger, Sally, *Dickens and the Popular Radical Imagination*, Cambridge University Press, New York, 2007.
- Cecconi, Elisabetta, *Legal Discourse and Linguistic Incongruities in Bardell vs. Pickwick: An Analysis of Address and Reference Strategies in The Pickwick Papers Trial Scene* «Language and Literature», 17, 3, August 2008, pp. 205-219.

Altri studi consultati

- Hogarth, William, *The Analysis of the Beauty*, London, s. n., 1753 (trad. it. di C. Maria Laudando, *L'analisi della bellezza*, presentazione di Laura Di Michele, Aesthetica, Milano, 1999).
- Lavater, Johann Caspar, *Physiognomische Fragmente, zur Beförderung der Menschenkenntniss und Menschenliebe*, Leipzig und Winterthur, Ver Weidmanns Erben und Reich, und Heinrich Steiner und Compagnie, 1775- 1778 (trad. it. di Francesco Gallo, *La fi-*

L'archeologia del graphic novel

- siognomica, o L'arte di conoscere gli uomini dai tratti della loro fisionomia, i loro rapporti con i diversi animali, le loro inclinazioni, etc.*, Atanor, Roma, 1984).
- Grose, Francis, *Rules for Drawing Caricatures: with an Essay on Comic Painting...*, Samuel Bagster, London, 1788.
- Lamb, Charles, *On the Genius and Character of Hogarth*, «The Reflector», 3, 1811.
- Combe, William; Rowlandson, Thomas, *The Tour of the Doctor Syntax in Search of the Pictoresque*, «Poetical Magazine», 1810- 1812 In volume *The Tour of the Doctor Syntax in Search of the Pictoresque*, Ackermann, London, 1812.
- Combe, William; Rowlandson, Thomas, *The Tour of Doctor Syntax in Search of a Wife*, Ackermann, London, 1820.
- Combe, William; Rowlandson, Thomas, *The Second Tour of Doctor Syntax in Search of Consolation*, Ackermann, London, 1821.
- British Museum, *Additions Made to the Collections in the British Museum 1837-1838*, British Museum, London, 1839.
- Elliotson, John, *The Human Physiology*, Longman, London, 1835-1840.
- Cruishank, George, *The Bachelor's Own Book, being the Progress of Mr. Lambkin, (Gent.) in the Pursuit of Pleasure and Amusement. And also in Search of Health and Happienns*, Tilt & Bogue, London, 1844.
- Mügge, Theodhore, *Switzerland in 1847, and its condition, political, social, moral and physical, before the War...*, edited by Mrs Percy Sinnett, s. n., London, 1848.
- Wright, Thomas, *A History of Caricature and Grottesque in Literature and Art*, Virtue Brotgers & Co., London, 1865.
- Darwing, Charles, *The Expression of the Emotions in Man and animals*, John Murray, London, 1872 (trad. it. di Giovanni Canestrini e di Michele Lessona aggiornate da Giorgio Celli, *L'espressione delle emozioni nell'uomo e negli animali*, in *Il meglio in antropologia. L'origine dell'uomo e la scelta in rapporto al sesso. L'espressione delle emozioni nell'uomo e negli animali*, a cura di Giorgio Celli; saggio aggiunto di G. G. Simpson, Longanesi, Milano, 1971).
- Grego, Joseph, *Rowlandson, the Caricaturist. A Selection from his Work with Anecdotal Descriptions of his Famous Caricaturas and A Sketch of his Life, Times and Contemporaries, with about Four Hundred Illustrations*, Chatton and Windus, London, 2 voll. 1880.
- South Kensington Muesum Art Handbooks, *The Dyce and Forster Collections in the South Kensington Museum*, Chapman & Hall, London, 1880.
- Thackeray, William Makepeace, *Ballads, Critical Reviews, Tales, Various Essays, Letters, sketches...*, with a life of the author by Leslie Stephen and a bibliography, Smith, Elder & Co., London, 1899.
- Hardie, Martin, *English Coloured Books*, Methuen, London, 1906.
- Mattingly, Harold, *List of Catalogues of English Books Sales 1676-1900 now in the British Museum*, British Museum, London, 1915.
- Fehr, Hans, *Massenkunst im 16. Jahrhundert: Flugblätter aus der Sammlung Wickiana*, Stubenrauch, Berlin, 1924.
- Allodoli, Ettore, *La caricatura inglese*, novissima enciclopedia monografica illustrata, Firenze, 1929.
- Moore, Robert Etheridge, *Hogarth's Literary Relationships*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1948.
- Gianieri, Enrico, *Storia della caricatura*, Omnia editrice, Milano, 1959 (nuova ed. ampliata, Firenze, Vallecchi, 1967).
- Swabey, Collins Marie, *Comic Laughter, a Philosophical Essay*, Yale University Press, New Haven; London, 1961.
- Antal, Frederick, *Hogarth and his Place in European Art*, Routledge & Kegan Paul, London, 1962 (trad. it. di Alda De Caprariis, *Hogarth e l'arte europea*, Einaudi, Torino, 1990).
- Mayor, Hyatt A., *Rowlandson's England*, «The Metropolitan Museum of Art Bulletin», 20, 6, 1961/ 1962, pp. 185-201.

- McLean, Ruari, *Victorian Book Design and Colour Printing*, «The Art Journal», 23, 1964, pp. 321-322.
- Clair, Colin, *A History of Printing in Britain*, Cassel, London, 1965.
- Hill, Draper, *Mr. Gillray the Caricaturist: a Biography*, The Pahidon Press, London, 1965.
- George, Dorothy M., *Hogarth to Cruikshank: Social Change in Graphic Satire*, Allen Lane The Penguin Press, London, 1967.
- Hogarth, William, *L'opera completa di Hogarth pittore*, apparati critici e filologici di Gabriele Mandel, Rizzoli, Milano, 1967.
- Shikes, Ralph E. Ralph E., *The Indignant Eye. The Artist as Social Critic in Prints and Drawings from the Fifteenth Century to Picasso*, Beacon Press, Boston, 1969.
- Muir, Percy H., *Victorian Illustrated Books*, B.T. Batsford, London, 1971.
- Hayes, John T., *Rowlandson: Water Color and Drawing*, Phaidon Press, London, 1972.
- Lichtenberg, Georg Christoph, *Schriften und Briefe*, Hanser, München, 1968- 1972 , vol. III.
- Barthes, Roland, *Le plaisir du texte*, Seuil, Paris, 1973 (trad. it. di Lidia Lonzi, *Il piacere del testo*, Einaudi, Torino, 1975).
- Paulson, Ronald, *The Tradition of Comic Illustration from Hogarth to Cruikshank*, «Princeton University Library Chronicle», 35, 1-2, 1973, pp. 35-60.
- Rubio, Vittorio, *La caricatura*, Sansoni, Firenze, 1973.
- Patten, Robert L. (ed.), *George Cruikshank: a Revaluation*, Princeton University Library, Princeton (New Jersey), 1974.
- Senn, Matthias, *Johann Jakob Wick (1522-1588) und seine Sammlung von Nachrichten zur Zeitgeschichte*, «Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte», 31, 1974, pp. 64-65.
- Paulson, Ronald, *Emblem and Expression: Meaning in the English Art of the Eighteenth century*, Thames and Hudson, London, 1975.
- Id., Ronald, *Political Cartoons and Comic Strips*, «Eighteenth-Century Studies», 8, 1975, pp. 479-489.
- Id., Ronald, *Iconography Revisited*, «Modern Language Notes», 92, 1977, pp. 1052-66.
- Simonetti, Farida *Le incisioni caricaturali di James Gillray*, «Studi della storia delle arti», 1978- 1979, pp. 175-188.
- Feaver, William, *Masters of Caricature from Hogarth and Gillray to Scrafe and Levine*, Weidenfeld and Nicolson, London, 1981.
- Harthan, John Plant, *The History of the Illustrated Book*, Thames and Hudson, London, 1981.
- Brilli, Attilio, *Dalla satira alla caricatura. Storia tecniche ideologie della rappresentazione*, Dedalo, Pisa, 1985.
- Bate, Jonathan, *Shakespearean Allusion in English Caricature in the Age of Gillray*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institute», 49 1986, pp. 196-210.
- Cassoni, Enzo, *Storia della caricatura e del disegno umoristico nel mondo*, NES, Roma, 1988.
- Montadon, Alain (dir.), *Iconotextes*, Ophrys, Paris, 1990.
- Bouvier, Nicolas, *L'arte popolare*, Pro Helvetia, Disentis, 1991.
- Lavater; Johann Caspar; Lichtenberg, Georg Christoph *Lo specchio dell'anima. Pro e contro la fisiognomica. Un dibattito settecentesco*, a cura di Giovanni Gurisatti, Vicenza, Il Poligrafo, 1991.
- Gonnelli, Maria Pia (a cura di), *Caricatura Europa: satira politica e satira borghese del sec. 19*, Edizioni Gonnelli, Firenze, 1992.
- Bouvier, Nicolas, *Geneva, Zurich, Basel: History, Culture & National Identity*, Princeton University Press, Princeton; Chichester, 1994.
- Pearson, David, *Provenance Research in Book History: a Handbook*, British Library, London, 1994.
- Patten, Robert L., *George Cruikshank's Life, Art, and Times*, Rutgers University Press, New Brunswick, 2 voll., 1992 and 1996.
- Ogée, Frédéric, *The Dumb Show: Image and Society in the Works of William Hogarth*, Vol-

- taire Foundation, Oxford, 1997.
- Salomon Praver, Siegbert, *Breeches and Metaphysics: Thackeray's German Discourse*, Legenda, Oxford, 1997.
- Baruth, Philip E.; West, Nancy M., *The History of the Moving Image: Rethinking Movement in the Eighteenth-Century Print Tradition and the Early years of Photographic and film*, «Bucknell Review», 41, 1998, pp. 100-38.
- Harris, Philip Rowland, *A History of the British Museum Library 1753-1973*, British Library, London, 1998.
- Smith, Natalie E., *The Hogarth Tradition: Cruikshank and Frith*, «Apollo», 14, 437/2, 1998, pp. 22-25.
- Banerji, Christiane; Donald, Diana, *Gillray observed: the earliest account of his caricatures in «London and Paris»*, Cambridge University Press, Cambridge, 1999
- Bouvier, Nicolas, *Histoires d'une image*, Zoé, Genève, 2001.
- Ogée, Frédéric, *London: James Gillray*, «The Burlington Magazine», 49, 2001, pp. 644-645.
- Robinson, Nicholas K., *James Gillray: the Art of Caricature*, Tate Publications, London, 2001.
- Bauer, Barbara, *Die Krise der Reformation: Johann Jacob Wicks Chronik außergewöhnlicher Natur- und Himmelserscheinungen, in Wahrnehmungsgeschichte und Wissensdiskurs im illustrierten Flugblatt der Frühen Neuzeit (1450-1700)*, Schwabe, Basel, 2002.
- Consonni, Stefania, *Linee, intrichi, intrighi: sull'estetica di William Hogarth*, ECIG, Genova, 2003.
- Milesi, Giorgio, *I maestri della caricatura: dal '500 al '900*, Book editore, Castel Maggiore; Bologna, 2004.
- Buchanan-Brown, John, *Early Victorian Illustrated Books: Britain, France and Germany 1820-1860*, The British library; Oak Knoll Press, London, 2005.
- Fehr, Hans, *Die Wickiana 1., 1500-1569 / 2., 1570-1588, in Duetsche illustrierte Flugblätter des 16. und 17. jahrhunderts Band VI, und VII Die Sammlung der Zentralbibliothek Zürich* herausgegeben von Wolfgang Harms und Michael Schilling, Max Niemeyer Verlag, Tübingen, 2005.
- Carlino, Andrea, *Fatti contraffatti tra curiosità e scienza: note su Konrad Gesner e la collezione di fogli volanti di Johann Jacob Wick in Gli inizi del libro illustrato*, «Arte + Architettura in Svizzera», 1, 2006, pp. 37-39.

2.4. Antoine de Saint-Exupéry

Opere analizzate

- Si fa riferimento all'edizione Saint-Exupéry, Antoine de, *Œuvres complètes*, sous la direction de Michel Autrand et de Michel Quesnel avec la collaboration de Frédéric d'Agay, Paul Bounin et Françoise Gerbod, Gallimard «Bibliothèque de la Pléiade», Paris, 1994, I vol; 1999 II vol. (trad. it. *Opere complete*, a cura di Michel Autrand e Michel Quesnel, Bompiani, Milano, 1994). Comprendono le sezioni "Testi giovanili", "Romanzi e racconti" (*L'aviatore*, *Corriere del sud*, *Volo di notte*, *Terra degli uomini* e in appendice *Il pilota e le potenze naturali*); seguono poi gli "Articoli", i "Reportage", le "Prefazioni", i "Taccuini" e la "Corrispondenza". L'edizione del *Petit Prince* della Pléiade fa riferimento a quella di Reynal & Hitchcock, 1943, tradotta in italiano da Nini Bompiani Bregoli, *Il Piccolo Principe* (Bompiani, Milano, 1949). Qui di seguito si indicherà la prima edizione del *Petit Prince* e quella di Gallimard del 1946. Si indicheranno poi le edizioni italiane delle opere non comprese nelle *Opere complete* (Milano Bompiani, 1994).
- Saint-Exupéry, Antoine de, *Un mirage par Antoine de Saint Exupéry*, «Minotaure», 6, hiver 1935, p. 19.
- Id., *Le Petit Prince*, avec dessins par l'auteur, Reynal & Hitchcock, New York, 1943.
- Id., *Le Petit Prince*, Dactylogramme donné a Nadia Boulanger, Bibliothèque Nationale de

- France, Département des Manuscrit, Petit Prince NAF 18270, 1943.
- Id., *Le Petit Prince*, autograph manuscript unsigned, Pierpont Morgan Library Dept. of Literary and Historical Manuscripts, MA 2592, 1943.
- Id., *Le Petit Prince*, Gallimard, Paris, 1946.
- Id., *Cittadella*, riduzione e traduzione di Ezio L. Gaya con la collaborazione di Simone de Saint-Exupéry, Borla, Roma, 1991 (ed. orig. 1948).
- Id., *Lettera a un ostaggio*, in Id. *Pilota di guerra, Lettera a un ostaggio*, prefazione di Michel Autrand e Michel Quesnel, Bompiani, Milano, 1995 (ed. orig. 1943).
- Id., *Saint-Exupéry: l'ultimo volo*, Bompiani, Milano, 1995
- Id., *Le Petit Prince. Le grand livre Pop-up*, texte intégral, Gallimard Jeunesse, Paris, 2003 (trad. it. di Nini Bompiani Bregoli, *Il Piccolo Principe. Il grande libro pop-up*, Bompiani, Milano, 2009).
- Id., *Dessins*, préfacé par Hayao Miyazaki, catalogue sous la direction de Delphine Lacroix avec la collaboration d' Alban Cerisier, Gallimard, Paris, 2006 (trad. it. Marina Roton-do e Fabrizio Ascari, *Disegni*, Bompiani, Milano 2007).
- Id., *Lettre à l'inconnue*, Paris, Gallimard, 2008 (trad. it. Sergio Claudio Perroni, *Lettere a una sconosciuta: l'ultimo amore del piccolo principe*, Bompiani, Milano, 2009).

