

Biblioteca
di Studi
di Filologia
Moderna

a cura di

Elisabetta Bacchereti

Federico Fastelli

Diego Salvadori

**Il graphic novel
Un crossover
per la modernità**



BIBLIOTECA DI STUDI DI FILOLOGIA MODERNA

ISSN 2420-8361 (ONLINE)

- 56 -

DIPARTIMENTO DI FORMAZIONE, LINGUE, INTERCULTURA,
LETTERATURE E PSICOLOGIA
DEPARTMENT OF EDUCATION, LANGUAGES, INTERCULTURES,
LITERATURES AND PSYCHOLOGY (FORLILPSI)
Università degli Studi di Firenze / University of Florence

BIBLIOTECA DI STUDI DI FILOLOGIA MODERNA (BSFM)

Collana Open Access "diamante" fondata e diretta da Beatrice Tottossy dal 2004 al 2020
"Diamond" Open Access Series founded and directed by Beatrice Tottossy (2040-2020)

Direttori / Editors-in-Chief

Giovanna Siedina, Teresa Spignoli, Rita Svandrlík

Coordinatore tecnico-editoriale / Managing Editor

Arianna Antonielli

Comitato scientifico internazionale / International Scientific Board

(<http://www.fupress.com/comitatoscienfifico/biblioteca-di-studi-di-filologia-moderna/23>)

Enza Biagini (Professore Emerito), Nicholas Brownlees, Martha Canfield, Richard Allen Cave (Emeritus Professor, Royal Holloway, University of London), Massimo Ciaravolo (Università Ca' Foscari Venezia), Anna Dolfi (Professore Emerito), Mario Domenichelli (Professore Emerito), Maria Teresa Fancelli (Professore Emerito), Massimo Fanfani, Federico Fastelli, Paul Geyer (Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn), Sergej Akimovich Kibal'nik (Institute of Russian Literature [the Pushkin House], Russian Academy of Sciences; Saint-Petersburg State University), Ferenc Kiefer (Research Institute for Linguistics of the Hungarian Academy of Sciences; Academia Europaea), Michela Landi, Paolo La Spisa, Marco Meli, Anna Menyhért (University of Jewish Studies in Budapest, University of Amsterdam), Murathan Mungan (scrittore), Ladislav Nagy (University of South Bohemia), Paola Pugliatti, Giampaolo Salvi (Eötvös Loránd University, Budapest; Academia Europaea), Ayşe Saraçgil, Robert Sawyer (East Tennessee State University, ETSU), Angela Tarantino (Università degli Studi di Roma 'La Sapienza'), Nicola Turi, Letizia Vezzosi, Vincent Vives (Université Polytechnique Hauts-de-France), Laura Wright (University of Cambridge), Levent Yılmaz (Bilgi Üniversitesi, Istanbul), Manuel Rivas Zancarrón (Universidad de Cádiz), Clas Zilliacus (Emeritus Professor, Åbo Akademi of Turku). *Laddove non è indicato l'Ateneo d'appartenenza è da intendersi l'Università di Firenze.*

Comitato editoriale / Editorial Board

Stefania Acciaioli, Alberto Baldi, Fulvio Bertuccelli, Sara Culeddu,
John Denton, Samuele Grassi, Giovanna Lo Monaco

Laboratorio editoriale Open Access / The Open Access Publishing Workshop

(<https://www.forlilpsi.unifi.it/vp-289-laboratorio-editoriale-open-access-ricerca-formazione-e-produzione.html>)

Direttore/Director: Marco Meli

Referente e Coordinatore tecnico-editoriale/Managing editor: Arianna Antonielli
Università degli Studi di Firenze / University of Florence

Dip. Formazione, Lingue, Intercultura, Letterature e Psicologia

Dept. of Education, Languages, Intercultures, Literatures and Psychology
Via Santa Reparata 93, 50129 Firenze / Santa Reparata 93, 50129 Florence, Italy

Contatti / Contacts

BSFM: giovanna.siedina@unifi.it; teresa.spignoli@unifi.it; rita.svandrlík@unifi.it

LabOA: marco.meli@unifi.it; arianna.antonielli@unifi.it

IL GRAPHIC NOVEL
UN CROSSOVER
PER LA MODERNITÀ

a cura di

Elisabetta Bacchereti, Federico Fastelli, Diego Salvadori

con i contributi di

E. Biagini, E. Brandigi, S. Calabrese, V. Conti, F. Fastelli, V. Fiume,
G. Lo Monaco, I. Natali, V. Nocentini, S. Rebora, D. Salvadori, E. Zagaglia

FIRENZE UNIVERSITY PRESS

2020

Il graphic novel. Un crossover per la modernità / a cura di Elisabetta Bacchereti, Federico Fastelli, Diego Salvadori ; con i contributi di E. Biagini, E. Brandigi, S. Calabrese, V. Conti, F. Fastelli, V. Fiume, G. Lo Monaco, I. Natali, V. Nocentini, S. Rebori, D. Salvadori, E. Zagaglia – Firenze : Firenze University Press, 2020. (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna ; 56)

<https://www.fupress.com/isbn/9788855181310>

ISSN 2420-8361 (online)

ISBN 978-88-5518-221-8 (PDF)

ISBN 978-88-5518-222-5 (XML)

DOI 10.36253/978-88-5518-221-8

The editorial products of BSFM are promoted and financed by the FORLILPSI Department of the University of Florence, produced by its Open Access Publishing Workshop and, in accordance with an agreement launched in 2006, published by Firenze University Press (FUP). The Workshop (<<https://www.forlilpsi.unifi.it/vp-289-laboratorio-editoriale-open-access-ricerca-formazione-e-produzione.html>>, <laboa@lilsi.unifi.it>) supports the double-blind peer review process, develops and manages the editorial workflows and the relationships with FUP. It promotes the development of OA publishing and its application in teaching and career advice for undergraduates, graduates, and PhD students, as well as in interdisciplinary research.

We thank Seymour Chwast, Neil Cohn, Brian Fies, David Lasky, Ellen Lindner, Michael Meier, Egidio Viola and Masuda Takahiko for granting us permission to reproduce their illustrations. Our special thanks go to Éditions DELCOURT and Tunué – Editori dell'immaginario for granting permission to reproduce Paco Roca's work, and Loïc Dauvillier and Olivier Deloye's illustrations respectively; Drawn & Quarterly, for having authorized the publication of Craig Thompson's volume. Finally, our gratitude goes to Fondazione Echauren Salaris for permission to reproduce Pablo Echauren's works.

Editing and layout by LabOA: Arianna Antonielli (managing editor), with Francesca Salvadori (copy editor), Martina Bentivegna, Tommaso Conti, and Alessandra Lana (interns).


Graphic design and front cover: Alberto Pizarro Fernández, Lettera Meccanica SRLs.

FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI https://doi.org/10.36253/fup_best_practice)

All publications are submitted to an external refereeing process under the responsibility of the FUP Editorial Board and the Scientific Boards of the series. The works published are evaluated and approved by the Editorial Board of the publishing house, and must be compliant with the Peer review policy, the Open Access, Copyright and Licensing policy and the Publication Ethics and Complaint policy.

Firenze University Press Editorial Board

M. Garzaniti (Editor-in-Chief), M.E. Alberti, F. Arrigoni, M. Boddi, R. Casalbuoni, F. Ciampi, A. Dolfi, R. Ferrise, P. Guarnieri, A. Lambertini, R. Lanfredini, P. Lo Nostro, G. Mari, A. Mariani, P.M. Mariano, S. Marinai, R. Minuti, P. Nanni, A. Novelli, A. Orlandi, A. Perulli, G. Pratesi, O. Roselli.

 The online digital edition is published in Open Access on www.fupress.com.

Content license: the current work is released under Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International (CC BY-NC-ND 4.0: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode>). This license allows you to share the work by any means and format, as long as appropriate credit is given to the author, the work is not modified or used for commercial purposes and a URL link is provided to the license.

Metadata license: all the metadata are released under the Public Domain Dedication license (CC0 1.0 Universal: <https://creativecommons.org/publicdomain/zero/1.0/legalcode>).

© 2020 Author(s)

Published by Firenze University Press
Firenze University Press
Università degli Studi di Firenze
via Cittadella, 7, 50144 Firenze, Italy
www.fupress.com

INDICE

| | |
|---|-----|
| INTRODUZIONE. UN CROSSOVER PER LA MODERNITÀ LETTERARIA. IL GRAPHIC NOVEL | VII |
| <i>Elisabetta Bacchereti</i> | |

PROSPETTIVE

| | |
|---|----|
| UN MATRIMONIO SEMIOTICO TRA PAROLE E IMMAGINI | 3 |
| <i>Stefano Calabrese</i> | |
| GRAPHIC NOVEL E NEUROCOGNITIVISMO | 19 |
| <i>Elena Zagaglia</i> | |
| VISUAL STORYTELLING: UN CONFRONTO INTERCULTURALE | 33 |
| <i>Valentina Conti</i> | |
| DAL WOODCUT NOVEL AL GRAPHIC NOVEL | 47 |
| <i>Ilaria Natali</i> | |
| ADATTAMENTI DEI CLASSICI IN GRAPHIC NOVEL | 67 |
| <i>Federico Fastelli</i> | |
| VERSO UNA STILOMETRIA DEL GRAPHIC NOVEL. PROBLEMI DI TEORIA E METODO | 91 |
| <i>Simone Rebora</i> | |

CASE STUDIES

| | |
|---|-----|
| LETTURA, LETTERATURA, FUMETTO. MARIA CALLAS IN <i>GRAPHIC NOVEL</i> <i>Enza Biagini</i> | 109 |
| LA VITTORIA DEL <i>GRAPHIC NOVEL</i> . LA <i>VISUAL LITERACY</i> LE TRE CORONE DEL ROMANZO A FUMETTI CONTEMPORANEO <i>Eleonora Brandigi</i> | 137 |
| <i>EX-VOCARE</i> : L'IMMAGINE E LA PAROLA NEL POEMA A FUMETTI DI BUZZATI <i>Valentina Fiume</i> | 163 |
| QUANDO L'IMMAGINE È PASSAGGIO DI STATO: HUGO PRATT E ANDREA PAZIENZA <i>Diego Salvadori</i> | 185 |
| IL <i>GRAPHIC NOVEL</i> SECONDO PABLO ECHAURREN <i>Giovanna Lo Monaco</i> | 207 |
| ULISSE PER IMMAGINI: L' <i>ODISSEA</i> DI EGIDIO VIOLA <i>Valentina Nocentini</i> | 223 |
| AUTORI | 235 |
| INDICE DEI NOMI | 237 |

QUANDO L'IMMAGINE È PASSAGGIO DI STATO: HUGO PRATT E ANDREA PAZIENZA*

Diego Salvadori

Università degli Studi di Firenze (<diego.salvadori@unifi.it>)

Abstract:

Moving from the cross-medial nature of the graphic novel, we will analyse two works – *Mū. La città perduta* by Hugo Pratt (1988) and *Gli ultimi giorni di Pompeo* by Andrea Paziienza (1987) – in order to demonstrate the agency of image and its dynamic nature. According to this idea, the graphic novel becomes a multiple support: a hypertext and a place of exchange.

Keywords: Andrea Paziienza, Atlantis, Corto Maltese, *Gli ultimi giorni di Pompeo*, graphic novel

Secondo lo storico dell'arte Horst Bredekamp (2010), la civiltà contemporanea è come avvolta da un "bozzolo iconico": un flusso costante d'immagini tale da suscitare un mix di impotenza e di strategie difensive. Due atteggiamenti, questi, che il fruitore della letteratura grafica si trova costretto a sperimentare, specie se poco avvezzo a prodotti editoriali consimili: impotenza dinanzi al predominio – purtuttavia soltanto apparente – dell'iconico sul verbale; strategie difensive nel considerare come scissi questi livelli, privilegiando a un tempo l'uno o l'altro. Nel caso di Hugo Pratt e Andrea Paziienza, tale premessa è ancor più necessaria, perché la rimediazione dell'immagine e del *medium* fumettistico si traduce in uno spazio poematico verbovisivo, a sua volta percorribile secondo un ampio ventaglio di direttrici ermeneutiche. Da qui la scelta di presentare due *case studies* specifici, entrambi volti ad analizzare le opere che, nel macrotesto dei due singoli autori, rivestono un peso considerevole, anche a fronte del loro situarsi *in extremis* e assumere di conseguenza una funzione testamentaria: *Mū. La città perduta*, di Hugo Pratt, usci-

* In merito alle immagini discusse a testo (nello specifico, le figg. 1-6), i curatori del volume dichiarano che le stesse risultano a bassa definizione, unitamente al fatto che l'individuazione dei diritti di riproduzione non è risultata perseguibile. In considerazione della mancata risposta – avanzata con la formula del silenzio assenso – e visto e considerato che le immagini vengono qui utilizzate per uso non commerciale e a scopo di ricerca scientifica, i curatori ritengono che sia stata usata la cautela necessaria e che si sia ottemperato alle restrizioni previste dalle dichiarazioni in merito.

FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI: 10.36253/fup_best_practice)

Elisabetta Bacchereti, Federico Fastelli, Diego Salvadori (a cura di), *Il graphic novel. Un crossover per la modernità* © 2020 Author(s), content CC BY-NC-ND 4.0 International, metadata CC0 1.0 Universal, published by Firenze University Press (www.fupress.com), ISSN 2420-8361 (online), ISBN 978-88-5518-221-8 (online PDF), ISBN 978-88-5518-222-5 (XML), DOI 10.36253/978-88-5518-221-8

to tra il 1988 e il 1991 sulla rivista *Corto Maltese*¹; e *Gli ultimi giorni di Pompeo* di Andrea Pazienza, inizialmente pubblicato a puntate su *alter alter* nel 1985, e poi uscito in veste completa nel 1987, per l'editore il Grifo.

1. *Atlantide, Aztlan, Mū: mitologie plurali*

Nel riportare per l'ultima volta sulla pagina la figura di Corto Maltese², Mū. *La città perduta* si pone in un rapporto privilegiato con gli altri episodi della serie inaugurata da Pratt nel 1967, tale da eleggersi a collettore di *to-poi* e, parimenti, a punto di arrivo di una diacronia intratestuale specifica. Non solo l'ambientazione – il Sud Pacifico – e la tematica – cioè la ricerca del continente perduto di Mū – si legano inevitabilmente a *Il segreto di Tristan Bantam* (1996 [1978]) e all'albo *Appuntamento a Bahia* (1997 [1978]), pubblicati tra l'aprile e il maggio del 1970; ma il *graphic novel* ripropone, in maniera seppur evoluta, quei personaggi che Corto ha avuto modo di incontrare nel corso dei suoi viaggi, tra cui spicca il marinaio Rasputin: il primo a proferire parola nella *Ballata del mare salato* (1979 [1967]). Per l'ultima volta, Pratt chiama a raccolta tutte quelle presenze che hanno costellato l'esistenza di Corto, ormai divenuto viaggiatore erudito ed esperto di conoscenze esoteriche, ferma restando una tensione irrisolta che spinge il protagonista a rifuggire ancora una volta la realtà, financo a “perdere nella storia un altro pezzetto di definizione segnica: si presenta per lo più come un essere immaginato dal lettore, mentre il tratto del suo autore riesce, una volta di più, a rendere un abbozzo di gesti e di lineamenti il simbolo di un tipo di avventura che ormai si confonde con le interrogazioni iniziatriche di Pratt” (Cristante 2016, 80).