Studi su Antoine de Saint-Exupéry e le immagini

- Wolf, Lotte, *Les révélations psychique de la main*, «Minotaure», 6, hiver 1935, pp. 38-45.
- Anet, Daniel, *Antoine de Saint-Exupéry: poète, romancier, moraliste*, Corrèa, Paris, 1946.
- Werth, Leon, *La vie de Saint-Exupéry*, Seuil, Paris, 1948.
- Pélissier, George, *Les cinq visages de Saint-Exupéry*, Flammarion, Paris, 1951.
- Wadsworth, Philip A., *Saint Exupéry, Artist and Humanist*, «Modern Language Quarterly», 12, 1951, pp. 96-107.
- Le Hir, Yves, *Fantaisie et mystique dans Le petit prince de Saint-Exupéry*, Librairie Nizet, Paris, 1954.
- Estang, Luc (dir.), *Saint-Exupéry par lui-même*, Seuil, Paris, 1956.
- Devaux, André A., *Les grandes leçons du Petit Prince de Saint-Exupéry*, Synthèses, Bruxelles, 1957.
- François, Carlo, *L'esthétique d'Antoine de Saint-Exupéry*, préface de André Marissel, Delachaux & Niestlé, Neuchâtel-Paris, 1957.
- Mitchell, Marion Bonner, *Mystical Imagery in Saint-Exupéry's First and Last Works*, «Kentucky Foreign Language Quarterly», 6, 1959, pp. 163-168.
- Id., Marion Bonner, *Le Petit Prince and Citadelle: Two Experiments in the Didactic Style*, «French Review», 33, 5, April 1960 pp. 454-61.
- Alberes, René Marill *Saint-Exupéry*, Albin Michel, Paris, 1961.
- Page, Pierre, *Saint-Exupéry et le monde de l'enfance*, Fides, Montreal; Paris, 1963.
- Devaux, André A., *Saint-Exupéry*, Desclée De Brouwer, Paris, 1965 (trad. it. Saint-Exupéry, Dehoniane, Bologna, 1969).
- Quesnel, Michel, *Saint-Exupéry ou la vérité de la poésie*, Plon, Paris, 1965.
- Petit, Edmond, *Les Mots-clefs de Saint-Exupéry*, Éditions Dynamo Pierre Alberts, Liège, 1966.
- Rougement, Denis de, *Journal d'une époque, 1926-1946*, Gallimard, Paris, 1968.
- AA. VV. *Les critiques de note temps et Saint-Exupéry*, présentation par Bruno Vercier, Garnier Frères, Paris, 1971.
- Nguyen-Van-Huy, Pierre, *Mourir pour renâître ou la leçon du Petit prince de Saint-Exupéry*, «Présence Francophone: Revue Littéraire», 2, 1971, pp. 131-41.
- Id., Pierre, *Mourir pour renâître ou la leçon du Petit prince de Saint-Exupéry*, «Presence Francophone: Revue Littéraire», 2, 1971, pp. 131-41.
- Id., Pierre, *Le testament pédagogique et ésotérique de Saint-Exupéry*, «Language Quarterly», 10, 1-2, 1971, pp. 49-53.
- Moureau, Jerard, *Son enfance: Nostalgie ou bouclier?* «Revue de l'Universite d'Ottawa/Uni-

- versity of Ottawa Quarterly», 42, 1972, pp. 252-58.
- Gianolio, Valeria, *Invito alla lettura di Antoine de Saint-Exupéry*, Mursia, Milano, 1975.
- Quesnel, Michel, *Les Carnets de Saint-Exupéry*, «Revue d'Histoire Littéraire de la France», 77, 1977, pp. 829-35.
- Bréaux, Adèle, *J'étais son professeur d'anglais*, «Icare», 84, printemps 1978.
- Hamilton, Silvia, *Souvenirs*, «Icare», 84, printemps 1978.
- Hitchcock, Peggy, *Relations auteur éditeurs*, «Icare», 84, printemps 1978.
- Le Hir, Jeanne, *Saint-Exupéry et la puissance des songes*, «L'Information Littéraire», 30, 1978, pp. 112-16.
- Ball, Bertrand, *Les images synthétisées de Saint-Exupéry*, «College Language Association Journal», 24, 3, March 1981, pp. 347-351.
- Smith, Colin, *Saint-Exupéry and the Problem of Embodiment* in Pickford, Cedric E. (ed.); *Mélanges de littérature française moderne offerts à Garnet Rees par ses collègues et amis*, Minard, Paris, 1981, pp. 261-274.
- Capestany, Edward J., *The Dialectic of The Little Prince*, University Press of America, Washington DC, 1982.
- Kaminskas, Jurate, *Le Petit Prince ou la bonne pédagogie: Une Analyse sémiotique des structures didactiques*, «Canadian Modern Language Review/La Revue Canadienne des Langues Vivantes», 40, 1, October 1983, pp. 61-69.
- Thampi, Nalini *La Parabole merveilleuse et émouvante du Petit Prince* «Central Institute of English and Foreign Languages Bulletin», 19, 2, 1983, pp. 79-85.
- Curtis, Cate, *Saint-Exupéry, laboureur du ciel*, Grasset, Paris, 1984.
- Drewermann, Eugen, *Des Eigentliche ist unsichtbar: "Der Kleine Prinz" tiefenpsychologisch gedeutet*, Freiburg im Breisgau, Herder, 1984 (trad. fr. de Jean-Pierre Bagot *L'essentiel est invisible. Une lecture psychanalytique du Petit Prince*, Ed. Du Cerf, Paris, 1992).
- Berghe, Christian Louis (van den) *La pensée de Saint-Exupéry*, Peter Lang, New York; Berne; Frankfurt am Main, 1985.
- Banchini, Ferdinando, *Lettura di Saint-Exupéry*, Marino Solfanelli, Chieti, 1986.
- Nguyen-Van-Huy, Pierre N., *Études St.-Exupériennes, I & II*, «USF Language Quarterly», 24, 1-2, Spring 1986, pp. 9-17, 20, 22-27, 30.
- Nguyen-Van-Huy, Pierre N., *Études St.-Exupériennes, III*, «The Language Quarterly», 25, 3-4, Spring 1987, pp. 27-32.
- Mediani, Maria Pia, *Saint-Exupéry e la problematica dello sdoppiamento*, «Francofonia: Studi e Ricerche Sulle Letterature di Lingua Francese», 8, 15, autunno 1988, pp. 19-44.
- Méron, Eveline, *Le Petit Prince, une bonne nouvelle: On se console toujours un peu. Et l'on y gagne*, «L'Information Littéraire», janvier-février 1993.
- Webster, Paul, *The Life and the Death of the Little Prince*, MacMillan, London, 1993.
- Schiff, Stacy, *Saint-Exupéry*, Chatto & Windus, London, 1994 (trad. it. di Alberto Cristofori, *Antoine de Saint-Exupéry: biografia*, Bompiani, Milano, 1994).
- Werth, Leon, *Saint-Exupéry tel que je l'ai connu*, Viviane Hamy, Paris, 1994.
- Boissier, Denis, *Saint-Exupéry et Tristan Derème: L'Origine du Petit Prince*, «Revue d'Histoire Littéraire de la France», 97, 4, juillet 1997, pp. 622-648.
- Despinette, Janine, *Le Petit Prince*, in *Filosofia e pedagogia del leggere*, Istituti editoriali e poligrafici internazionali, Pisa e Roma, 1998.
- Des Vallières, Nathalie, *Saint-Exupéry. L'archange et l'écrivain*, Gallimard, Paris, 1998.
- Beynon, John S., *A Note on Saint-Exupéry and Freud*, «French Studies Bulletin: A Quarterly Supplement», 72, Autumn 1999, pp. 3-6.
- Biemiller, Lawrence, *The Little Prince, a Seemingly Simple Tale, Gets a Creative Twist*, «Chronicle of Higher Education», 47, 16, December 2000.
- Cerisier, Alban, *Saint-Exupéry et la tentation cinématographique*, «Roman 20-50: Revue d'Étude du Roman du XXe Siècle», 29 June 2000, pp. 83-96.
- Gerber, François, *Saint-Exupéry. De la rive gauche à la guerre*, Denoël, Paris, 2000.
- Saint-Exupéry, Simone, *Cinq enfants dans un parc*, Gallimard, Paris, 2000.

- Saint-Exupéry, Consuelo de, *Memoires de la rose*, France loisirs, Paris, 2000 (trad. it. di Paola Ghinelli, *Memorie della rosa*, Barbera Editore, Siena, 2007).
- Ambert, Nelly, *Le langage, l'écriture et l'action dans Citadelle, ou l'art poétique de Saint-Exupéry*, «Études Littéraires», 33, 2, été 2001.
- Biagioli, Nicole, *Le dialogue avec l'enfance dans le Petit Prince*, «Études littéraires», 33, 2, été 2001, pp. 27-42.
- Bounin, Paule, *L'œuvre cinématographique de Saint-Exupéry*, «Études Littéraires», 33, 2, Summer 2001, pp. 113-24.
- Montadon, Alain, *Du récit merveilleux ou l'ailleurs de l'enfance. Le Petit Prince, Le Magicien d'Oz, Peter Pan, E. T., l'Histoire sans fin*, Imago, Paris, 2001.
- Quesnel, Michel, *La Création chez Saint-Exupéry*, «Études Littéraires», 33, 2, été 2001, pp. 13-26.
- Saint-Exupéry, Consuelo, *Lettres du dimanche*, préface d'Alain Vircondelet, Plon, Paris, 2001.
- AA. VV., *Ma chère maman: de Baudelaire a Saint-Exupéry, des lettres d'écrivains*, Gallimard, Paris, 2002.
- Le Hir, Geneviève, *Saint-Exupéry ou la force des images*, préface de Michel Autrand, Imago, Paris, 2002.
- Wilkins, Lois E., *Metaphorical Language: Seeing and Hearing with the Heart*, «Journal of Poetry Therapy», 15, 3, Spring 2002 pp. 123-30.
- Des Vallières, Nathalie, *Les plus beaux manuscrits de Saint-Exupéry*, avec la collaboration de Roselyne de Ayale, La Martinière, Paris, 2003.
- Vircondelet, Alain, *Antoine et Consuelo de Saint-Exupéry: un amour de légende*, textes de Alain Vircondelet, archives "Josè Martinez Fructuoso", Les Arènes, Paris, 2005 (trad. it. di Anna Morpurgo, *Antoine e Consuelo de Saint-Exupéry: un amore legendario*, Archinto, Milano, 2005).
- AA. VV., *Entre ciel et terre. Saint-Exupéry Le Petit Prince a 60 ans*, «Le Figaro» hors-série, juillet 2006.
- Barluet, Alain, *Le roman du Petit Prince entre ciel et terre in Saint-Exupéry Le Petit Prince a 60 ans*, «Le Figaro», hors-série, juillet 2006, pp. 50-59.
- Cerisier, Alban (dir.), *Il était une fois... Le Petit Prince*, textes réunis et présentés par Alban Cérissier, Gallimard, Paris, 2006.
- Lestringant, Frank, *La Littérature en archipel ou le retour de l'insulaire: Saint-Exupéry, Michaux, Calvino*, «French Cultural Studies», 17, 3, October 2006, pp. 303-17.
- Vircondelet, Alain, *La véritable histoire du Petit Prince*, Flammarion, Paris, 2008.
- Gueno, Jean Pierre, *La mémoire du Petit Prince. Antoine de Saint-Exupéry. Le journal d'une vie, mise en image Jérôme Pecnard*, Jacob-Duvernet, Paris, 2009.
- Vircondelet, Alain, *C'étaient Antoine et Consuelo de Saint Exupéry*, Fayard, Paris, 2009.

Altri studi consultati

- Andersen, Hans Christian, *Gaaseurten* in Id., *Eventyr, fortalte for Børn*, Kjøbenhavn, s.n., 1838. Trad. fr. de Régis Boyer *La Pâquerette*, in Id., *Cœuvres*, Gallimard «Pléiade», Paris, t. I, 1992, pp. 96-97 (ed. orig. 1938). Trad. it di Maria Pezzé Pascolato, *La margheritina*, in Id., *Tutte le fiabe. Le meravigliose, delicatissime storie di uno scrittore che ha affascinato generazioni di lettori*, a cura di Kirsten Bech, Newton & Compton editori, Roma, 1993.
- Id., *Billedbog uden Billeder*, Kjøbenhavn, 1840. Trad. fr. d'Anne et Pierre Paraf *Trente-trois clairs de lune inédits. Le Livre d'images sans images*, La Nouvelle société d'édition, Paris, 1929). Trad. it. di Bruno Berni, *Libro illustrato senza illustrazioni*, Abramo, Catanzaro, 1997.
- Id., *Metalsvinet* in *Digiters Bazar*, Kjøbenhavn, 1842. Trad. fr. *Le sanglier de bronze en La petite sirène, Le sanglier de bronze, Jean Balourd*, illustrations de Maurice Berty, Delagrave, Paris, 1935. Le altre edizioni francesi analizzate sono tradotte da M. Ernst

L'archeologia del graphic novel

- Grégoire et Louis Moland, *Le sanglier de bronze*, en *Les souliers rouges et autres contes*, illustrations de Yan' D'Argent, (Garnier Frère, Paris, 1932) e da Charles Guyot et E. Wegner, *Le sanglier de bronze*, en *Contes d'Andersen*, illustrations par Brunelleschi, (Piazza, Paris, 1931). Trad. it. di Kirsten Bech, *Il porcellino di bronzo* in Id., *Tutte le fiabe. Le meravigliose, delicatissime storie di uno scrittore che ha affascinato generazioni di lettori*, a cura di Kirsten Bech (Newton & Compton editori, Roma, 1993).
- Id., *Gudfaders Billedbog*, «Illustrater Tidende», 434, 19 gennaio 1868 ; 435, 26 gennaio 1868; 436, 2 febbraio 1868. Trad. fr. de Régis Boyer *Le livre des images de Parain* in Id., *Ceuvres*, Gallimard «Pléiade», Paris, t. II, 1995 pp. 997-1022. Trad. it. di Kirsten Bech, *Il quaderno illustrato del padrino* in Id., *Tutte le fiabe. Le meravigliose, delicatissime storie di uno scrittore che ha affascinato generazioni di lettori*, a cura di Kirsten Bech (Newton & Compton editori, Roma, 1993, pp. 681-697).
- Champfleury, *Les Enfants, éducation, instruction. Ce qu'il faut faire savoir aux femmes; aux hommes*, J. Rothschild, Paris, 1872.
- Boutet de Monvel, Louis-Maurice, *Viellies Chansons et Rondes, Chanson de France pour le petits Français, nos enfants*, textes de Charles-Marie Widor, Plon, Paris, 1884.
- Id., *Civilité puérile et honnête*, Plon, Paris, 1887.
- Ricci, Corrado, *L'arte dei bambini* (1885), Zannichelli, Bologna, 1886 (ma pubblicato con data 1887).
- La Fontaine, Jean de, *Fables choisies*, illustrations de Louis-Maurice Boutet de Monvel, Plon, Paris, 1888.
- Barnes, Earl, *A Study of Children's Drawing*, «Pedagogical Seminary», 2, 1894 pp. 455-463.
- Maitland, Louise Madeline, *What Children Draw to Please Themselves*, «Inland Educator», 1, 1895, pp. 77-81.
- Lukens, Herman T., *A Study of Children's Drawings in the Early Years*, «Pedagogical Seminary», 4, 1, 1896, pp. 79-110.
- Sully, James, *The Child as Artist in Studies of Childhood*, Appleton, London, 1896.
- Götzem, Carl, *Das Kind als Künstler*, Boysen Maasch, Hamburg, 1898.
- Réja, Marcel, *L'art malade: dessins de fous*, «Revue universelle», 39, 5 octobre 1901.
- Kerschensteiner, Georg, *Die Entwicklung der Zeichnerischen*, Gerber, Munich, 1905.
- Levinstein, Siegfried, *Kinderszeichnungen bis zum 14ten Lebensjahr*, Voigtlander, Leipzig, 1905.
- Katz, David, *Ein Beitrag zur Kenntniss der Kinderzeichnungen*, «Zeitschrift für Psychologie und Physiologie der Sinnesorgane», 41, 1906, pp. 241-256.
- Lagerlof, Selma, *Nils Holgerssons underbara resa genom Sverige*, Stockholm, A. Bonnier, 1906 (trad. it. di Georg Reisinger e Francesco Bartoli, *Viaggio miracoloso del piccolo Nils Holgersson in compagnia delle oche selvatiche*, Baldini e Castoldi, Milano, 1914).
- Lamprecht, Karl, *Les dessins d'enfant come source historique*, «Bulletin de l'Académie Royale de Belgique (classe de lettres)», 9-10, 1906, pp. 457-469.
- Braunschvig, Marcel, *L'Art et l'enfant, essai sur l'éducation esthétique*, Préface de J. Lahor, Édouard Privat «Bibliothèque des parents et des maîtres», Toulouse; Henri Didier, Paris, 1907.
- William, Stern, *Sammlungen freier Kinderzeichnungen*, «Zeitschrift für angewandte Psychologie und Psychologische Sammelforschung», 1, 1908, pp. 179-187.
- William, Stern, *Die entwicklung der Raumwahrnehmung in der ersten Kindheit*, «Zeitschrift für angewandte Psychologie und Psychologische Sammelforschung», 2, 1909, pp. 412-423.
- Stern, Clara; Stern, William, *Die zeichnerische Entwicklung eines Knaben vom 4 bis zum 7 Jahre*, «Zeitschrift für angewandte Psychologie und Psychologische Sammelforschung», 1910.
- Audemars, Mina; Lafendel, Louise, *Dessin pour les petits*, introduction de S. Dompmartine; préface de Édouard Claparède, Nathan, Paris, 1912.
- Luquet, George Henri, *Le Dessin d'un enfant. Étude psychologique*, Alcan, Paris, 1913.

- Rouma, Georges, *Le langage graphique de l'enfant*, Musch Throw, Bruxelles, 1913.
- Krötzsche, Walther, *Rhythmus und Form in der freien Kinderzeichnung*, A. Haase, Leipzig, 1917.
- Bühler, Karl, *Die geistige entwicklung des kinde*, Verlag von Gustav Fischer, s.l., 1918 (trad. it. di Lucio Puzosi, *Lo sviluppo mentale del bambino: compendio*, Armando, Roma, 1979).
- Klee, Paul, *Schöpferische Konfession*, Erich Reiss Verlag, Berlin, 1920 (trad. it. Francesco Saba Sardi, *Confessione creatrice e altri scritti*, Abscondita, Milano, 2004).
- Burt, Cyril, *Mental and Scholastic Tests*, P. S. King Son, London, 1921.
- Florenskij, Pavel, *Ikonostas*, Pomor'e, Moskva, 1922 (trad. it. *Le porte regali: saggio sull'icona*, a cura di Élémière Zolla, Adelphi, Milano, 1977).
- Faure, Elie; Romain, Jules; Vildrac, Charles; Werth, Léon, *Henri Matisse*, G. Crès, Paris, 1923.
- Piaget, Jean, *Le jugement et le raisonnement chez l'enfant*, Delachaux et Niestlé, Neuchâtel, 1924 (trad. it. di Elena Nunberg Almansi, *Giudizio e ragionamento nel bambino*, La Nuova Italia, Firenze, 1958).
- Berty, Maurice, *Contes du temps passé*, textes de Charles Perrault et Mme d'Aulnoy, Delagrave, Paris, 1925.
- Piaget, Jean, *La représentation du monde chez l'enfant*, Alcan, Paris, 1926 et 1947 (trad. it. *La rappresentazione del mondo nel fanciullo*, introduzione di Guido Peter, Edizioni Scientifiche Einaudi, Torino, 1955).
- Luquet, George Henri, *Le dessin enfantin*, Alcan, Paris, 1927.
- Meyerson, Ignace, *Les Images*, Alcan, Paris, 1929.
- Berty, Maurice, *La Rose d'or*, textes de Jean Rosmer, Albert Mame et fils, Tours, 1929.
- Berty, Maurice, *Le Roman de Jean de Paris*, textes de Georges Gassies, Delagrave, Paris, 1929.
- Berty, Maurice, *Fantinet au paradis des animaux*, textes de Jean de Kerlecq, Delagrave, Paris, 1929.
- Berty, Maurice, *Contes d'or de ma mère grande*, texte de Charles Robert Dumas, Boivin et Cie, «Contes de toutes les couleurs», Paris, 1929.
- Hellé, André, *Petit Patachou Petit garçon*, textes de François Derème, Emile-Paul frères, Paris, 1929.
- Séguir, Adrienne, *Pays des trente-six mille volontés*, textes d'André Maurois, Hachette, Paris, 1929.
- Andersen, Hans Christian, *Contes d'Andersen*, adaptation de Mad. H. Giraud, illustrations de Maurice Berty, Delagrave, Paris, 1930.
- Berty, Maurice, *Flore et Blanche fleur*, textes de Georges Gassies, Delagrave, Paris, 1930.
- Lurija, Aleksander R.; Vygotskij, Lev Semenovic, *Etjudy po istorii povedenija: obez'jana, primitiv, rebenok*, Moskva, Pedagogika Press, 1930 (trad. it. di Ruggero Grieco, *La scimmia, l'uomo primitivo, il bambino. Studi sulla storia del comportamento*, a cura di Maria Serena Veggetti, Giunti; Barbera, Firenze, 1987).
- Berty, Maurice, *Le Grillon du foyer*, texte de Charles Dickens, traduit de l'anglais par Marie-Louise Pressoir, Nelson «Grands récits illustrés», Paris, 1931.
- Id., *Guillaume Tell*, textes d'André Caneaux, Albert Mame et fils, Tours, 1932.
- Id., *Il était un petit page*, textes de Berthe Bernage, Gautier-Languereau «La Bilbiothèque de Suzette», Paris, 1932.
- Bühler, Karl, *Ausdruckstheorie. Das System an der Geschichte aufgezeigt*, Jena, s.n., 1932 (trad. it. di Lucio Puzosi, *Teoria dell'espressione: il sistema alla luce della storia*, presentazione di Albert Wellek, Armando, Roma, 1978).
- Parain, Nathalie, *Baba Yaga*, textes de Nadiejda Teffi, Flammarion «Album du Père Castor», Paris, 1932.
- Id., *Crayons et Ciseaux*, Flammarion «Album du Père Castor», Paris, 1932.
- Id., *L'album magique*, textes de Rose Celi, Flammarion «Album du Père Castor», Paris, 1932.
- Berty, Maurice, *Les années d'enfance de David Copperfield*, texte de Charles Dickens, traduit

- de l'anglais par Marie-Louise Pressoir, Nelson «Grands récits illustrés», Paris, 1933.
- Id., *Petite histoire de l'Eglise illustrée. Bernard et Colette à Rome par un groupe de pères et de mères de famille*, texte traduit de l'anglais par Marie-Louise Pressoir, Albert Mame et fils, Tours, 1934.
- Bühler, Karl, *Sprachtheorie: die Darstellungsfunktion der Sprache*, Jena, s.n., 1934 (trad. it. di Serena Cattaruzza Derossi, *Teoria del linguaggio: la funzione rappresentativa del linguaggio*, Armando, Roma, 1983).
- Ernst, Max, *Les Mystères de la Forêt*, «Minotaure», 2, 5, automne 1934, p. 6.
- Michaux, Henri, *Un tout petit cheval*, «Minotaure», 2, 5, automne 1934, p. 11.
- Parain, Nathalie, *Bonjour Bonsoir*, Flammarion «Album du Père Castor», Paris, 1934.
- Id., *Châtaigne*, textes d'Anton Pavlovič Čehov, Gallimard, Paris, 1934.
- Rojankowsky, Feodor, *Panache l'écureuil*, textes de Lida, Flammarion «Album du Père Castor», Paris, 1934.
- Tériade, Emile, *Aspect actuels de l'expression plastique*, «Minotaure», 2, 5, automne 1934, p. 45.
- Berty, Maurice, *En avion vers la cité déserte*, textes de Paul Cervières, Gedalge, Paris, 1935.
- Rojankowsky, Feodor, *Froux le lièvre*, textes de Lida, Flammarion «Album du Père Castor», Paris, 1935 (poi raccolto in Rojankowsky, Feodor, *Roman des bêtes*, textes de Lida, École des Loisirs, Paris, 2005).
- Id., *Plouf le canard sauvage*, textes de Lida, Flammarion «Album du Père Castor», Paris, 1935 (poi raccolto in Rojankowsky, Feodor, *Roman des bêtes*, textes de Lida, École des Loisirs, Paris, 2005).
- Tzara, Tristan, *D'un certain automatisme du goût*, «Minotaure», 3-4, 1, 1935, pp. 81-84.
- Breton, André, *La crise de l'objet*, «Cahiers d'art», 1-2, 1936.
- Eluard, Paul, *Juste milieu*, «Minotaure», 3, 11, 1936, p. 46.
- Rojankowsky, Feodor, *Bourru l'ours brun*, textes de Lida, Flammarion «Album du Père Castor», Paris, 1936 (poi raccolto in Rojankowsky, Feodor, *Roman des bêtes*, textes de Lida, École des Loisirs, Paris, 2005).
- Id., *Scaf le phoque*, textes de Lida, Flammarion «Album du Père Castor», Paris, 1936 (poi raccolto in Rojankowsky, Feodor, *Roman des bêtes*, textes de Lida, École des Loisirs, Paris, 2005).
- Berty, Maurice, *Contes di Grimm*, Jacob Grimm, Nelson «Bibliothèque illustré pour la Jeunesse», Paris, 1937.
- Rojankowsky, Feodor, *Quipic le hérisson*, textes de Lida, Flammarion «Album du Père Castor», Paris, 1937 (poi raccolto in Rojankowsky, Feodor, *Roman des bêtes*, textes de Lida, École des Loisirs, Paris, 2005).
- Claudel, Paul, *Per stellam ad stellas*, «Plein ciel», novembre-décembre 1938, pp. 1-5.
- Rojankowsky, Feodor, *Martin Pecheur*, textes de Lida, Flammarion «Album du Père Castor», Paris, 1938 (poi raccolto in Rojankowsky, Feodor, *Roman des bêtes*, textes de Lida, École des Loisirs, Paris, 2005).
- Leiris, Michel, *L'âge d'homme précédé de De la littérature considérée comme une tauromanchie*, Gallimard, Paris, 1939 (trad. it. di Andrea Zanzotto, *Età d'uomo, Notti senza notte e alcuni giorni senza giorno*, postfazione di Andrea Zanzotto, Mondadori, Milano, 1991).
- Rojankowsky, Feodor, *Coucou*, textes de Lida, Flammarion «Album du Père Castor», Paris, 1939 (poi raccolto in Rojankowsky, Feodor, *Roman des bêtes*, textes de Lida, École des Loisirs, Paris, 2005).
- Piaget, Jean, *La formation du symbole chez l'enfant: imitation, jeu et rêve, image et représentation*, Delachaux et Niestlé, Neuchâtel-Paris, 1945 (trad. it. di Elena Piazza, *La formazione del simbolo nel bambino: imitazione, gioco e sogno*, La Nuova Italia, Firenze, 1972).
- Cocteau, Jean, *Drôle de ménage*, P. Morihien, Paris, 1948.
- Eliade, Mircea, *Images et symboles: essais sur le symbolisme magico-religieux*, Gallimard,