Ambientato nel 1925, nei pressi di un'isola misteriosa dell'Oceano Pacifico, Mū presenta, come gli altri albi di *Corto*, una tavola sostanzialmente piana: narrazione multipannello – dai 4 agli 8 *panels* per tavola – e *gutters* regolari. Ma si tratta di una linearità soltanto apparente, dinamizzata da dei rimandi interni che costringono il lettore a unire tra loro parole e immagini, a sovrapporre questi due bozzoli per decifrarne la partitura diegetica. Lo si intuisce dalle tavole iniziali – precisamente le prime 9 – che nel riproporre in *balloons* alcuni passi del *Tiḡaios* (*Timaios*) platonico procedono secondo un montaggio analitico, in base a cui lo spazio viene

¹ La prima parte esce a partire dal n° 63 del dicembre 1988; la seconda dal n° 88 del gennaio 1991.

² Nella sterminata bibliografia dedicata all'opera di Hugo Pratt, ci preme segnalare i lavori di Mollica (2005), Marchese (2006), Battaglia (2017).

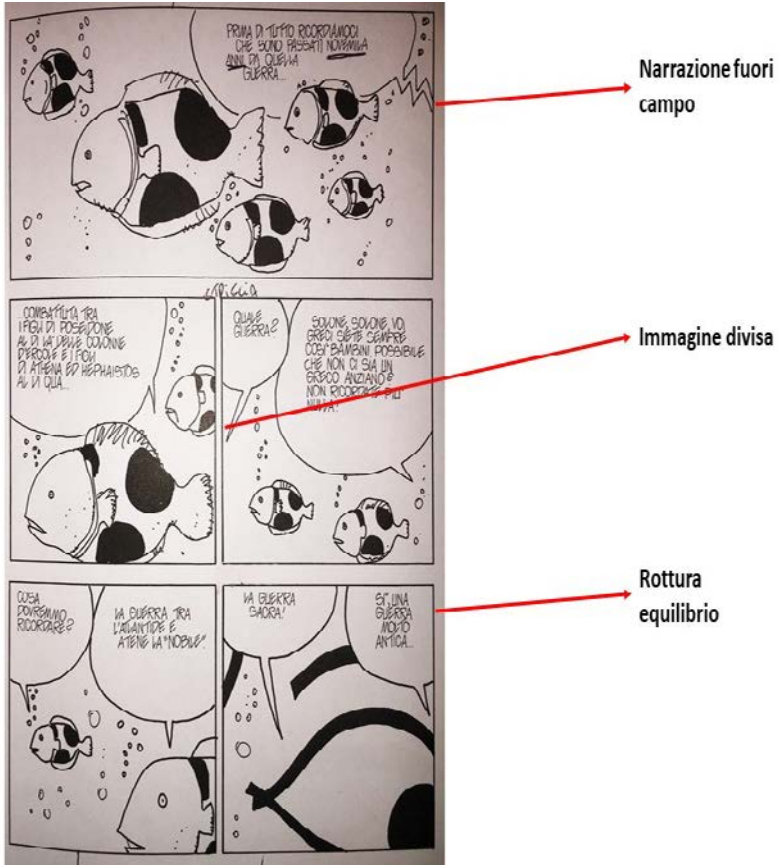


Figura 1 – Tavola d’apertura Hugo Pratt, *Mü. La città perduta* (2013 [1988], 5)

A tale altezza, la narrazione è fuori campo – lo si evince dalla pipetta del *balloon* tangente al bordo della vignetta – motivo per cui il soggetto parlante non viene inquadrato. Il quinto ed ultimo pannello, tuttavia, rompe l’equilibrio costituito, nell’inquadrare un occhio che poi si scoprirà appartenere a un antico murale. Il viraggio della messa a fuoco ci porta poi alle Tavole 2 e 3, da considerarsi quale *unicum* testuale e visivo: Pratt esaspera il dettaglio precedente (Tavola 2), per poi passare da un primissimo piano a un mezzo busto (Tavola 3), riservando però all’ultimo pannello della tavola dispari il compito di istituire un rimando iconico con la successiva. È il volto di Corto Maltese a fare ora la sua comparsa sotto uno scafandro da palombaro, e a ritornare, con cadenza perfetta, alla fine del dittico costituito dalle Tavole 4 e 5, sempre nell’ultimo *panel*.

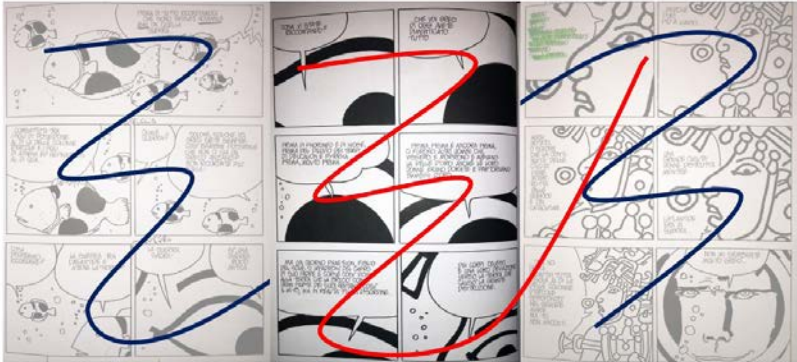


Figura 2 – Comparazione delle tavole 1, 2, 3. Si noti come il rimando di determinati particolari segnici, anche tra pagine non affiancate tra loro, crei delle vere e proprie “piste” inferenziali (Pratt 2013 [1988], 5-7)

La sequenza – che qui assume una funzione prolettica – si chiude alla Tavola 9, dinanzi al profilarsi della parete di un tempio sommerso dove sono raffigurate le pitture maya, poi suggellata dal medesimo pannello con cui il *graphic novel* si apriva (i pesci tropicali). A tale altezza, Pratt sembra quasi fissare su una superficie immobile e dialogante tutte le immagini incontrate sinora, tale da consentire al lettore una restituzione di senso: in alto a sinistra, allora, troviamo le due figure dialoganti; a destra, Corto Maltese nel suo scafandro da palombaro; al centro, viceversa, stanno i glifi precolombiani (figura 4).

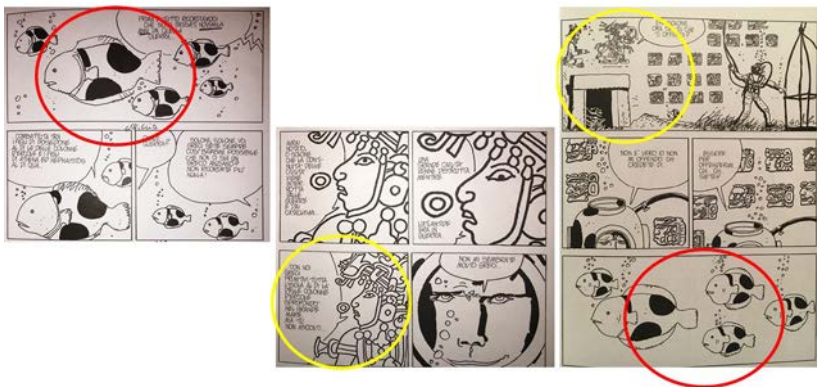


Figura 3 – Comparazione delle tavole 1, 3 e 9. Si noti la riproposizione di determinati particolari iconici (Pratt 2013 [1988], 5, 7, 13)

Le traiettorie, finora multiple, convergono verso un medesimo punto d'arrivo, alle porte della narrazione vera e propria. Volendoci soffermare su questa zona del testo, si evince da subito il suo scorrere “a intermittenza”, atto a sfruttare la simultaneità della *planche* in un coesistere di dettagli e visioni d'insieme, a sua volta azzerato dall'ultimo pannello che ha – lo abbiamo visto – la funzione di rompere l'equilibrio. La lettura, di conseguenza, avviene sì da destra verso sinistra, ma parimenti costringe il lettore a una falcata cognitiva in diagonale, giacché tutto tende a Corto Maltese e al suo risveglio da questo stato alterato: egli si trova sott'acqua, dinanzi alla porta di un tempio sommerso, e sotto effetto dell'azoto immagina di dialogare con i due personaggi della pittura parietale.