- Paris, 1952 (trad. it. Massimo Giacometti, *Immagini e simboli. Saggio sul simbolismo magico-religioso*, Jaca Book, Milano, 1981).
- Victor, Paul-Emile, *Apoutsiak, le petit flocon de neige*, Flammarion «Album du Père Castor», Paris, 1952.
- Faure, Elie, *Œuvres complètes*, Pauvert, Paris, 3 tomes, 1964.
- Bruner, Jerome S.; Olver, Rose; Marks Greenfield, Patricia, *Studies in cognitive growth*, Wiley, New York, 1966 (trad. it. di Emanuele Rivero, *Studi sullo sviluppo cognitivo*, Armando, Roma, 1968).
- Kellogg, Rhoda, *Analyzing Childrens Art*, Mayfield, Palo Alto, 1970 (trad. it. M. Manfredi Fortis e F. Ballot, *Analisi dell'arte infantile. Una fondamentale ricerca sugli scarabocchi e i disegni dei bambini dai due agli otto anni*, Emme, Milano, 1979, ed. orig. 1970).
- Despinette, Janine, *Enfants d'aujourd'hui, livres d'aujourd'hui*, Casterman, Paris, 1972.
- Matisse, Henri, *Écrits et propos sur l'art*, texte, notes et index établis par Dominique Fourcade, Hermann, Paris, 1972 (trad. it. di Maria Mimmita Lamberti, *Scritti e pensieri sull'arte*, raccolti e annotati da Dominique Fourcade, Abscondita, Milano, 2003).
- Bertrand, Gérard; Durand, Marion, *L'image dans le livre pour enfants*, L'École de Loisirs, Paris, 1975.
- Bredsdorff, Elisa, *Hans Christian Andersen. The Story of his Life and Work 1805-1875*, Phaidon, London, 1975.
- Hofmann, Werner, *Introduction à Les écrivains-dessinateurs!*, numéro spécial de la «Revue de l'art», 44, 1979.
- Baur, Rupprecht S., *Suggestopedia - A New Method of Foreign-Language Teaching*, «Die Neueren Sprachen», 79, 1, February 1980, pp. 60-78.
- Saferis, Fanny, *La Suggestopedia: un metodo rivoluzionario per apprendere*, I.P.S.A Editore, Palermo 1983.
- Baxandall, Michael, *Patterns of Intention: on the Historical Explanation of Pictures*, Yale University Press New Haven, 1985 (trad. it. di Alessandro Fabrizi, *Forme dell'intenzione: sulla spiegazione storica delle opere d'arte*, introduzione di Enrico Castelnuovo, Einaudi, Torino, 2000).
- Despinette, Janine [et al.], *Lis-moi ça!*, Éditions Univeristaires, Paris, 1988.
- Parmegiani, Claude-Anne, *Les Petits Français illustrés, 1860-1940: l'illustration pour enfants en France de 1860 à 1940, les modes de représentation, les grands illustrateurs, les formes éditoriales*, préface d'Isabelle Jan, Édition du Cercle de la librairie, Paris, 1989.
- Apollinaire, Guillaume, *Œuvres en prose complètes*, texte établi, présenté et annoté par Pierre Caizergues et Michel Décaudin, Gallimard «Pléiade», Paris, 1991.
- Robert, Raymonde, *L'Infantilisation du conte merveilleux au XVIIe siècle in Enfance et littérature au XVIIe siècle*, «Littérature classique», 14, janvier 1991, pp. 33-46.
- Seifert, Lewis C., *Madame Le Prince de Beaumont and the Infantilization of the Fairy Tale*, in Marie-France Hilgar (ed.), *Actes de Las Vegas: Théorie dramatique, Theophile de Viau, Les Contes de fées*, Papers on Fr. Seventeenth Cent. Lit., Paris, 1991 pp. 179-94.
- Weisberg, Robert, *Creativity, Beyond the Myth of Genius*, W. H. Freeman, New York, 1992.
- Bozal, Valeriano, *Goya y el gusto moderno*, Alianza, Madrid, 1994 (trad. it. di Olivo Bin, *Il gusto*, Il Mulino, Bologna, 1996).
- Butler, Sarnia; Gross, Julien Harlene Hayane, *The Effect of Drawing on Memory Performance in Young Children*, «Developmental Psychology», 31, 4, 1995, pp. 597-608.
- Christin, Anne-Marie, *L'image écrite ou la déraison graphique*, Flammarion, Paris, 1995 (nouvelle édition augmentée 2001 et 2009).
- Tenenbaum, Sylvie, *L'hypnose ériksonienne: un sommeil qui eveille*, InterÉditions, Paris, 1996.
- Fineberg, Jonathan, *The Innocent Eye. Children's Art and the Modern Artist*, Princeton University Press, Princeton, N.J.; Chichester, 1997.
- Kress, Gunter, *Before Writing*, Routledge, London, 1997.
- Picasso, Pablo, *Propos sur l'art*, édition de Marie Laure Bernadoc et Andrroula Michael,

- Gallimard, Paris, 1998.
- Renonciat, Annie (dir.), *Livres d'enfant livre de France/ The Changing Face of Children's Literature in France*, en collaboration avec Viviane Ezratty et Geneviève Patte, Hachette, Paris, 1998.
- Embs, Jean-Marie, *Le siècle d'or du livre d'enfants et de jeunesse: 1840-1940*, photographies de Jean-Jérôme Carcopino, Édition de Lodi, Paris, 2000.
- Embs, Jean-Marie; Mellot, Phillippe, *Le siècle d'or du livre d'enfants et de jeunesse 1840-1940*, photographies de Jean-Jérôme Carcopino, Édition de Lodi, Paris 2000.
- Galli, Letizia, *Comme le papillon*, Point de suspension, Cergy-Pontoise, 2000.
- Golomb, Claire, *Child Art in Context: a Cultural and Comparative Perspective*, American Psychological Association, Washington; London, 2000 (trad. it. di Monica Gatti, *L'arte dei bambini. Contesti culturali e teorie psicologiche*, edizione italiana a cura di Gabriella Gilli, Raffaello Cortina Editore, Milano, 2002).
- Mehlman, Jeffrey, *Emigrés à New York: French Intellectuals in War time Manhattan, 1940-1944*, John Hopkins University Press, Baltimora and London, 2000.
- Perrot, Jean, *Carnets d'illustrateurs*, Édition du Cercle de la Librairie, Paris, 2000.
- Bearne Eve; Styles, Morag (eds.), *Art, narrative and childhood*, Trentham Books, Stoke-on-Trent, 2002.
- Pernoud, Emmanuel, *L'invention du dessin d'enfant en France, à l'aube des avant-gardes*, Hazan, Paris, 2003.
- Quaglia, Rocco, *Manuale del disegno infantile. Storia, sviluppo, significati*, UTET, Torino, 2003.
- Renonciat, Annie (dir.), *L'image pour enfants: pratiques, normes, discours (France et pays francophones, XVI-XX siècles)*, numéro spéciale de «La Liocorne», 69, 2003.
- Crotti, Evi; Magni, Alberto, *Non sono scarabocchi: come interpretare i disegni dei bambini*, Oscar Mondadori, Milano, 2004.
- Freeman, Norman H., *Aesthetic judgment and reasoning in Elliot*, Eisner W.; Day, Michael D. (eds.), *Handbook of Research and Policy in Art Education*, Lawrence Erlbaum Associates, Mahwah, NJ, 2004.
- Andersen, Hans Christian, *Voyages en Suisse: journal 1833-1873*, Cabédita, Yens sur Morges, 2005.
- Donsì, Lucia; Parrello, Santa, *Disegnare il mondo. Disegno infantile e conoscenza sociale*, Liguori, Napoli, 2005.
- Loyer, Emanuelle, Paris à New York, *Intellectuels et artistes en exil 1940-1947*, Grasset, Paris, 2005.
- AA. VV., *Trois siècles de publication pour la jeunesse*, préface, Annie Renonciat et Yves Gaulupeau; bibliographie, Marie-Françoise Boyer-Vidal, Institut national de recherche pédagogique, Lyon; Musée national de l'éducation, Rouen, 2008.
- Escarpit, Denise, *La Littérature de jeunesse. Itinéraire d'hier à aujourd'hui*, Magnard, Paris, 2008.
- Poslaniec, Christian, *Des livres d'enfants à la littérature de jeunesse*, Gallimard «Découvertes», Paris, 2008.
- Sfar, Johan, *Le Petit Prince. D'après l'œuvre d'Antoine de Saint-Exupéry*, couleurs de Brigitte Findakly, Gallimard, Paris, 2008.
- Falconer, Rachel, *The Crossover Novel, Contemporary Children's Fiction and its Adult Readership*, Routledge, London; New York, 2009.
- Renonciat, Annie; Simon-Oikawa, Marianne (eds.) *La Pédagogie par l'image en France et au Japon*, Rennes, PUR, 2009.

2.5. Lorenzo Mattotti

Opere analizzate

- Mattotti, Lorenzo, *Fuochi*, «AlterAlter», 3-5, marzo 1984-giugno 1985. In volume con il titolo di Feux, Albin Michel, Paris, 1986. Il volume italiano apparirà con il titolo di *Fuochi* (Dolce Vita Gedit Spa, Milano, 1988); (Granata Press, Bologna, 1991); *Fuochi e altre storie*, (Coconino Press per Repubblica-l'Espresso, Bologna, 2006); *Fuochi* (Einaudi, Torino, 2009).
- Id., *Luomo alla finestra*, testi di Lilia Ambrosi; sceneggiatura di Lorenzo Mattotti e Lilia Ambrosi; lettering di Maurizio Pieri, Feltrinelli, Milano, «Canguri», 1992.
- Id., *Lettres d'un temps éloigné*, testi di Lilia Ambrosi e Gabriella Giandelli, «À Suivre», 198, juillet 1994, pp. 89-109. (In volume, *Lettre d'une époque éloigné*, trad. fr. di Donatella Saulnier, Casterman, Paris, 2005. Edizione italiana *Lettere da un tempo lontano*, Torino, Einaudi «Stile Libero», 2006).
- Id., *Stigmates*, testi di Claudio Piersanti; trad. fr. de Marc Voline Paris, Seuil. 1998 L'edizione italiana è *Stigmate* (Torino, Einaudi «Stile libero», 1999). Una prima versione ridotta uscì con il titolo di *Stigmates*, en *Le retour de Dieu. Histoires graphiques* (Paris, Autrement, 1994).
- Id., *El rumor de la escaracha*, «Frankfurter Allgemeine», dicembre 2002. In volume *El rumor de la escaracha*, Barcelona, Planeta-De Agostini, 2002. Trad. it. di Lilia Ambrosi, *Il rumore della brina*, sceneggiatura di Mattotti e Zentner (Einaudi «Stile Libero» Torino, 2003).
- Id., *Nell'acqua*, Milano, Nuages, 2005.

Altre opere e cataloghi di Lorenzo Mattotti

- Mattotti, Lorenzo, *Le avventure di Huckleberry Finn*, testi di Antonio Tettamanti, Milano, Ottaviano, 1976.
- Id., *Alice Brum Brum*, testi di Jerry Kramsky (Fabrizio Ostani), Milano, Ottaviano, 1976
- Id. [et al.], *Il casanova*, Milano, Mondograf, 1977.
- Id., *Tram tram rock*, testi di Antonio Tettamanti, «Secondamano», 1978 In volume, *Tram tram rock*, Bologna, L'isola ritrovata, 1979.
- Id., *Incidenti*, «AlterAlter», 1981.
- Id., *Il signor Spartaco*, «AlterAlter», gennaio- giugno 1982. In volume *Le signor Spartaco*, Paris, Les Humanoides Associés, 1983. Poi in italiano *Il signor Spartaco*, Bologna, Coconino Press, 1985.
- Id., *Doctor Nefasto*, testi di Jerry Kramsky (Fabrizio Ostani), «AlterAlter», gennaio-luglio 1983. In volume, *Doctor Nefasto*, Paris, Albin Michel, 1989. Edizione italiana *Doctor Nefasto*, Granata Press, Bologna, 1991.
- Id., *La zona fatua*, testi di Jerry Kramsky (Fabrizio Ostani), «Dolce Vita», 1987. In volume, *Murmure*, Paris, Albin Michel, 1989. Edizione italiana *La zona fatua*, Bologna, Granata Press, 1993.
- Id., *Mattotti pour "Vanity"*, Paris, Albin Michel, 1987.
- Id., *Labyrinthes*, testi di Jerry Kramsky (Fabrizio Ostani), Paris, Albin Michel, 1988. Ediz. it. *Labirinti* (Milano, Hazard, 1997).
- Id., *Cenere*, testi di Tonino Guerra, «La Dolce Vita», n. 14, 15, 16, novembre e dicembre 1988. In volume Id., *Cenere*, prefazione di Roberto Roversi, Bologna, Metro Libri «Parole e immagini», 1990.
- Id., *Pinocchio*, testi di Carlo Collodi, Paris, Albin Michel, 1990 Ediz. it. *Pinocchio*, Milano, Rizzoli, 1991.
- Id. [et al.], *Les contes de la soif*, textes de Jean Luc Fromental; recueillies et présentées par Anne Jonas, Paris, Albin Michel, 1990.
- Id., *Métamorphoses: conversations avec Eddy Devolder*, Paris, Vertige Graphic, 1992.

- Id., *Il richiamo «Cuore»*, gennaio 1992. Poi in Centovalli, Benedetta (a cura di), *Patrie impure: Italia, autoritratto a più voci*, (Milano, Rizzoli, pp. 155-164).
- Id., *El cosmografo Sebastian Caboto*, testi di Jorge Zentner, Barcelona, Planeta De Agostini/Quinto Centenario, 1992. Trad. it. Caboto (Milano, Hazard, 1997) poi in *Fuochi e altre storie*, (Bologna, Coconino Press per Repubblica-l'Espresso, 2006).
- Id., Eugène, textes de Mariane Cockenpot, Paris, Seuil, 1993. Trad. it. di Lilia Ambrosi, Eugenio, Milano Libri, 1994.
- Id., *Il padiglione sulle dune*, testi di Robert Luis Stevenson, Milano, Nuages, 1993.
- Id., *Il segreto del pensatore* in *Talking Heads*, Spoleto, R&R editrice, 1994. Poi col titolo *Chimera*, Bologna, Coconino Press, 2006.
- Id., *Un soleil lunatique*, textes de Jerry Kramsky (Fabrizio Ostani), adapt. française de Odile Serre, Paris, Seuil jeunesse, 1994. Ediz. it. *Il sole lunatico*, Roma, Gallucci, 2007.
- Id., [et al.], *Au secours!*, Paris, Albin Michel, 1994.
- Id., *Lorenzo Mattotti. Altre forme lo distraevano continuamente*, catalogo a cura di Paola Vassalli in occasione della mostra a Palazzo Esposizioni di Roma, 11 maggio-19 giugno 1995, Tavagnacco (Udine), Arti grafiche friulane, 1995.
- Id., *À la recherche des Pitipotes*, testi di Jerry Kramsky (Fabrizio Ostani), Paris, Seuil Jeunesse, 1996. Ediz. it. *Alla ricerca dei pittipotti Roma*, Orecchio Acerbo, 2003.
- Id., *L'île des Pitipotes*, testi di Jerry Kramsky (Fabrizio Ostani), Paris, Seuil Jeunesse, 1996. Ediz. it. *L'isola dei pittipotti*, Roma, Orecchio Acerbo, 2003.
- Id. [et al.], *Segni equivoci: Ghermandi, Matticchio, Mattotti, Negrin Spider, Toccafondo*, a cura di Adriano Mei Gentilucci e Giorgio Quinto in occasione della mostra tenutasi a Castello Pasquini, Castiglioncello, 20 luglio-14 settembre 1997, Milano, Galleria l'Affiche, 1997.
- Id., *Mattotti: acrobazie*, catalogo della mostra tenutasi a Napoli Castel Sant'Elmo (2-31 ottobre 1998) Milano, Hazard, 1998.
- Id., *Lorenzo Mattotti pour "Le Monde"*, Milano, Nuages, 1998. Ediz. fr. *Lorenzo Mattotti pour "Le Monde"*, Paris, Vertige Graphique-«Le Monde», 1998.
- Id., *Acrobazie*, Milano, Hazard, 1998.
- Id., *Il santo cocodrillo*, Mantova, Corraini, 1999.
- Id., *L'inferno*, testi di Dante Alighieri, Milano, Nuages, 1999. Poi in Id. [et al.], *La Divina Commedia*, illustrazioni di Lorenzo Mattotti, Milton Glaser, Moebius; presentazione di Ferruccio Giromini (Milano, Nuages, 2000).
- Id., *Le monde du bout du monde*, textes de Luis Sepúlveda, Paris, Seuil, 1999.
- Id., *Linea fragile*, testi di Jerry Kramsky (Fabrizio Ostani), Milano, Nuages, 2000.
- Id., *Anonymes*, testi di Claudio Piersanti, Paris, Seuil, 2000.
- Id., *Fiabe dei Balcani*, a cura di Aleksandra Šućur, introduzione di Antonio Faeti, Torino, Einaudi, 2000.
- Id., *La scuola o la scarpa*, testi di Ben Tahar Jelloun Milano, Bompiani, 2000.
- Id., *Lorenzo Mattotti: segni e colori*, catalogo a cura di Gianni Miriantini, Giovanna Duri; testi di Pieter Van Oudheusden, Goffredo Fofi, Enrico Ghezzi; biografia e bibliografia: Rina Zavagli; traduzioni di Judith C. Green, Milano, Hazard, 2000.
- Id. [et al.], *Paroles pour un adieu*, texte de Anne Jonas, Paris, Albin Michel, 2001.
- Id., *Jekyll & Hyde*, Torino, Einaudi «Stile Libero», 2002.
- Id., *Un fantasma nella stanza*, Roma, Tricromia, 2002.
- Id., *Angkor*, «Géo Hors Série», 2002. Ediz. italiana, Angkor, Nuages, 2003.
- Id., *I manifesti di Mattotti*, Milano, Nuages, 2002
- Id., *La stanza: esatta riproduzione di un quaderno di disegni*, Bologna, Coconino, 2003.
- Id., *La scomparsa dei pittipotti*, testi di Jerry Kramsky (Fabrizio Ostani), Roma, Orecchio Acerbo, 2004.
- Id., *I pittipotti e la tartarugosa*, testi di Jerry Kramsky (Fabrizio Ostani), Roma, Orecchio Acerbo, 2004 .
- Id., *La pittipottite*, testi di Jerry Kramsky (Fabrizio Ostani), Roma, Orecchio Acerbo, 2004.

- Id., *I pittipotti e il marzianino*, testi di Jerry Kramsky (Fabrizio Ostani), Roma, Orecchio Acerbo, 2004.
- Id., *I pittipotti contro i robot*, testi di Jerry Kramsky (Fabrizio Ostani), Roma, Orecchio Acerbo, 2005.
- Id., *Il folletto dal droghiere* in Id., *L'ombra e altri racconti*, testi di Hans Christian Andersen, a cura di Hamelin, traduzione di Bruno Berni, Roma, Orecchio Acerbo, 2005.
- Id., *Chambres/Rooms/Stanze: disegni e pitture*, Modena, Logos, 2005.
- Id., *Ghislain: le saint des premiers jours*, textes de Eddy Devolder, Noville-sur-Mehaigne, Esperluète, 2005.
- Id. [et al.], *Dessins pour le climat*, Grenoble, Glénat, 2005.
- Id., *Al finire della notte*, a cura di Giuseppina Frassino, Roma, Tricromia, 2006.
- Id., *Carnaval: colori e movimenti*, Milano, Nuages, 2007.
- Id., *Il mistero delle antiche creature*, Roma, Orecchio Acerbo, 2007.
- Id., *Nelle profondità*, Milano, Nuages, 2007.
- Id., *Il mistero delle antiche creature*, testi di Jerry Kramsky (Fabrizio Ostani), Roma, Orecchio Acerbo, 2007.
- Id., *Le avventure di Pinocchio*, testi di Carlo Collodi, introduzione di Tiziano Scarpa; note alle illustrazioni di Emilio Varrà, Torino, Einaudi, 2008.
- Id., *Scavando nell'acqua*, Venezia, Consorzio Venezia Nuova – Marsilio Editori, 2008.
- Id., *Altrove. Chemins de traverse*, Milano, Nuages, 2008.
- Id. [et al.], *La costituzione illustrata. Autori di fumetto e illustratori ridisegnano la Costituzione italiana*, Bologna, Comma 22, 2008.
- Id. [et al.] *Bob Dylan revisited. 13 chansons en bande dessinées*, Paris, Delcourt, 2008.
- Id. [et al.], *Il destino della pittura*, prefazione di Renato Calligaro, catalogo della mostra tenutasi nel 2009 a Colloredo di Monte Albano, Fagagna, San Daniele, Milano, Nuages, 2009.
- Id., *Hansel e Gretel*, testi di Jacob e Wilhelm Grimm, Roma, Orecchio Acerbo, 2009.
- Id., *Le corbeau*, textes de Lou Reed, traduit de l'américain par Claro, Paris, Seuil «Fiction & Cie», 2009. Ed. it. *Il corvo*, Torino, Einaudi, 2012.
- Id., *Lorenzo Mattotti: la fabbrica di Pinocchio*, a cura di Maria Perosino, Milano, Nuages, 2010.
- Id. [et al.], *Invitation au voyage*, catalogo della mostra al Chiostro di Voltorre (Gavirate – Varese) 29 aprile-12 settembre 2010, Milano, Nuages, 2010.
- Id., *Lorenzo Mattotti: sul paesaggio*, Bologna, Galleria Stefano Forni, 2010.
- Id., *Chambres/Rooms/Stanze: disegni e pitture*, Modena, Logos, 2010.
- Id., *Il Pinocchio di Lorenzo Mattotti*, Pian di Scò, Principi e Principi, 2010.
- Id., *Chimera*, Bologna; Roma; Parigi, Coconino Press, 2011.
- Id., *Venezia. Scavando nell'acqua*, Modena, Logos, 2011.
- D'Alò, Enzo, *Pinocchio*, tratto dal film di Enzo D'Alò con le immagini di Mattotti, Milano, Rizzoli, 2012.
- Id., *Jekyll & Hyde. Liberamente tratto dall'opera di Robert Louis Stevenson*, sceneggiatura di Lorenzo Mattotti e Jerry Kramsky; testi di Jerry Kramsky; lettering di Erika Pittis, Torino, Einaudi, 2012.
- Id., *Le avventure di Huckleberry Finn*, testo di Antonio Tettamanti dal romanzo di Mark Twain; colorazione a cura di Celine Puthier, Bologna, Coconino Press; Roma, Orecchio Acerbo, 2012.
- Id., *Works. Pastels/Pastelli*, Modena, Logos, 2012.

Studi su Lorenzo Mattotti

- Riva, Alessandro; Viganò, Lorenzo, *Udine. Gli incubi metropolitani hanno portato Mattotti dal fumetto ai quadri*, «Arte», 23, 236, 1993, pp. 132-134.
- Rossi, Sergio (a cura di), *Fuochi di fine millennio*, «Fumo di china», 56, 1998, pp. 8-10.
- Stack, Franc, *Ceux Feux qui éclairissent la nuit*, «9^{ème} Art. Les Cahiers du Musée de la bande

- dessinée», 3, janvier 1998, pp. 126-127.
- La Porta, Filippo, *La nuova narrativa italiana. Travestimenti e stili di fine secolo*, Torino, Bollati Boringhieri, 1999.
- Baudoux, Vincent; Jadinon, Roland, *La couleur comme motif narratif*, «9^{ème} Art. Les Cahiers du Musée de la bande dessinée», 9, octobre 2003, pp. 62-67.
- Venturi, Valentina, *Libri, Lorenzo Mattotti vince il Premio Andersen 2010*, «(AMI) Agenzia Multimediale Italiana», 8 giugno 2010, consultato al sito <http://www.agenziami.it/articolo/6447/Libri+Lorenzo+Mattotti+vince+il+Premio+Andersen+2010>.
- Biagini, Enza, *La parola dalle immagini. Appunti su ecfrasi, graphic novel e novelisation*, in *La parola e l'immagine. Studi in onore di Gianni Venturi*, a cura di Marco Ariani, Arnaldo Bruni, Anna Dolfi, Andrea Gareffi, Firenze, Olschki, 2011, t. II pp. 729-756.

Altri studi consultati

- Schapiro, Meyer, *Words, Script, and Pictures: Semiotics of Visual Language*, New York, G. Braziller, 1996. Trad. it. di Giovanna Perini, *Per una semiotica del linguaggio visivo* (Roma, Meltemi, 2002).
- Lejeune, Philippe, *Les brouillons de soi*, Paris, Seuil, 1998.
- González Gaitano, Norberto, *El síndrome de Scherezade y otros síndromes deseducativos de la televisión*, Intervento al convegno «Medios de comunicación y Cultura», Pontificia Università di Salamanca, 15-19 febbraio 1999. Trad. it. *La síndrome di Sherazade e altri effetti diseducativi della televisione*, («Cristianità», n. 290-291, 1999).
- Bal, Mieke, *Postmodern Theology as Cultural Analysis*, in Ward, Graham (ed.), *The Blackwell Companion to Postmodern theology*, Oxford, Blackwell, 2001 pp. 3-23. Poi in Bal, Mieke, *A Mieke Bal Reader* (Chicago and London, The University of Chicago Press, 2006, pp. 391-392).
- Cusatelli, Giorgio (a cura di), *Pinocchio esportazione: il burattino di Collodi nella critica straniera*, introduzione di Giorgio Cusatelli, postfazione di Fernando Tempesti, Roma, Armando, 2002.
- Calabrese, Stefano, *Il potere della parola: dalla retorica alla comunicazione*, prolusione all'anno accademico 2002/2003, Università degli Studi di Udine, Udine, Forum, 2004.
- Feo, Marco, *Cinema e fumetto: verso un nuovo sviluppo narrativo multimediale*, Novara, De Falco, 2004.

3. La letteratura disegnata

- Pratt, Hugo, *La ballata del mare salato*, «Sgt. Kirk», 1967.
- Green, Justin, *Binky Brown Meets the Holy Virgin Mary*, San Francisco, Last-Gasp, 1972.
- Briggs, Raymond, *The Snowman*, London, Hamish Hamilton, 1978. Trad. it., *Il pupazzo di neve* (Trieste, E. Elle, 1979).
- Eisner, Will, *Contract with God and Other Tenement Stories*, New York, Baronet Books, 1978. Trad. it. *Contratto con Dio e altre storie* (Bologna, Punto Zero, 2001).
- Tardi, Jacques, *Ici même*, textes de Jean-Claude Forest, «À suivre», 1979. In volume, *Ici même*, Paris, Casterman «Les Romans "À suivre"», 1979. Trad. it. di Gabriella Giardino, *Il paese chiuso* (Bologna, L'isola ritrovata, 1980).
- Briggs, Raymond, *When the Wind Blows*, London, Hamish Hamilton, 1982. Trad. it. di Ferruccio Giromini, Cristina Ivaldi, *Quando soffia il vento* (Milano, Oriente, express, 1984).
- Tardi, Jacques, *Le tuer de cafards*, «À suivre», n. 62, 1983. Trad. it. *Ammazzascarafaggi* (Bologna, Coconino Press «Maschera nera», 2001).
- Gibson, Dave, *Watchmen*, text by Alan Moore, New York, DC Comics, published monthly from September 1986 to October 1987. Trad. it. *Watchmen* («Corto Maltese», 12 albi

- brossurati, 1988-1990; in volume, *Watchmen*, Milano, Rizzoli, 1993).
- Miller, Frank, *The Dark Knight Return*, New York, DC Comics, 1987. Trad. it. *Batman: ritorno del cavaliere oscuro* (Roma, Play Press, 2003).
- Spiegelman, Art, *Maus I: a Survivor's Tale. My Father Bleeds History*, «Raw: Open Wounds from the Cutting Edge of Commix», 1973-1987. In volume, *Maus I: a Survivor's Tale. My Father Bleeds History*, New York, Pantheon, 1987. Trad. it. *Maus I: Mio padre sanguina storia* (Milano, Rizzoli-Milano libri, 1989).
- Id., Art, *Maus II: a Survivor's Tale. And here my Troubles Began*, «Raw: Open Wounds from the Cutting Edge of Commix», 1987-1991. In volume *Maus II: a Survivor's Tale. And here my Troubles Began*, New York, Pantheon, 1991. Trad. it. *Maus II: racconto di un sopravvissuto. E qui cominciarono i miei guai* (Milano, Rizzoli-Milano libri, 1992).
- Taniguchi, Jiro, *Hotel Harbour view*, testo di Natsuo Sekigawa; suppl. a «Cobra» n. 1, Roma, Play Press, 1992.
- Baudoin, Edmond, *Théorème*, textes de Pier Paolo Pasolini, Paris, Gallimard; Futuropolis, 1993.
- Sacco, Joe, *Palestine: in the Gaza Strip*, Seattle, Fantagraphics, 1993. In volume, *Palestine: in the Gaza Strip*, Seattle, Fantagraphics, 1996. Trad. it. di Giancarlo Carlotti *Palestina: una nazione occupata*, prefazione di Stefano Chiarini (Bologna, Phoenix, 1998).
- Berberian, Charles; Dupuy, Phillippe, *Journal d'un album*, Paris, L'Association, 1994.
- Taniguchi, Jiro, *Al tempo di papà*, «Big comic», 1994. In volume *Al tempo di papà*, Modena, Planet manga, 2000-2000.
- Baru (Barulea, Hervé), *L'autoroute du soleil*, Tournai; Paris, Casterman, 1995. Trad. it. *L'autoroute du soleil* (Bologna, Coconino Press, 2000 e 2001, 2 v.).
- Baudoin, Edmond, *Eloge de la poussière*, Paris, L'Association, 1995.
- Id., *Le voyage*, Paris, L'Association, 1995.
- Id., *Terrains vagues*, Paris, L'Association, 1996.
- Mckean, Dave, *Cages*, Northampton, Massachusetts, Tundra, December 1990-June 1993 and August 1993-May 1996. In volume, *Cages*, Amherst, Massachusetts, Kitchen Sink, 1998. Trad. it. *Cages* (Roma, *Macchia nera*, 1998-1999, 5 v.).
- Id., Dave, *The Sandman*, text by Neil Gaiman, New York, DC Comics e Vertigo, 1989-1996. Trad. it. *The Sandman* (Albano Laziale; Pavona; Ariccia, 1995-2006).
- Neaud, Fabrice, *Journal. 1, Février 1992-septembre 1993*, Angoulême, Ego comme X, 1996.
- Baudoin, Edmond, *Piero*, Paris, Seuil, 1998. Trad. it. di Stefano Sacchitella, *Piero* (Bologna, Coconino Press «Coconino Cult», 2010).
- Briggs, Raymond, *Ethel & Ernest. A True story*, London, Jonathan Cape, 1998.
- Neaud, Fabrice, *Journal. 2, Septembre 1993-décembre 1993*, Angoulême, Ego comme X, 1998.
- Id., *Journal. 3, Décembre 1993-août 1993*, Angoulême, Ego comme X, 1998.
- Seth (Gallant, Gregory), *It's a Good Life if you Don't Weaken: a Picture Novella*, Montréal, Drawn and Quarterly, 1998. Trad. it. *La vita non è male, malgrado tutto* (Bologna, Coconino press, 2001).
- Taniguchi, Jiro, *L'uomo che cammina* [1992], Modena, Planet manga, 1999.
- Baudoin, Edmond, *Les quatre fleuves*, textes de Fred Vargas, Paris, Hamy, 2000. Trad. it. di Margherita Botto, *I quattro fiumi* (Torino, Einaudi «Stile libero», 2010).
- Ware, Chris, *Jimmy Corrigan the Smartest Boy on the Earth*, «New City» e in Id., Acme Novelty Library, New York, Fantagraphics, 1995- 2000. In volume, *Jimmy Corrigan the Smartest Boy on the Earth*, New York, Pantheon books, 2000. Trad. it. di Elena Fattoretto, Francesco Pacifico, Francesca Guerra, *Jimmy Corrigan: il ragazzo piu in gamba sulla terra* (Milano, Mondadori, «Strade blu», 2009).
- Neaud, Fabrice, *Journal. 4, Août 1995-juillet 1996: les riches heures*, Angoulême, Ego comme X, 2002 Éd. revue et augmentée, Angoulême, Ego comme X, 2010. Trad. it. di Paola Minelli, *Diario 1: febbraio '92-settembre '93* (Milano, Rasputin libri, 1998, 1° v.).
- Taniguchi, Jiro, *In una lontana città*, Bologna, Coconino Press, 2002.