Figura 4 – Tavola 9. Particolare del primo pannello raffigurante l'ingresso del tempio e, sopra, l'immagine dei due sacerdoti (Pratt 2013 [1988], 13)

Abbiamo deciso di soffermarsi su questa zona del *graphic novel* in quanto rivelatrice della funzione strutturante del mito di Atlantide, che nel caso di Pratt va incontro a una riscrittura o, sarebbe meglio dire, una vera e propria manipolazione. Nel muovere le fila dall'“atto di nascita” del continente perduto (il Τῆμαιος di Platone), Pratt ne ripercorre la storia e parimenti dischiude il suo personale mitologema, intimamente legato a quel mare che è stato teatro delle avventure di Corto (e in cui Atlantide si inabissò)³. Lo si intuisce, d'altronde, da un semplice raffronto tra i due testi che, pur con la dovuta riduzione del dettato, rivelano una profonda e tutt'altro che celata osmosi. Citiamo da Platone:

³ Per una ricognizione circa le metamorfosi del mito di Atlantide, si vedano gli studi monografici di Ciardi (2002; 2011).

Quindi riguardo ai cittadini vissuti novemila anni fa ti mostrerò brevemente le leggi, e l'impresa più bella che essi compirono. (Platone 2013, 2201, trad. di Pegone)⁴

Dicono infatti le scritture quanto grande fu quella potenza che la vostra città sconfisse, la quale invadeva tutta l'Europa e l'Asia nel contempo, procedendo dal di fuori dell'Oceano Atlantico. (*Ibidem*)⁵

E adesso da Pratt, Tavola 1:

– Prima di tutto ricordiamoci che sono passati novemila anni da quella guerra ...
 – Combattuta tra i figli di Poseidone al di là delle colonne d'Ercole e i figli di Athena ed Hephaios al di qua ... (Pratt 2013 [1988], 5)

Nel *Tίμαιος* si racconta di Solone che nel corso del suo viaggio in Egitto – probabilmente svoltosi nel 590 a.C. – si era recato nella città di Sais, dove gli antichi sacerdoti avevano avuto modo di rivelargli informazioni sul continente perduto e sulla guerra tra Atene e gli Atlantidei, come si evince dal prosieguo del dettato prattiano (si cita sempre dalla Tavola 1):

– Quale guerra?
 – *Solone, Solone, voi greci siete sempre così bambini. Possibile che non ci sia più un greco anziano? Non ricordate più nulla!*
 – Cosa dovremmo ricordare?
 – La guerra tra l'Atlantide e Atene la “nobile”.
 – La guerra sacra!
 – Sì, una guerra molto antica ... (*Ibidem*, corsivo mio)

Persistono le tangenze col testo platonico, la cui natura dialogica bene si presta a una resa per vignette, per quanto Pratt non ne rispetti l'ordine originario. Se finora egli ha infatti guardato ai frammenti 23e e 24e, nel passo appena citato ha attinto al 22b:

“Solone, Solone, voi Greci siete sempre bambini, e non esiste un Greco vecchio”. E Solone, dopo aver ascoltato, chiese: “Come? Che cos'è questa cosa che dici?” “Siete tutti giovani”, rispose il sacerdote, “nelle anime: infatti in esse non avete alcuna antica opinione che provenga da una primitiva tradizione e neppure alcun insegnamento che sia canuto per l'età. E questa è la ragione”. (Platone 2013, 2199, trad. di Pegone)⁶

⁴ “περὶ δὴ τῶν ἐνακισχίλια γεγονότων ἔτη πολιτῶν σοι δηλώσω διὰ βραχέων νόμους, καὶ τῶν ἔργων αὐτοῖς ὁ κάλλιστος ἐπράχθη” (Platone 2013b, 2200).

⁵ “λέγει γὰρ τὰ γεγραμμένα ὁσην ἡ πόλις ὑμῶν ἔπαυσέν ποτε δύναμιν ὑβρεὶ πορευομένην ἅμα ἐπὶ πᾶσαν Εὐρώπην καὶ Ἀσίαν, ἐξῶθεν ὀρμηθεῖσαν ἐκ τοῦ Ἀτλαντικοῦ πελάγους” (*ibidem*).

⁶ “καὶ τινα εἶπεν τῶν ἱερέων εὖ μάλα παλαιόν: ὦ Σόλων, Σόλων, Ἕλληνες αἰεὶ παῖδες ἔστε, γέρων δὲ Ἕλληρ οὐκ ἔστιν. ἀκούσας οὖν, πῶς τί τοῦτο λέγεις; φάναι. ἴνεο ἔστε,”

Nella tavola successiva (la 2), la narrazione è ancora fuori campo, in virtù di un'inquadratura *macro* che mette in risalto, con fare quasi esasperante, l'occhio di una delle due immagini parietali, poi destinata a profilarsi nel primo pannello a Tavola 3. Pratt muove sempre dalle parole di Crizia e al viaggio in Egitto del legislatore Solone:

- Cosa vi state raccontando?
- ... Che voi greci di oggi avete dimenticato tutto.
- Prima di Phoroneo e di Niobe, prima del Diluvio dei tempi di Deucalion e Pyrrha... Prima, molto prima...
- ... Prima, prima e ancora prima, ci furono altri uomini che vissero e morirono e avevano la pelle d'oro. Anche le loro donne erano dorate e partorivano bambini d'oro...
- ... Ma un giorno Phaeton, figlio del Sole, s'impadronì del carro di suo padre e corse così vicino alla Terra che la bruciò con gran parte dei suoi abitanti. Così il mito; ma in realtà fu un disordine...
- ... Dei corpi celesti e una loro deviazione verso la Terra che causò la grande distruzione. (Pratt 2013 [1988], 6).

Il riferimento alla pelle dorata degli abitatori del continente perduto non può non far pensare all'oricalco, di cui Platone farà menzione nel *Κριτίας* (*Kritias*): un metallo prezioso quanto l'oro ed estratto in varie zone dell'isola. Ma Pratt guarda alla trascrizione latina del termine *ὀρείχαλκος* (*oreíchalkos*) (cioè "rame di monte"), ovverosia l'*aurichalcum*, poi destinata a indicare una lega di rame e zinco, dal colore appunto dorato. Nel passo appena citato, l'albo attinge al frammento 22a del *Τίμαιος*:

Solone disse che, giunto in quel luogo, venne accolto con grandi onori presso di loro, [22a] e che avendo una volta domandato sui fatti antichi i sacerdoti più preparati intorno a tali questioni, scoprì che né lui stesso, né nessun altro greco era per così dire al corrente di tali fatti. E allora volendo spingerli verso i discorsi riguardanti eventi antichi cominciò a parlare di quei fatti che qui si pensa che siano i più antichi, e narrò di Foroneo che si dice che sia il primo uomo, e di Niobe, e dopo il diluvio, di come Deucalione e Pirra trascorsero la vita, e fece la genealogia dei loro discendenti, e ricordando i tempi cercò di calcolare in quali anni erano accaduti gli eventi di cui parlava. (Platone 2013, 2199, trad. di Pegone)⁷

εἰπεῖν, 'τὰς ψυχὰς πάντες: οὐδεμίαν γὰρ ἐν αὐταῖς ἔχετε δι' ἀρχαίαν ἀκοήν παλαιὰν δόξαν οὐδὲ μάθημα χρόνῳ πολλῶν οὐδέν. τὸ' (ivi, 2198).

⁷ "οἱ δὲ Σόλων ἔφη πορευθεὶς σφόδρα τε γενέσθαι παρ' αὐτοῖς ἐντιμος, καὶ δὴ καὶ τὰ παλαιὰ ἀνερωτῶν ποτε τοὺς μάλιστα περὶ ταῦτα τῶν ἱερέων ἐμπείρους, σχεδὸν οὔτε αὐτὸν οὔτε ἄλλον Ἕλληνα οὐδένα οὐδὲν ὡς ἔπος εἰπεῖν εἰδὸτα περὶ τῶν τοιοῦτων ἀνευρεῖν. καὶ ποτε προαγαγεῖν βουλευθεὶς αὐτοὺς περὶ τῶν ἀρχαίων εἰς λόγους, τῶν τῆδε τὰ ἀρχαιότατα λέγειν ἐπιχειρεῖν, περὶ Φορωνέως τε τοῦ πρώτου λεχθέντος καὶ Νιόβης, καὶ μετὰ τὸν κατακλυσμόν αὐτὸν περὶ Δευκαλίωνος καὶ Πύρρας ὡς διεγένοντο μυθολογεῖν, καὶ τοὺς ἐξ αὐτῶν

Per poi tornare ai frammenti 22c e 22d, a riprova di come Pratt manipoli in maniera deliberata il testo platonico:

Quella storia che presso di voi si racconta, vale a dire che un giorno Fetonte, figlio del Sole, dopo aver aggiogato il carro del padre, poiché non era capace di guidarlo lungo la strada del padre, incendiò tutto quel che c'era sulla terra, e lui stesso fu ucciso colpito da un fulmine, viene raccontata sotto forma di mito, ma in realtà si tratta della deviazione dei corpi celesti che girano intorno alla terra e che determina in lunghi intervalli di tempo la distruzione, mediante una grande quantità di fuoco, di tutto ciò che è sulla terra. (*Ibidem*)⁸

I rimandi intertestuali si chiudono nella Tavola 3, dove il volto delle pitture precolombiane si anima da più angolazioni in quelli che sono i primi cinque pannelli:

- Tutto questo noi [...] lo abbiamo scritto sulla pietra...
- ... Perché duri più a lungo.
- Avrai notato, o Solone, che la continuità delle civiltà viene interrotta dalle guerre e dai cataclismi...
- Una grande civiltà venne distrutta mentre l'Atlantide era in guerra...
- ... Con noi greci primitivi. Tutta l'isola al di là delle colonne d'Ercole sprofondò nel grande mare... ma tu non ascolti... (Pratt 2013 [1988], 7)

Due i frammenti del dialogo contemplati da Pratt. Il 23a:

E tutte quante le cose che sono accadute presso di voi o qui o in altro luogo di cui abbiamo sentito notizia, se ve ne sia qualcuna che sia onorevole, o grande, o che si sia distinta per qualche altra ragione, sono state scritte qui nei templi e vengono conservate. (Platone 2013, 2199, trad. di Pegone)⁹

E, infine, il 25d

γενεαλογεῖν, καὶ τὰ τῶν ἐτῶν ὅσα ἦν οἷς ἔλεγεν πειρᾶσθαι διαμνημονεύων τοὺς χρόνους ἀριθμεῖν" (*ibidem*).

⁸ "πολλὰ κατὰ πολλὰ φθοραὶ γεγόνασιν ἀνθρώπων καὶ ἔσονται, πυρὶ μὲν καὶ ὕδατι μέγιστα, μυρίοις δὲ ἄλλοις ἔτεραι βραχύτεραι. τὸ γὰρ οὖν καὶ παρ' ὑμῖν λεγόμενον, ὡς ποτε Φαέθων Ἥλιου παῖς τὸ τοῦ πατρὸς ἄρμα ζεύξας διὰ τὸ μὴ δυνατὸς εἶναι κατὰ τὴν τοῦ πατρὸς ὁδὸν ἐλαύνειν τὰ τ' ἐπὶ γῆς συνέκαυσεν καὶ αὐτὸς κεραυνωθεὶς διεφθάρη, τοῦτο μῦθον μὲν σχῆμα ἔχον λέγεται, τὸ δὲ ἀληθές ἐστι τῶν περὶ γῆν κατ' οὐρανὸν ἰόντων παράλλαξις καὶ διὰ μακρῶν χρόνων γιγνομένη τῶν ἐπὶ γῆς πυρὶ πολλῶ φθορά" (*ibidem*).

⁹ "ὅσα δὲ ἢ παρ' ὑμῖν ἢ τῆδε ἢ καὶ κατ' ἄλλον τόπον ὧν ἀκοῆ ἴσμεν, εἴ ποῦ τι καλὸν ἢ μέγα γέγονεν ἢ καὶ τίνα διαφορὰν ἄλλην ἔχον, πάντα γεγραμμένα ἐκ παλαιῶ τῆδ' ἐστὶν ἐν τοῖς ἱεροῖς καὶ σεσωσμένα" (*ibidem*).

Dopo che in seguito, però, avvennero terribili terremoti e diluvi, trascorsi un solo giorno e una sola notte tremendi, tutto il vostro esercizio sprofondò insieme nella terra e allo stesso modo l'isola di Atlantide scomparve sprofondando nel mare: perciò anche adesso quella parte di mare è impraticabile e inesplorata, poiché lo impedisce l'enorme deposito di fango che vi è sul fondo formato dall'isola quando si adagiò sul fondale. (Ivi, 2203, trad. di Pegone)¹⁰

La riscrittura è agerarchica. Pratt guarda sì al resoconto che Crizia fa dei viaggi di Solone, ma al tempo stesso si muove in maniera fluida in quelli che sono i meandri dell'ipotesi, ferma restando la riproposizione di determinati passaggi tali da mantenere ben salda l'osmosi tra le due opere. Un legame che, tuttavia, è alterato dall'ingresso in scena di Corto – nell'ultimo pannello della Tavola 3 – cui i sacerdoti delle pitture maya si rivolgono con l'appellativo del celebre giurista ateniese. Pratt, dunque, si spinge agli antipodi del testo platonico, opera su un sostrato ancor più profondo e interviene sulle radici stesse del mito, modificandolo:

- Cosa sarà venuto a fare qui sotto?
- La solita cosa ...
- ... La ricerca delle origini ... della razza perduta, del *continente leggendario, avamposto di un altro continente ancora più lontano*.
- Ma perché non chiedono ai loro anziani, sarebbe tutto così semplice.
- Troppo semplice ... Gli individui come lui non accettano un suggerimento così elementare.
- Perché è così presuntuoso?
- È giovane!
- Ci sono dei giovani saggi ... (Pratt 2013 [1988], 8, corsivo mio)