L'archeologia del graphic novel

- David B. (Beauchard, Pierre-François), *L'ascension du Haut Mal*, Paris, L'Association, 1996-2003, 6 v. Trad. it., *Il grande male* (Milano, Rasputin libri, 1999, 1° v.; Bologna, Coconino Press, 2003-2004, 6 v.; poi in edizione completa nel 2010).
- Gipi (Pacinotti, Gian Alfonso), *Esterno notte*, Coconino Press «Maschera Nera», 2003.
- Seth (Gallant, Gregory), *Clyde Fans. Part One and Part Two*, Montréal, Drawn and Quarterly, 2000 and 2003. Trad. it. *Il commesso viaggiatore* (Bologna, Coconino press, 2003).
- Thompson, Craig, *Blankets*, Marietta (Georgia), Top Shelf Production, 2003. Trad. it. di Elena Fattoretto, *Blankets* (Bologna, Coconino Press, 2004).
- Igor (Tuveri, Igor), *5 e il numero perfetto: 1994-2002*, Bologna, Coconino Press «Maschera Nera», 2004.
- Satrapi, Marjane, *Persepolis*, Paris, L'Association, 2000-2004, 4 v. Trad. it. *Persepolis* (Roma, Lizard, 2002-2003, 4 v.; poi in versione integrale, trad. it. di Cristina Sparagana, Gianluigi Gasparini, Agnes Nobecourt, Roma, Lizard, 2007).
- Spiegelman, Art, *In the Shadow of no Towers*, «Die-zeit», 2002-2004. In volume, *In the Shadow of no Towers*, London, Viking, 2004. Trad. it. *L'ombra delle torri* (Torino, Einaudi «Stile Libero», 2004).
- Cossi, Paolo; Mavric, Igor, *Unabomber*, Padova, Becco Giallo «Cronaca nera», 2005.
- Gipi (Pacinotti, Gian Alfonso), *Questa e la stanza*, Bologna, Coconino Press «Coconino Cult», 2005.
- Maconi, Gianluca; Maraviglia, Andrés, *I Delitti di Allegha*, Padova, Becco Giallo «Cronaca nera», 2005.
- Boschetti, Alex; Ciammiti, Anna, *La strage di Bologna*, Padova, Becco Giallo, «Cronaca Storica», 2006.
- Gipi (Pacinotti, Gian Alfonso), *Baci dalla provincia*, Bologna, Coconino Press «Ignatz», 2006.
- Id., *Appunti per una storia di guerra*, Bologna, Coconino Press «Maschera Nera», 2006.
- Id., S., Bologna, Coconino Press «Coconino Cult», 2006.
- Sfar, Joann, *Le chat du rabbin*, Paris; Barcelone; Bruxelles, Dargaud, 2002-2006, 6 v.; éd. integrale 2008. Trad. it. *Il gatto del rabbino* (Bologna, Kappa edizioni, 2002-2010, 5 v.).
- Taniguchi, Jiro, *Ai tempi di Bocchan* [1985 - 1991], testi di Natsuo Sekigawa, Bologna, Coconino Press, 2006, 8 v.
- Camunoli, Giuseppe; Morozzi, Gianluca; Petrucci, Michele, *Il Vangelo del coyote*, Parma, Guanda Graphic, 2007.
- Selznick, Brian, *The Invention of Hugo Cabret. A Novel in Words and Pictures*, New York, Scholastic Press, 2007. Trad. it. di Fabio Paracchini, *La straordinaria invenzione di Hugo Cabret: un romanzo per parole e immagini* (Milano, Mondadori, 2007).
- Baronciani, Alessandro, *Quando tutto diventa blu*, Bologna, Black Velvet, 2008.
- Guibert, Emmanuel, *La guerre d'Alan: d'après les souvenirs d'Alan Ingram Cope*, Paris, L'Association, 2000, 2002, 2008, 3 v. Trad. it. *La guerra di Alan: dai ricordi di Alan Ingram Cope* (Bologna, Coconino press «Coconino cult», 2008-2009, 2 v.).
- Kafka, Franz, *La metamorfosi*, adattamento di Peter Kuper, traduzione di Alberto Schiavone, Parma, Guanda Graphic, 2008.
- Vivès, Bastien, *Le goût du chlore*, Bruxelles; Paris, KSTR, 2008. Trad. it. *Il gusto del cloro* (Bologna, Black Velvet, 2009).
- Baronciani, Alessandro, *Le ragazze nello studio di Munari*, Bologna, Black Velvet, 2009.
- Klimowski, Andrzej; Schejbal, Danusia, *Il maestro e margherita*, testo di Michail Afanas'evič Bulgakov; adattamento di Andrzej Klimowski Danusia Schejbal, Parma, Guanda Graphic, 2009.
- Vinci, Vanna, *L'attrazione del buio. Due storie di vampiri* Bologna, Kappa Edizioni «Mondo Naif», 2009.
- Vivès, Bastien, *Dans mes yeux*, Bruxelles; Paris, KSTR, 2009. Trad. it. *Nei miei occhi* (Bologna, Black Velvet, 2010).
- Fior, Manuel, *Cinquemila chilometri al secondo*, Bologna, Coconino Press, 2010.

Eleonora Brandigi

Taniguchi, Jiro, *Uno zoo d'inverno*, Milano, Rizzoli Lizard, 2010.

Vinci, Vanna, *Gatti neri gatti bianchi 1 e 2*, Bologna, Kappa Edizioni «Mondo Naif», 2009 e 2010.

Indice delle figure

Nota: L'indice segue le sigle e le abbreviazioni utilizzare nel corso dello studio

Fig. 1 A. Manzoni, <i>Istruzioni agli artisti</i> , foglio 1	120
Fig. 2 Grafico dei procedimenti retorico-visivi nei <i>Promessi sposi</i>	133
Fig. 3 Grafico dei procedimenti retorico-visivi nei <i>Promessi sposi</i> : l'effetto realtà	134
Fig. 4 <i>Che è? Ripeté Agnese afferandola per un braccio, Diavolo d'una donna esclamò Perpetua</i> (PS, p. 152)	135
Fig. 5 <i>Finale del C. 2. «Un febbrone»</i> (PS, p. 46)	136
Fig. 6 <i>Oh! fra Cristoforo! diss'egli</i> (PS, p. 167)	136
Fig. 7 <i>Qui dentro è il resto di quel pane</i> (PS, p. 708)	137
Fig. 8 <i>Finale - Quando non voleste dire</i> (PS, p. 746)	138
Fig. 9 <i>Le hanno detto... .. Non v'abbandonerò</i> (PS, p. 85)	138
Fig. 10 <i>Si vede che lei non conosce il mondo</i> (PS, p. 94)	139
Fig. 11 <i>Le grida ci sono = Dunque bisogna romperla</i> (PS, p. 272)	139
Fig. 12 <i>Signora... madre... veneranda</i> (PS, p. 173)	140
Fig. 13 <i>Le sue dita s'intralciarono nella corona... lo sguardo vi corse...oh povera me! cosa ho mai fatto! (Lucia seduta)</i> (PS, p. 457)	141
Fig. 14 <i>Aggrappandosi alla sella, sorretto dall'aiutante, su, su, su</i> (PS, p. 441)	141
Fig. 15 <i>Ritratto di D. Rodrigo</i> (PS, p. 19)	143
Fig. 16 <i>Renzo</i> (PS, p. 33)	144
Fig. 17 <i>Fra Cristoforo</i> (PS, p. 67)	145
Fig. 18 <i>Gozzovigliando, raccontava la storia del noce</i> (PS, p. 61)	146
Fig. 19 <i>Quel dottore alto, asciutto, etc.</i> (PS, p. 50)	146
Fig. 20 <i>Questa egli vuole. Ha da morire</i> (PS, p. 121)	147
Fig. 21 <i>Chi ha cuore, venga avanti</i> (PS, p. 667)	147
Fig. 22 <i>Ecco, disse la pecora smarrita</i> (PS, p. 192)	148
Fig. 23 <i>Ma qui vedo un'insegna d'osteria</i> (PS, p. 275)	149
Fig. 24 <i>Col dottor Azzecca-garbugli etc. (il dott.e mostrato a dito)</i> (PS, p. 477)	150
Fig. 25 <i>Entrambi col braccio teso e con l'indice appuntato verso la buca (N. B. Nel Cap.</i>	150

L'archeologia del graphic novel

	<i>antecedente, Perpetua dice: vo a sotterrarli nell'orto, a piè del fico</i> (PS, p. 580)	
Fig. 26	<i>Tu vedi! disse il frate</i> (Boulanger) (PS, p. 687)	151
Fig. 27	<i>Iniziale dell'introduzione e Finale dell'introduzione</i> (PS, pp. 5 e 8)	151
Fig. 28	<i>Intestazione C. 14. Il castello di Milano</i> (PS, p. 269)	152
Fig. 29	<i>Si videro que' due volti etc. Dietro veniva don Abbondio</i> (PS, p. 438)	153
Fig. 30	<i>Tutt'è due camminavano rasente il muro etc.</i> (PS, p. 70)	153
Fig. 31	<i>Finale del Cap 26/parte di figura con l'indice d'una mano sotto un occhio; quell'atto cioè con cui si burla familiarmente uno che, credendo d'averla indovinata, s'inganna</i> (PS, p. 508)	154
Fig. 32	<i>Finale del c. 11 e colle braccia incrocchiate sul petto, si fermò a guardare etc.</i> (PS, p. 236)	155
Fig. 33	<i>Luomo del fascio lo rovesciò sulle brage etc.</i> (PS, p. 249)	155
Fig. 34	<i>Fin.e del C. 12. La Loggia della piazza de'mercanti, con la statua di Filippo II°</i> (PS, p. 252)	156
Fig. 35	<i>E arrapatogli la falda del farsetto etc.</i> (PS, p. 282)	157
Fig. 36	<i>Ah oste, oste! Incominciò egli</i> (PS, p. 284)	157
Fig. 37	<i>Lo trovò in cucina, etc. La madre, il fratello, etc.</i> (PS, p. 113)	158
Fig. 38	<i>Sbocco della valle in lontananza: macchietta di carrozze all'estremità.</i> (PS, p. 390)	158
Fig. 39	<i>Finale del Cap 20. Tu vedi laggiù quella carrozza ! – La vedo, rispose ella, protendendo il mento, etc. (Due figure a una finestra che occupi quasi tutta la vignetta, o se par meglio, le due figure sole, senza cenno di finestra).</i> (PS, p. 392)	159
Fig. 40	<i>(Il notaio alla finestra)</i> (PS, p. 301)	159
Fig. 41	<i>Attraversò la città a cavallo, con un seguito etc (il vecchio palazzo di corte è disegnato nella descrizione di Milano di Lattuada)</i> (PS, p. 373)	160
Fig. 42	<i>Vidi io, scrive il Ripamonti, nella strada etc.</i> (PS, p. 538)	161
Fig. 43	<i>Testa di S. Carlo, e fac-simile della sua firma.</i> (PS, p. 416)	161
Fig. 44	<i>Ambrogio Spinola</i> (PS, p. 587)	162
Fig. 45	<i>Fac-simile delle ultime righe della lettera ivi citata, e della firma</i> (PS, p. 604)	162
Fig. 46	<i>Fac-simile</i> (PS, p. 622)	163
Fig. 47	<i>Al suo apparir, coloro etc.</i> (PS, p. 16)	165
Fig. 48	<i>Si pose l'indice e il medio</i> (PS, p. 17)	165
Fig. 49	<i>Ma, signori miei, etc.</i> (PS, p. 18)	166
Fig. 50	<i>Finale del Cap. I. Si mise l'indice sulle labbra etc.</i> (PS, p. 30)	167
Fig. 51	<i>Faceva balzare quelle quattro teste penzolate</i> (PS, p. 51)	168
Fig. 52	<i>Prese le quattro bestie...Il dottore fu inespugnabile</i> (PS, p. 58)	168
Fig. 53	<i>Finale del C. 3° gettò i capponi su una tavola</i> (PS, p. 63)	169
Fig. 54	<i>Finale del C. 4°. Le donne, lasciando il manico dell'aspo</i> (PS, p. 82)	169
Fig. 55	<i>Il p. Crist. si fermò ritto sulla soglia</i> (PS, p. 83)	170
Fig. 56	<i>Colui che pareva essere il capo, si fece alla porta</i> (PS, p. 379)	171
Fig. 57	<i>Lodovico cacciò la spada nel ventre del provocatore</i> (PS, p. 72)	172
Fig. 58	<i>La sbirraglia fece smaltir la folla, etc. Un fratello del morto etc.</i> (PS, p. 74)	172
Fig. 59	<i>Spiccava tra questi un vecchio</i> (PS, p. 256)	173
Fig. 60	<i>Altro (da un crocchio) pronosticava guai seri pel vicario: altri sghignazzando assicurava che non gli sarebbe fatto male</i> (PS, p. 270)	174
Fig. 61	<i>Gli si affollano intorno; uno prende la briglia, etc.fu inespugnabile</i> (PS, p. 318)	174
Fig. 62	<i>Finale del cap. 16. A una cima del desco, Renzo salda il conto: all'altra il mercante seduto, colla brigata intorno, a uno a uno che chiede: Io? Etc.</i> (PS, p. 324)	175
Fig. 63	<i>Don Abb.° che disputa</i> (PS, p. 249)	176
Fig. 64	<i>Toccava il petto col mento etc.</i> (PS, p. 26)	176
Fig. 65	<i>Federigo istruiva certi poveri figlioletti etc.</i> (PS, p. 421)	177
Fig. 66	<i>Finale del Cap 22. Ritratto del Card.e Federigo Borromeo</i> (PS, p. 424)	178
Fig. 67	<i>[Primo frontespizio] Frontespizio morto.</i> (PS, secondo frontespizio, s.p.)	179