Il continente leggendario evocato è Mū, di cui Atlantide, in base a una serie di leggende, sarebbe stata un'antica colonia, tanto che più avanti, alla Tavola 7, si legge che “il re dei mari ha più nomi. In Atene fu Poesidone, in Tirrenia Neptuno e da questa parte delle colonne d'Ercole: Aztlan...” (ivi, 11). Aztlan, con cui si indica la leggendaria terra d'origine degli Aztechi, è stata spesso associata per vicinanza etimologica all'isola perduta di Atlantide, guardando anche a un codice azteco che la descriveva come una grande isola in mezzo a una distesa d'acqua. Va da sé che Pratt creolizzi il mito originario per poi ibridarlo con la vicenda del continente per-

¹⁰ “ὅσα δὲ ἡ παρ' ὑμῖν ἢ τῆδε ἢ καὶ κατ' ἄλλον τόπον ὧν ἀκοῇ ἴσμεν, εἰ ποῦ τι καλὸν ἢ μέγα γέγονεν ἢ καὶ τινα διαφορὰν ἄλλην ἔχον, πάντα γεγραμμένα ἐκ παλαιοῦ τῆδ' ἐστὶν ἐν τοῖς ἱεροῖς καὶ σεσωσμένα ἡμέρας καὶ νυκτὸς χαλεπῆς ἐπελθούσης, τό τε παρ' ὑμῖν μάχιμον πᾶν ἄθροον ἔδωκα κατὰ γῆς, ἢ τε Ἀτλαντὶς νῆσος ὡσαύτως κατὰ τῆς θαλάττης δῦσα ἠφάνισθη: διὸ καὶ νῦν ἄπορον καὶ ἀδιερεύνητον γέγονεν τοῦκέϊ πέλαγος, πηλοῦ κάρτα βραχέος ἐμποδὼν ὄντος, ὃν ἡ νῆσος ἰζομένη παρέσχετο” (ivi, 2202).

duto di Mū, attingendo di conseguenza a un ricco manello di fonti: dal francese Augustus Le Plongeon, che nel 1886 pubblicò una traduzione del codice Maya *Troano* (considerando Mū come la vera Atlantide, popolata dagli antenati degli egizi e dei Maya); all'inglese James Churchward, che nel 1926 pubblicò *The Lost Continent of Mū*, dopo cinquant'anni di esplorazioni in Asia e nei mari del Sud. È, questo, il secondo ipotesto cui Pratt attinge, giacché Mū viene non solo situata da Churchward nell'Oceano Pacifico (teatro della vicenda dell'albo) e considerata alla stregua di una colonia di Atlantide, ma altresì eletta a luogo deputato ad ospitare il Giardino dell'Eden. E le consonanze tornano a metà della storia, quando Corto, addentratosi nell'antico tempio dell'isola perduta, incontra un monaco irlandese del VI secolo dopo Cristo:

- Come ben sai nel Paradiso v'erano due alberi proibiti ad Adamo ed Eva
 - ... Uno era l'albero della vita eterna e...
 - l'altro della conoscenza divina
 - Dal quale Samael, il serpente, ovvero il veleno di Dio, staccò...
 - ... La mela del peccato originale e la offrì ad Eva perché ne mangiasse. Da allora il Paradiso sparì e tutti i mali della Terra colpirono gli uomini maledetti da Dio...
 - ... Solamente qualche angelo ribelle cercò di aiutare Adamo.
 - Una notte uno di loro venne come in un sogno e mi disse di partire alla ricerca del Paradiso perduto...
 - Con alcuni fratelli partimmo seguendo un grande pesce verso Occidente.
 - Incontrammo molte isole e barche e gente scura e pelosa.
 - Su una di quelle isole trovammo Giuda che sedeva su una delle rocce... perché era festa.
 - Continuammo verso Ovest, vedemmo le sirene e...
 - Dopo sette giorni ci imbattemmo nel Diavolo che ci disse che più avanti c'era l'Inferno [...].
 - E navigammo vicino all'Inferno ma i suoi abitanti non sembravano tristi e giovarono con gli uccelli...
 - ... Finalmente ritrovammo il Paradiso Perduto, ma l'albero...
 - Della vita eterna era secco e morto... allora
 - I miei confratelli decisero di ritornare in Irlanda, o in Bretagna, e così...
 - ... Arrivò il giorno che dovvemmo separarci. Io rimasi qui in Aztla.
- (Ivi, 89-91)

La figura del monaco è una delle tante “presenze sovrapposte” (Cristante 2016, 79) atte ad assicurare la malleabilità del mito, che qui si intreccia al racconto biblico e all'epopea omerica (si veda la presenza delle sirene), financo a lambire la storia dei cavalieri Templari: elementi che “concorrono a riconcepire – come in un'antica pergamena sovrascritta – la storia dei viaggi transoceanici” (*ibidem*), che qui tocca il suo apice proprio perché siamo in presenza dell'ultima avventura di Corto, a sua volta strutturantesi come un'esperienza iniziatica al crocevia tra realtà e sogno. Lo si intuisce dal peregrinare di Corto nei meandri del labirinto

armonico, situato nelle viscere del tempo e a sua volta strutturato in base alla descrizione platonica della città di Atlantide avanzata nel Κριτίας¹¹ (ovverosia secondo anelli concentrici): “un luogo iniziatico per riguadagnare la dimensione perduta, quella in cui è possibile incontrare il mistero della causa dell’esistenza” (Pratt 2013 [1988], 98); una vera e propria architettura impossibile e in divenire, dove “più salgo e più mi sembra di scendere” (ivi, 101), in cui “spazio e tempo sono la stessa cosa” (ivi, 110). Corto-Arianna segue un filo *sui generis*, ovverosia l’effetto di funghi allucinogeni che finiscono per proiettare la vicenda su un’aura di *stupor*, accrescendo la cifra della visionarietà in un intrecciarsi agerarchico di mitologie plurime: dal riferimento a “Mictlan” (ivi, 103) – il livello infe-