Fig. 68 [<i>Secondo frontespizio</i>] <i>Vignetta del frontespizio</i> (PS, primo frontespizio, s.p.)	180
Fig. 69 [<i>«De caelo fortitudo»</i>] (PS, p. 138)	181
Fig. 70 <i>Iniziale del C. 32 Un D che serva di cornice all'arma di Milano: croce rossa in campo bianco. N.B. Il rosso si indica con linee verticali</i> (PS, p. 603)	182
Fig. 71 <i>Metteva davanti al suo accigliato ascoltatore il teschietto</i> (PS, p. 102)	183
Fig. 72 <i>Afferrò rapidamente per aria quella mano</i> (PS, p. 105)	184
Fig. 73 <i>Mise la mano sul capo del servo</i> (PS, p. 17)	184
Fig. 74 <i>Levando insieme la mano</i> (PS, p. 628)	185
Fig. 75 <i>L'ho trovato io il verso, disse Renzo, battendo il pugno sulla tavola</i> (PS, p. 112)	186
Fig. 76 <i>Ma! Disse Renzo... Poh! Rispose Tonio</i> (PS, p. 115)	186
Fig. 77 <i>Ah! voi vorreste farmi parlare, etc.</i> (PS, p. 38)	187
Fig. 78 <i>Ma che fu quando la fattora venne a dir loro etc.</i> (PS, p. 348)	188
Fig. 79 <i>Entrò un laico cercatore cappuccino</i> (PS, p. 59)	189
Fig. 80 <i>Antica porta con torre, all'entrata di Monza</i> (PS, 169)	190
Fig. 81 <i>Finale del Cap. 33</i> (PS, p. 648)	190
Fig. 82 <i>Iniziale del Cap 34</i> (PS, p. 649)	191
Fig. 83 <i>La porta del Lazzeretto</i> (PS, p. 711)	191
Fig. 84 <i>Così dicendo, diede due picchi col martello</i> (PS, p. 88)	192
Fig. 85 <i>Giù quelle gerla...La pigliano a molte mani</i> (PS, p. 242)	193
Fig. 86 <i>Diè dentro cogli altri a far far largo</i> (PS, p. 263)	194
Fig. 87 <i>Scese un po' sul pendio e, separando e diramando, con le mani e con le braccia, il prunaio, guardò giù se qualche barchetta</i> (PS, p. 330)	194
Fig. 88 <i>Me?...ma, questa volta, insieme colla voce venne fuori l'uomo etc. Il cappellano gli fece un cenno, etc.</i> (PS, p. 434)	195
Fig. 89 <i>Fantasime sedute a consiglio... gli erano state mostrate grandi casse di denaro, etc.</i> (PS, p. 619)	196
Fig. 90 <i>I parenti, gli amici, vengon citati, etc. (Il podestà con uno scrittore, esamina un contadino)</i> (PS, p. 344)	196
Fig. 91 <i>Ritratto dell'Innominato</i> (PS, p. 405)	197
Fig. 92 <i>Andava alzando e riabbassando con una forza convulsiva del pollice il cane della pistola</i> (PS, p. 408)	197
Fig. 93 <i>Un turpe monatto andò per levarle etc.</i> (PS, p. 660)	198
Fig. 94 <i>Quantunque Tonio gli facesse, coi pugni sul muso, etc.</i> (PS, p. 222)	198
Fig. 95 <i>Puntò le mani etc. sorretto dall'oste etc.</i> (PS, p. 290)	199
Fig. 96 <i>Stese la mano verso la guancia dell'oste</i> (PS, p. 29)	199
Fig. 97 <i>Levandogli la lucerna sul volto</i> (PS, p. 292)	200
Fig. 98 <i>Intestazione del Cap. I° Inziale del Cap. I°</i> (PS, p. 9)	201
Fig. 99 <i>Veduta di Lecco</i> (PS, p. 11)	202
Fig. 100 <i>Finale del C. 8. l'onda segata dalla barca fino a: pianse segretamente</i> (PS, p. 164)	202
Fig. 101 <i>Il lazzeretto di Milano (dal prato e per quella parte che tornerà meglio all'artista)</i> (PS, p. 540)	203
Fig. 102 <i>Si volse indispettito, e borbottando tuttavia, etc. (Fuga di case contadinesche, ornate come nella descrizione, con cima, arco trionfale. Al di fuori la turba col cardinale in mezzo, al di dentro del villaggio, D. Abb. Solo che torna indispettito.)</i> (PS, p. 479)	204
Fig. 103 <i>Un ricco baldacchino, etc. Dietro veniva l'arcivescovo Fed.° Seguiva l'altra parte del clero (se anche questo si può accennare)</i> (PS, p. 609)	204
Fig. 104 <i>poi i nobili, quali etc. Finalmente etc. (Si distinguono alcune figure a piè nudo; perché questa vignetta va posta più sotto, dove dice: che polveri tali si fossero attaccate agli strascichi delle vesti, e meglio ai piedi che in gran numer erano quel di andati scalzi - E se si può senza inconveniente, le figure siano di dimensioni pari a quelle della vignetta antecedente</i> (PS, p. 610)	205

L'archeologia del graphic novel

Fig. 105 <i>Si fece all'apertura.... Povera vigna!</i> (PS, p. 642)	206
Fig. 106 <i>Levati poi da tavola, le fece osservare un'immagine</i> (PS, p. 561)	207
Fig. 107 <i>In un canto etc. verano...Le armi ch'egli solo aveva portate etc.</i> (PS, p. 566)	207
Fig. 108 <i>Larme del governatore D. Gonzalo etc.</i> (Nel Gridario all Bibliot.a Ambros.a) (cercar di conservare la rozzezza della stampa originale) (PS, 279)	208
Fig. 109 <i>Un suo antenato guerriero etc.) un altro antenato senatore etc. Una matrona = un abate (mezze figure, in due quadri separati</i> (PS, p. 126)	208
Fig. 110 <i>Testa della Signora</i> (PS, p. 171)	209
Fig. 111 <i>Bambole vestite da monaca furono i primi balocchi</i> (PS, p. 176)	210
Fig. 112 <i>Rispondeva ella che, al fin' dei conti, etc.</i> (PS, p. 179)	210
Fig. 113 <i>La lettera fu concertata fra tre o quattro confidenti</i> (PS, p. 182)	211
Fig. 114 <i>Ih! Buon per te, che ho le mani impedito</i> (PS, p. 233)	211
Fig. 115 <i>Iniziale del Cap. 29 (Q) Come fare? Esclamava. Dove andare?</i> (PS, p. 551)	212
Fig. 116 <i>Iniziale: Lucia che affretta il passo, etc.</i> (PS, p. 47)	212
Fig. 117 <i>Lucia</i> (PS, p. 43)	213
Fig. 118 <i>Nell'altra stanza tutto era confusione</i> (PS, p. 145)	214
Fig. 119 <i>vivere co' birboni, per l'amore della giustizia</i> (PS p. 69)	215
Fig. 120 <i>Così dicendo, diede due picchi col martello</i> (PS, p. 88)	216
Fig. 121 <i>D. Ab. Stava (ruminando con un libro dinanzi) sur una vecchia seggiola</i> (PS, p. 142)	217
Fig. 122 <i>Iniziale del C. 8 (C)</i> (PS, p. 139)	217
Fig. 123 <i>Si sente ad un punto brancare</i> (PS, p. 149)	218
Fig. 124 <i>Lucia girò la testa indietro atterita etc.</i> (PS, p. 386)	219
Fig. 125 <i>Si coperse colle mani il volto (o la fronte se all'artista torna meglio: e in questo caso si muterà il testo) Dio grande e buono! scalmò Federigo levando gli occhi etc.</i> (PS, p. 431)	220
Fig. 126 <i>Finale del C. / Zitti zitti nelle tenebre, etc.</i> (PS, p. 137)	221
Fig. 127 <i>S'inginocchiò nel mezzo della chiesa</i> (PS, p. 161)	221
Fig. 128 <i>Iniziale del C. 10. Un fiore appena sbucciato</i> (PS, p. 189)	222
Fig. 129 <i>Iniziale del Cap 19. un bel lapazio. Rumex acutus. Mil.e slavazz</i> (PS, p. 361)	222
Fig. 130 <i>Come il lupo, etc.</i> (PS, p. 227)	223
Fig. 131 <i>Finale del CAP 25. Come un pulcino negli artigli del falco</i> (PS, p. 492)	224
Fig. 132 <i>Don? ripeté Renzo, etc.</i> (PS, p. 40)	225
Fig. 133 <i>Finale del Cap 23 mi burla vossignoria' ma, ma ma... (D: Abb. A cavallo, chinato verso l'Innominato che tiene il morso e la staffa.. Così corretto nel testo)</i> (PS, p. 446)	227
Fig. 134 <i>S'inginocchio nel mezzo della chiesa</i> (PS, p. 161)	228
Fig. 135 <i>Lucia fu atterrita d'una tale richiesta etc. ma Gertrude etc. (Lucia nel parlato-rio di fuori: la Signora alla grata entrambe in piedi)</i> (PS, p. 384)	229
Fig. 136 <i>Solo in piedi, colle braccia incrociate sul petto, e col guardo immoto etc.</i> (PS, p. 396)	229
Fig. 137 <i>Sappiate dunque, e tenete per fermo, etc.</i> (PS, p. 472)	230
Fig. 138 <i>Siamo una casa, abbiamo attinenze... (Una fila di Signori vari d'età e di teste, a schizzo)</i> (PS, p. 368)	232
Fig. 139 <i>Fissò la lanterna al muro etc.</i> (PS, p. 148)	235
Fig. 140 <i>Levandogli la lucerna dal volto</i> (PS, p. 292)	236
Fig. 141 <i>Fra crist. che si presenta nella sala del convito di D. Rodr.</i> (PS, p. 89)	237
Fig. 142 <i>H. K. Browne, Mrs Bardell faints in Mr Pickwick's arms, 1° e 2° versione</i>	254
Fig. 143 <i>W. Hogarth, Characters and Caricatures (1743)</i>	262
Fig. 144 <i>W. Hogarth, The Bench (1758)</i>	264
Fig. 145 <i>W. Hogarth, The Analysis of Beauty, plate I e II (1753)</i>	267
Fig. 146 <i>R. Töpffer, Adieu chère et trop infortunée épouse et femme!... (s.d.)</i>	271
Fig. 147 <i>R. Töpffer, Histoire de M. Crépin (1837, s.p.)</i>	273

Eleonora Brandigi

Fig. 148 R. Töpffer, <i>Histoire de M. Jabot</i> (1833, p. 2)	290
Fig. 149 R. Seymour, <i>Mr. Pickwick addresses to the Club</i> (OID, p. 5)	291
Fig. 150 R. Töpffer, <i>Histoire de M. Jabot</i> (1833, p. 56)	292
Fig. 151 H. K. Browne, <i>Mrs Bardell faints in Mr Pickwick's arms</i> (OID, p. 161)	293
Fig. 152 H. K. Browne, <i>The Middle-Age Lady in the Double-Bedded Room</i> (OID, p. 314)	293
Fig. 153 R. Töpffer, <i>Histoire de M. Jabot</i> (1833, s. p.)	294
Fig. 154 R. Töpffer, <i>Histoire de M. Jabot</i> (1833, p. 87)	295
Fig. 155 R. Seymour, <i>Dr. Slammer's Defiance of Jingle</i> (OID, p. 28)	296
Fig. 156 H. K. Browne, <i>Wardle and his Friends Under the Influence of the 'Salmon'</i> (OID, p. 101)	297
Fig. 157 H. K. Browne, <i>Conviviality at Bob Sawyer's</i> (OID, p. 542)	297
Fig. 158 T. Rowlandson, <i>Doctor Syntax Unable to Pull Up at the Land's End</i> (1810-12 ca.)	299
Fig. 159 R. Töpffer, <i>Voyage et aventures du Docteur Festus</i> (1840, s.p.)	300
Fig. 160 R. Töpffer, <i>Histoire de M. Cryptogame</i> (1830, s.p.)	300
Fig. 161 H. K. Browne, <i>The Break-Down</i> (OID, p. 124)	301
Fig. 162 T. Rowlandson, <i>A Coach Overturned</i> (1815 ca.)	302
Fig. 163 H. K. Browne, <i>Mr. Winkle Soothes the Refractory Steed e Mr. Bob Sawyer's Mode of Travelling</i> (OID, pp. 64 e 705)	302
Fig. 164 A. de Saint-Exupéry, <i>Lettre à Henry de Ségogne</i> (Guéret, 1925) (OC1, p. 825)	346
Fig. 165 A. de Saint-Exupéry, <i>Lettre à Henry de Ségogne</i> (Boussac-Creuzé, 1925) (OC1, p. 826)	346
Fig. 166 A. de Saint-Exupéry, <i>Lettera a Jean Escot. Allegoria della vita parigina</i> (1926) (CAT, p. 48, n. 61)	347
Fig. 167 A. de Saint-Exupéry, <i>Lamusette: la pigra</i> (1911 ca.) (CAT, p. 19 n. 3)	348
Fig. 168 A. de Saint-Exupéry, <i>Le Petit Prince</i> (OC2, p. 235)	354
Fig. 169 A. de Saint-Exupéry, <i>Le Petit Prince</i> (OC2, p. 239)	356
Fig. 170 A. de Saint-Exupéry, <i>Le Petit Prince</i> (OC2, p. 236)	358
Fig. 171 <i>Disegni di bambini</i> (in C. Ricci, <i>L'arte dei bambini</i> , Zannichelli, Bologna, 1887, pp. 18-19. Ed. orig. 1885)	362
Fig. 172 A. de Saint-Exupéry, <i>Le Petit Prince</i> (OC2, p. 240)	366
Fig. 173 L. Wolf, <i>Les révélations psychique de la main</i> («Minotaure», 6, hiver 1935, p. 40)	368
Fig. 174 A. de Saint-Exupéry, <i>Le Petit Prince</i> (OC2, p. 250)	371
Fig. 175 <i>Disegni di aerei</i> (in R. Kellogg, <i>Analisi dell'arte infantile. Una fondamentale ricerca sugli scarabocchi e i disegni dei bambini dai due agli otto anni</i> , Emme, Milano, p. 168. Ed. orig. 1970)	372
Fig. 176 A. de Saint Exupéry, <i>Aerei e calcoli</i> (s.d.) (CAT, p. 238, n. 362)	373
Fig. 177 A. Hellé, <i>Petit Patachou Petit garçon</i> , textes de F. Derème, Emile-Paul frères, Paris, 1929, p. 39	378
Fig. 178 A. Ségur, <i>Pays des trente-six mille volontés</i> , textes d'A. Maurois, Hachette, Paris, 1929, p. 40	380
Fig. 179 F. Rojankowsky, <i>Froux le lièvre</i> (in <i>Roman des bêtes</i> , École des Loisirs, Paris, 2005, p. 26. Ed. orig. 1935)	382
Fig. 180 F. Rojankowsky, <i>Froux le lièvre</i> (in <i>Roman des bêtes</i> , École des Loisirs, Paris, 2005, p. 38. Ed. orig. 1935)	382
Fig. 181 N. Parain, <i>Baba Yaga</i> , textes de N. Teffi, Flammarion «Album du Père Castor», Paris, 1932, couv.	383
Fig. 182 N. Parain, <i>Châtaigne</i> , textes d'A. P. Čecov, Gallimard, Paris, 1934, p. 7	385
Fig. 183 A. de Saint-Exupéry, <i>Le Petit Prince</i> (OC2, p. 297)	385
Fig. 184 M. Berty, <i>Le sanglier de bronze en La petite sirène, Le sanglier de bronze, Jean Balourd</i> , texte d'H. C. Andersen, Delagrave, Paris, 1935, p. 41	392