¹¹ “καθάπερ ἐν τοῖς πρόσθεν ἐλέχθη περὶ τῆς τῶν θεῶν λήξεως, ὅτι κατενείμαντο γῆν πᾶσαν ἔνθα μὲν μείζους λήξεις, ἔνθα δὲ καὶ ἐλάττους, ἱερὰ θυσίας τε αὐτοῖς κατασκευάζοντες, οὕτω δὴ καὶ τὴν νῆσον Ποσειδῶν τὴν Ἀτλαντίδα λαχὼν ἐκ γόνου αὐτοῦ κατώκισεν ἐκ θνητῆς γυναικὸς γεννήσας ἐν τινὶ τόπῳ τοῦδε τῆς νήσου. πρὸς θαλάττης μὲν, κατὰ δὲ μέσον πάσης πεδίου ἦν, ὃ δὴ πάντων πεδίων κάλλιστον ἀρετῆ τε ἰκανὸν γενέσθαι λέγεται, πρὸς τῷ πεδίῳ δὲ αὐτὸ κατὰ μέσον σταδίου ὡς πεντήκοντα ἀφαστὸς ἦν ὁρος βραχὺ πάντη. τοῦτῳ δ’ ἦν ἔνοικος τῶν ἐκεῖ κατὰ ἀρχὰς ἐκ γῆς ἀνδρῶν γεγονότων Εὐήνωρ μὲν ὄνομα, γυναικὶ δὲ συνοικῶν Λευκίππῃ: Κλειτῶ δὲ μονογενῆ θυγατέρα ἐγεννησάσθη. ἤδη δ’ εἰς ἀνδρὸς ὥραν ἠκούσης τῆς κόρης ἢ τε μήτηρ τελευτᾷ καὶ ὁ πατήρ, ἃ αὐτῆς δὲ εἰς ἐπιθυμίαν Ποσειδῶν ἐλθῶν συμμίγνυται, καὶ τὸν γήλοφον, ἐν ᾧ κατώκιστο, ποιῶν εὐερκῆ περιρρήγνυσιν κύκλῳ, θαλάττης γῆς τε ἐναλλάξ ἐλάττους μείζους τε περὶ ἀλλήλους ποιῶν τροχούς, δύο μὲν γῆς, θαλάττης δὲ τρεῖς οἷον τορνεύων ἐκ μέσης τῆς νήσου, πάντη ἴσον ἀφαστώτας, ὥστε ἄβατον ἀνθρώποις εἶναι: πλοῖα γὰρ καὶ τὸ πλεῖν οὕτω τότε ἦν. αὐτὸς δὲ τὴν τε ἐν μέσῳ νῆσον οἷα δὴ θεὸς εὐμαρῶς διεκόσμησεν, ὕδατα μὲν διττὰ ὑπὸ γῆς ἄνω πηγαῖα κοίμισας, τὸ μὲν θερμόν, ψυχρόν δὲ ἐκ κρήνης ἀπορρέον ἕτερον, τροφὴν δὲ παντοίαν καὶ ἰκανὴν ἐκ τῆς γῆς ἀναδιδούς” (Platone 2013c, 2036). “Come si è detto prima, a proposito del sorteggio degli dèi, che si spartirono tutta la terra, in lotti dove più grandi dove più piccoli, e istituirono in proprio onore offerte e sacrifici, così anche Poseidone, che aveva ricevuto in sorte l’isola di Atlantide, stabilì i propri figli, generati da una donna mortale, in un certo luogo dell’isola. Vicino al mare, ma nella parte centrale dell’intera isola, c’era una pianura, che si dice fosse di tutte la più bella e garanzia di prosperità, vicino poi alla pianura, ma al centro di essa, a una distanza di circa cinquanta stadi, c’era un monte, di modeste dimensioni da ogni lato. Questo monte era abitato da uno degli uomini nati qui in origine dalla terra, il cui nome era Euenore e che abitava lì insieme a una donna, Leucippe. Generarono un’unica figlia, Clito. La fanciulla era ormai in età da marito, quando la madre e il padre morirono. Poseidone, avendo concepito il desiderio di lei, si unì con la fanciulla e rese ben fortificata la collina nella quale viveva, la fece scoscesa tutt’intorno, formando cinte di mare e di terra, alternativamente, più piccole e più grandi, l’una intorno all’altra, due di terra, tre di mare, come se lavorasse al tornio, a partire dal centro dell’isola, dovunque a uguale distanza, in modo che l’isola fosse inaccessibile agli uomini: a quel tempo infatti non esistevano né imbarcazioni né navigazione. Egli stesso poi abbellì facilmente, come può un dio, l’isola nella sua parte centrale, facendo scaturire dalla terra due sorgenti di acqua, una che sgorgava calda dalla fonte, l’altra fredda; fece poi produrre dalla terra nutrimento d’ogni sorta e in abbondanza” (Platone 2013, 2037, trad. di Bultrighini).

riore del mondo sotterraneo che, nella cosmologia azteca, indicava il regno dei morti – al dialogo con le statue dell’Isola di Pasqua, veri e propri simulacri di una realtà inafferrabile:

- Cosa nascondete in quei pensieri di pietra?
- Noi guardiamo le stelle...
- ... Le stelle...
- ... Le stelle...
- [...]
- Chi siete?
- Siamo quello che rimane del regno di Mū.
- ... Che venne distrutto dalle stelle! Fuoco e acqua finirono la razza eletta. I pochi che si salvarono...
- Si rifugiarono in Aztla, laggiù dove nasce il sole.
- Sono migliaia d’anni che guardiamo le stelle...
- E da migliaia di anni le stelle guardano noi. “Loro” hanno promesso di ritornare...
- ... Ma voi... siete una favola. Una bellissima favola ma sempre favola rimanete!
- Una favola dici? E se anche fosse...
- Noi guardiamo le stelle. (Ivi, 119-121)

L’avventura, ormai, “si confonde con le interrogazioni iniziatiche di Pratt, frutto non solo di autodidattica erudizione e di assimilazione di materiali ermetico-esoterici, ma di un intero viaggio esistenziale alla ricerca del senso delle cose” (Cristante 2016, 80-81): un legame, questo, rafforzato dalla natura di Atlantide in quanto mito vissuto, ovvero sia posto sul crinale tra realtà e irrealtà, dove le ontologie consuete abdicano dinanzi a una *quête* irrefrenabile e mai sopita. Da qui la narrazione multistrato portata avanti da Pratt, che trasforma la tavola in un vero e proprio pannello *à la* Warburg, ove dispone le persistenze arcaiche del mito secondo un percorso micrologico che le riscrive per frammenti, interagendo con le fonti classiche (Platone), extraeuropee (la mitologia precolombiana), ma parimenti fantarcheologiche (Churchward). Il tutto, insomma, mira a una fusione di reale e onirico, come si intuisce dallo scambio di battute finali tra Corto e Anti, la sovrana di Aztlan, a sua volta mutuata da *L’Atlantide* del francese Pierre Benoît, pubblicato nel 1919:

- Tu devi essere colui che ha superato le prove del labirinto armonico.
 - Superato, superato... si fa per dire...
 - Non riesco più a discernere qual è la realtà e qual è il sogno.
 - Sono due vite parallele, perché limitarsi ad accettarne una sola?
 - Noi di Aztla oppure di Mū con l’aiuto dei vegetali magici rincorriamo spesso i sogni...
 - Come se fossero realtà e viceversa. Perciò tutto è possibile e viviamo nelle due dimensioni entrando e uscendo quando e come vogliamo!
- (Pratt 2013 [1988], 140)

Ecco che Pratt si muove allora in quella terra di nessuno fra il mito e la ragione dove l'essere umano – secondo Giorgio Agamben – si decide (2007, 34) e qui ha operato la sua riscrittura: il rimaneggiamento di una narrazione totale che tuttavia è destinata a dissolversi e scomparire, come l'isola del continente perduto esploderà alla fine della storia.

2. *Lo stato alterato del segno: Andrea Pazienza*

Gli ultimi giorni di Pompeo, il cui titolo rimanda al romanzo storico di Edward Bulwer Lytton, *The Last Days Of Pompeii* (1834), si distacca dall'esempio prattiano per tutta una serie di caratteristiche facilmente individuabili: la non serializzazione del personaggio (cui invece era andato incontro, seppur con le dovute riserve, Corto Maltese); la discontinuità delle tavole, destinate perciò a rifuggire la classica ripartizione per *panels*; un legame del tutto particolare tra il livello grafico e il piano della narrazione, dove quest'ultimo s'insinua per vie capillari, fino a frammentare l'immagine stessa. *Gli ultimi giorni di Pompeo* è la cronaca di una morte annunciata, dove la parola accompagna il disegno in un *voice over* allucinato e lisergico.