L'archeologia del graphic novel

Fig. 185 Brunelleschi, <i>Contes d'Andersen</i> , texte d'H. C. Andersen, Piazza, Parigi, 1931, p. 195	395
Fig. 186 Brunelleschi, <i>Contes d'Andersen</i> , texte d'H. C. Andersen, Piazza, Parigi, 1931, p. 203	396
Fig. 187 Y. D'Argent, <i>Le sanglier de bronze</i> , in <i>Les souliers Rouges et autres contes</i> , texte d'H. C. Andersen, Garnier Frères, Paris, 1929, p. 181	397
Fig. 188 M. Berty, <i>Le sanglier de bronze</i> en <i>La petite sirène, Le sanglier de bronze, Jean Balourd</i> , texte d'H. C. Andersen, Delagrave, Paris, 1935, p. 53	401
Fig. 189 M. Berty, <i>Nouveau costume de l'empereur</i> en <i>Contes</i> , texte de H. C. Andersen, Delagrave, Paris, 1930, p. 59	402
Fig. 190 M. Berty, <i>Nouveau costume de l'empereur</i> en <i>Contes</i> , texte de H. C. Andersen, Delagrave, Paris, 1930, p. 60	403
Fig. 191 M. Berty, <i>Le Noël du bandit</i> , en <i>Contes d'Or de ma mère-grande</i> , textes de C. R. Dumas, Boivin & Cie, Paris, 1929, p. 99	405
Fig. 192 M. Ernst, <i>Les Mystères de la Forêt</i> («Minotaure», II, 5, automne 1934, p. 6)	408
Fig. 193 P. Eluard, <i>Juste milieu</i> («Minotaure», III, 11, 1936, p. 46)	409
Fig. 194 H. Michaux, <i>Un tout petit cheval</i> («Minotaure», II, 7, automne 1934, p. 11)	410
Fig. 195 A. de Saint Exupéry, <i>Lettre à Pierre Chevrier</i> (décembre 1943) (OC2, p. 967)	416
Fig. 196 A. de Saint Exupéry, <i>Personaggio in un campo di fiori-stelle</i> (possibile prefigurazione del piccolo principe) (s.d.) (CAT, p. 84, n. 117)	417
Fig. 197 A. de Saint Exupéry, <i>Personaggio su una superficie fiorita</i> (s.d.) (CAT, p. 106, n. 154)	417
Fig. 198 A. de Saint Exupéry, <i>Personaggio e farfalla su una superficie fiorita</i> (CAT, p. 160, n. 229)	418
Fig. 199 A. de Saint Exupéry, <i>Personaggio in piedi e serie di quattro teste di bambini</i> , (s.d.) (CAT, p. 220, n. 334)	419
Fig. 200 A. de Saint Exupéry, <i>Personaggio in piedi con disegni tecnici e calcoli</i> (s.d.) (CAT, p. 221, n. 337)	420
Fig. 201 A. de Saint Exupéry, <i>Lettera a Silvia Reinhardt. Quattro sinusoidi di cui una con teste</i> (New York, 1942 o 1943) (CAT, p. 232, n. 356)	421
Fig. 202 A. de Saint Exupéry, <i>Il piccolo principe su un pianeta, con la sciarpa al vento, seduto a un tavolo</i> (Algeri, 20 gennaio 1944) (CAT, p. 249, n. 385)	422
Fig. 203 A. de Saint-Exupéry, <i>Lettre à l'inconnue</i> (1943), Gallimard, Paris, 2008, p. 14	425
Fig. 204 A. de Saint-Exupéry, <i>Lettre à l'inconnue</i> (1943), Gallimard, Paris, 2008, p. 16	427
Fig. 205 J. Sfar, <i>Le Petit Prince. D'après l'œuvre d'Antoine de Saint-Exupéry</i> , Gallimard, Paris, 2008, p. 1	430
Fig. 206 L. Mattotti, <i>Fuochi</i> , p. 29	443
Fig. 207 L. Mattotti, <i>Fuochi</i> , p. 34	444
Fig. 208 L. Mattotti, <i>Fuochi</i> , p. 36	445
Fig. 209 L. Mattotti, <i>Fuochi</i> , p. 44	448
Fig. 210 L. Mattotti, <i>Fuochi</i> , p. 53	449
Fig. 211 L. Mattotti, <i>Fuochi</i> , p. 59	450
Fig. 212 L. Mattotti, <i>Fuochi</i> , p. 60	452
Fig. 213 L. Mattotti, <i>Fuochi</i> , p. 88	453
Fig. 214 L. Mattotti, <i>Fuochi</i> , p. 90	453
Fig. 215 L. Mattotti, <i>L'uomo alla finestra</i> , p. 30	456
Fig. 216 L. Mattotti, <i>L'uomo alla finestra</i> , p. 134	457
Fig. 217 L. Mattotti, <i>L'uomo alla finestra</i> , p. 68	458
Fig. 218 L. Mattotti, <i>L'uomo alla finestra</i> , p. 69	459
Fig. 219 L. Mattotti, <i>L'uomo alla finestra</i> , p. 43	461
Fig. 220 L. Mattotti, <i>L'uomo alla finestra</i> , p. 129	462
Fig. 221 L. Mattotti, <i>L'uomo alla finestra</i> , p. 57	463
Fig. 222 L. Mattotti, <i>L'uomo alla finestra</i> , p. 87	464

Fig. 223 L. Mattotti, <i>l'uomo alla finestra</i> , p. 10	465
Fig. 224 L. Mattotti, <i>l'uomo alla finestra</i> , p. 165	466
Fig. 225 L. Mattotti, <i>l'uomo alla finestra</i> , p. 50	467
Fig. 226 L. Mattotti, <i>l'uomo alla finestra</i> , p. 45	468
Fig. 227 L. Mattotti, <i>l'uomo alla finestra</i> , p. 75	468
Fig. 228 L. Mattotti, <i>l'uomo alla finestra</i> , p. 120	469
Fig. 229 L. Mattotti, <i>l'uomo alla finestra</i> , p. 121	470
Fig. 230 L. Mattotti, <i>l'uomo alla finestra</i> , p. 166	471
Fig. 231 L. Mattotti, <i>Stigmate</i> , p. 9	476
Fig. 232 L. Mattotti, <i>Stigmate</i> , p. 62	477
Fig. 233 L. Mattotti, <i>Stigmate</i> , p. 65	478
Fig. 234 L. Mattotti, <i>Stigmate</i> , p. 66	479
Fig. 235 L. Mattotti, <i>Stigmate</i> , p. 171	480
Fig. 236 L. Mattotti, <i>Stigmate</i> , p. 1	481
Fig. 237 L. Mattotti, <i>Stigmate</i> , p. 133	482
Fig. 238 L. Mattotti, <i>Stigmate</i> , p. 134	483
Fig. 239 L. Mattotti, <i>Stigmate</i> , p. 154	484
Fig. 240 L. Mattotti, <i>Stigmate</i> , p. 155	484
Fig. 241 L. Mattotti, <i>Stigmate</i> , p. 16	485
Fig. 242 L. Mattotti, <i>Stigmate</i> , p. 19	486
Fig. 243 L. Mattotti, <i>Stigmate</i> , p. 31	487
Fig. 244 L. Mattotti, <i>Stigmate</i> , p. 33	488
Fig. 245 L. Mattotti, <i>Stigmate</i> , p. 34	489
Fig. 246 L. Mattotti, <i>Stigmate</i> , p. 35	489
Fig. 247 L. Mattotti, <i>Stigmate</i> , p. 119	490
Fig. 248 L. Mattotti, <i>Stigmate</i> , p. 161	491
Fig. 249 L. Mattotti, <i>Stigmate</i> , p. 181	492
Fig. 250 L. Mattotti, <i>Stigmate</i> , p. 182	492
Fig. 251 L. Mattotti, <i>Stigmate</i> , p. 183	493
Fig. 252 L. Mattotti, <i>Stigmate</i> , p. 185	493
Fig. 253 L. Mattotti, <i>Stigmate</i> , p. 185	494
Fig. 254 L. Mattotti, <i>Stigmate</i> , p. 185	494
Fig. 255 L. Mattotti, <i>Il rumore della brina</i> , p. 13	497
Fig. 256 L. Mattotti, <i>Il rumore della brina</i> , p. 33	498
Fig. 257 L. Mattotti, <i>Il rumore della brina</i> , p. 73	499
Fig. 258 L. Mattotti, <i>Il rumore della brina</i> , p. 74	500
Fig. 259 L. Mattotti, <i>Il rumore della brina</i> , p. 78	501
Fig. 260 L. Mattotti, <i>Il rumore della brina</i> , p. 6	502
Fig. 261 L. Mattotti, <i>Il rumore della brina</i> , p. 114	503
Fig. 262 L. Mattotti, <i>Il rumore della brina</i> , p. 7	504
Fig. 263 L. Mattotti, <i>Il rumore della brina</i> , p. 39	505
Fig. 264 L. Mattotti, <i>Il rumore della brina</i> , p. 112	509
Fig. 265 L. Mattotti, <i>Il rumore della brina</i> , p. 72	510
Fig. 266 L. Mattotti, <i>Il rumore della brina</i> , p. 116	511
Fig. 267 L. Mattotti, <i>Lettere da un tempo lontano</i> , p. 11	513
Fig. 268 L. Mattotti, <i>Lettere da un tempo lontano</i> , p. 12	514
Fig. 269 L. Mattotti, <i>Lettere da un tempo lontano</i> , p. 17	515
Fig. 270 L. Mattotti, <i>Lettere da un tempo lontano</i> , p. 19	516
Fig. 271 L. Mattotti, <i>Lettere da un tempo lontano</i> , p. 22	517
Fig. 272 L. Mattotti, <i>Lettere da un tempo lontano</i> , p. 23	518
Fig. 273 L. Mattotti, <i>Lettere da un tempo lontano</i> , p. 31	519
Fig. 274 L. Mattotti, <i>Lettere da un tempo lontano</i> , p. 32	520
Fig. 275 L. Mattotti, <i>Lettere da un tempo lontano</i> , s.p.	521

L'archeologia del graphic novel

Fig. 276 L. Mattotti, <i>Lettere da un tempo lontano</i> , p. 43	522
Fig. 277 L. Mattotti, <i>Lettere da un tempo lontano</i> , p. 45	523
Fig. 278 L. Mattotti, <i>Lettere da un tempo lontano</i> , p. 46	524
Fig. 279 L. Mattotti, <i>Lettere da un tempo lontano</i> , p. 54	525
Fig. 280 L. Mattotti, <i>Lettere da un tempo lontano</i> , p. 61	526
Fig. 281 L. Mattotti, <i>Nell'acqua</i> , p. 5	530
Fig. 282 L. Mattotti, <i>Nell'acqua</i> , p. 14	532
Fig. 283 L. Mattotti, <i>Nell'acqua</i> , p. 15	533
Fig. 284 L. Mattotti, <i>Nell'acqua</i> , p. 19	534
Fig. 285 L. Mattotti, <i>Chimera</i> , Coconino Press, Bologna, 2006, s. p.	539
Fig. 286 L. Mattotti, <i>Pinocchio</i> , testi di C. Collodi, Rizzoli, Milano, p. 14	540
Fig. 287 L. Mattotti, <i>Pinocchio</i> , Einaudi, Torino, 2008, p. 41	541
Fig. 288 L. Mattotti, <i>Pinocchio</i> , testi di C. Collodi, Rizzoli, Milano, p. 34	542
Fig. 289 L. Mattotti, <i>La linea fragile</i> , Nuages, Milano, 2000, s.p.	544
Fig. 290 L. Mattotti, <i>Jekyll & Hyde</i> , Einaudi, Torino, 2002, p. 63	546

PREMIO RICERCA «CITTÀ DI FIRENZE»

Titoli pubblicati

ANNO 2011

- Cisterna D.M., *I testimoni del XIV secolo del Pluto di Aristofane*
Gramigni T., *Iscrizioni medievali nel territorio fiorentino fino al XIII secolo*
Lucchesi F., *Contratti a lungo termine e rimedi correttivi*
Miniagio G., *Soggetto trascendentale, mondo della vita, naturalizzazione. Uno sguardo attraverso la fenomenologia di Edmund Husserl*
Nutini C., *Tra sperimentalismo scapigliato ed espressivismo primonovecentesco poemetto in prosa, prosa lirica e frammento*
Otonelli O., *Gino Arias (1879-1940). Dalla storia delle istituzioni al corporativismo fascista*
Pagano M., *La filosofia del dialogo di Guido Calogero*
Pagni E., *Corpo Vivente Mondo. Aristotele e Merleau-Ponty a confronto*
Piras A., *La rappresentazione del paesaggio toscano nel Trecento*
Radicchi A., *Sull'immagine sonora della città*
Ricciuti V., *Matrici romano-milanesi nella poetica architettonica di Luigi Moretti. 1948-1960*
Romolini M., *Commento a La bufera e altro di Montale*
Salvatore M., *La stereotomia scientifica in Amédée François Frézier. Prodromi della geometria descrittiva nella scienza del taglio delle pietre*
Sarracino F., *Social capital, economic growth and well-being*
Venturini F., *Profili di contrattualizzazione a finalità successiva*

ANNO 2012

- Barbuscia D., *Le prime opere narrative di Don Delillo. Rappresentazione del tempo e poetica beckettiana dell'istante*
Brandigi E., *L'archeologia del Graphic Novel. Il romanzo al naturale e l'effetto Töpffer*
Burzi I., *Nuovi paesaggi e aree minerarie dismesse*
Cora S., *Un poetico sonnambulismo e una folle passione per la follia. La romantizzazione della medicina nell'opera di E.T.A. Hoffmann*
Degl'Innocenti F., *Rischio di impresa e responsabilità civile. La tutela dell'ambiente tra prevenzione e riparazione dei danni*
Di Bari C., *Dopo gli apocalittici. Per una Media Education "integrata"*
Fastelli F., *Il nuovo romanzo. La narrativa d'avanguardia nella prima fase della postmodernità (1953-1973)*
Fierro A., *Ibridazioni balzachiane. «Meditazioni eclettiche» su romanzo, teatro, illustrazione*
Francini S., *Progetto di paesaggio. Arte e città. Il rapporto tra interventi artistici e trasformazione dei luoghi urbani*
Manigrasso L., *Capitoli autobiografici. Poeti che traducono poeti dagli ermetici a Luciano Erba*
Marsico C., *Per l'edizione delle Elegantie di Lorenzo Valla. Studio sul V libro*

- Piccolino G., *Peacekeepers and Patriots. Nationalisms and Peacemaking in Côte D'Ivoire (2002-2011)*
- Pieri G., *Educazione, cittadinanza, volontariato. Frontiere pedagogiche*
- Polverini S., *Letteratura e memoria bellica nella Spagna del XX secolo. José María Gironella e Juan Benet*
- Romani G., *Fear Appeal e Message Framing. Strategie persuasive in interazione per la promozione della salute*
- Sogos G., *Le biografie di Stefan Zweig tra Geschichte e Psychologie: Triumph und Tragik des Erasmus von Rotterdam, Marie Antoinette, Maria Stuart*
- Terigi E., *Yvan Goll ed il crollo del mito d'Europa*
- Zinzi M., *Dal greco classico al greco moderno. Alcuni aspetti dell'evoluzione morfosintattica*