Considerato il capolavoro di Pazienza¹², vuoi per gli anfratti iperletterari del linguaggio, vuoi per la multiforme esibizione calligrafica a pennarello, l'opera si configura come un romanzo grafico a tutti gli effetti, dove il protagonista è ritratto nel giorno di un collasso per *overdose* cui trova scampo, per poi suicidarsi alla fine della storia. Nondimeno, *Gli ultimi giorni di Pompeo* si colloca in un momento particolare della biografia di Pazienza, che nel 1985 aveva abbandonato Bologna; e con essa la dipendenza dall'eroina, per trasferirsi a Montepulciano: due luoghi, questi, poi chiamati a costituire il retrotesto dell'opera. Un'opera ch'è anche la discesa agli inferi di Pazienza, il suo *En bas*, volendo citare il titolo del libro di Leonora Carrington (1945). Un poema che, già a livello grafico, elegge la dissonanza a cifra stilistica, nel presentare un supporto misto e non rassicurante per il lettore (Cristante 2017, 91), a cominciare dalle tavole ricavate dai fogli a quadretti in cui Pazienza scarica sì il suo "inchiostro funambolico" (*ibidem*) ma al tempo stesso prende per mano il destinatario, quasi lavorandoci fianco a fianco. E questo perché "l'opzione di mantenere il proprio segno ugualmente sofisticato pur in presenza di una superficie graficamente plebea come il foglio a quadretti amplifica le qualità del disegno stesso, e trasmette una misteriosa intimità al lettore" (ivi, 92).

Romanzo a fumetti e perfetto esempio di quella "letteratura disegnata cara a Hugo Pratt" (ivi, 93), *Gli ultimi giorni di Pompeo* presenta una struttura

¹² Per una ricognizione in merito alla figura e la produzione di Andrea Pazienza, si vedano i lavori di Farina (2005), Giubilei (2005), Glioti (2009).

episodica suddivisa in sei tasselli narrativi specifici, tali da assicurare una ricorsività interna che se, da un lato, consente all'autore di innovare l'*habitus* grafico, dall'altro dinamizza il racconto stesso: lo si evince, d'altronde, dalla sequenza iniziale, dove la tavola rifugge l'impostazione canonica del fumetto, a fronte di una dilatazione che relega i *panels* nella parte alta della tavola¹³. Si ha l'impressione di avere a che fare più con un film muto che con un fumetto, dove la narrazione assume un ruolo sì illustrativo ma parimenti esibitivo, mentre i *gutters* sono a loro volta colonizzati dalle parole che s'interpongono tra più immagini senza seguire un andamento regolare. C'è, insomma, una resilienza del caos creativo: un caos che, per quanto domato, riesce sempre ad avere la meglio, quasi emergesse da falle invisibili. Si prendano, ad esempio, le Tavole 9-13: qui, immagini e narrazione sono racchiuse da un contorno netto, assente nelle precedenti, e si noti altresì la filiazione – alla Tavola 13 – dall'Eura del *Poema a fumetti* di Dino Buzzati (figura 5). Ma basterà dare uno sguardo all'ultima tavola per rendersi di conto di come l'indicatore temporale (quel "mezz'ora più tardi", Paziienza 2011 [1987], 21) rompa l'equilibrio costituito, interponendosi tra la linea del contorno e lo sfondo bianco della pagina (e siamo, guarda caso, proprio alla fine della prima puntata). Oppure, si prenda in esame la Tavola 21, dove la narrazione s'insinua capillarmente nell'immagine e ne domina gli interstizi (figura 6), tanto che la parola diviene legante con la figura stessa e ne aumenta il valore deittico intrinseco¹⁴.

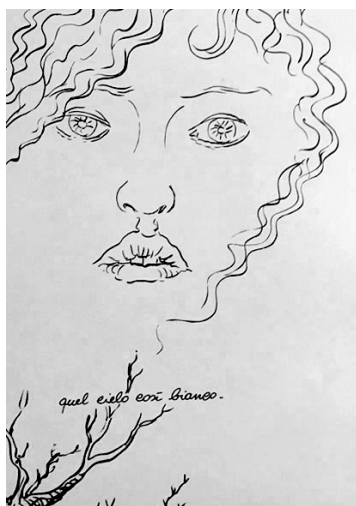


Figura 5 – Andrea Paziienza, *Gli ultimi giorni di Pompei* (2011 [1987], 19)

¹³ Senza contare che, nella prima puntata, il numero dei *balloons* è significativamente ridotto (se ne contano quattro).

¹⁴ A tutto questo bisogna aggiungere un *lettering* vario e multiforme: stampatello maiuscolo, corsivo, stampatello maiuscolo e minuscolo, corsivo con lettere di spessore diverso (Cristante 2017, 91-92).



Figura 6 – Andrea Pazienza, *Gli ultimi giorni di Pompeo* (2011 [1987], 29)

La grafica sembra distendersi a partire dalla quarta puntata, dove l'ispessimento del tratto si accompagna a una nutrita parte dialogica; per poi passare, in quella successiva, a una narrazione multipannello e di conseguenza più in linea coi canoni del fumetto. Ma la pagina non manca di riesplodere, disobbedire, financo a riapprodare al suo stato di non finito. Questo perché “*Pompeo* nasce sulle macerie della vita” (Giubilei 2016 [2011], 169) e per tale ragione segna una netta cesura con il passato e con il pubblico: un pubblico in cui Pazienza non si riconosceva più, complice anche la rivoluzione mediatica di quegli anni.

Circa l'aspetto testuale e stilistico, la partitura diegetica si struttura secondo tre piani narrativi distinti (figura 7): la tavola iniziale, dove il protagonista è ritratto nell'atto di leggere la pseudo-introduzione di Alessandro Serpieri a *The Waste Land* di T.S. Eliot; la narrazione in corso e il suo incedere verso il finale, ascrivibile alle Tavole 2-4 e 91-115; e infine il piano ultimo del racconto, introdotto da quel “ventisette ore prima” (Pazienza 2011 [1987], 14), da leggersi quale resa al presente del tempo trascorso e parimenti *countdown*, avente il compito di raccontare il distacco progressivo di Pompeo dal passato di Andrea Pazienza, in una separazione per tappe di autore e personaggio (“è dolcissimo non appartenerti più”, ivi 54). Un distacco che si concretizza nel cambio di *setting*, ovvero nel passaggio dalla Bologna “tossica” alle Crete Senesi, dove Pompeo si suicida. Il terzo livello, di conseguenza, serve non solo a saldare tra loro autobiografia e racconto, viepiù si unisce al secondo per volere stesso del narratore che guida il lettore mediante veri e propri indicatori intradiegetici, scrivendo a Tavola 91 che “la storia riprende

dalla 4ª tavola della prima puntata” (ivi, 99). I livelli due e tre, inoltre, sono pervasi da uno stato dissociativo, perché Paziienza e Pompeo sono sì due entità distinte ma, a livello grafico, finiscono per sovrapporsi, ragione per cui la parte verbale porta avanti un “narrarsi addosso”, come se l’autore commentasse (a distanza ravvicinata) un passato ormai prossimo a inabissarsi. Circa l’aspetto linguistico, decisamente chiarificatrici si rivelano le intuizioni di Emanuela Cresti, secondo cui

Con Paziienza, il turpiloquio e l’invettiva, fino alla bestemmia, i gerghi (soprattutto quello dei tossicodipendenti), la sessualità senza veli e la mimesi degli elementi più estenuanti del parlato spontaneo, in particolar modo quello sotto l’effetto degli stupefacenti (soprattutto le ripetizioni, le auto-correzioni, le esitazioni e la balbuzie), entrano a pieno titolo nel fumetto, che diventa sempre più assimilabile a un moderno romanzo autobiografico ed espressionistico. Il monologo interiore si sposa con il dialogo satirico, i termini settoriali (medici e farmacologici *in primis*) e quelli deformati e inventati si inseriscono in uno stile a tratti lirico, il linguaggio letterario si alterna con quelli regionale e popolare. (Cresti 1992, 117)¹⁵

Ne consegue una vertiginosa dilatazione (grazie anche all’uso di averbi e gerundi), mentre il tempo della storia è circoscritto soltanto in due occasioni: nel riferimento ai *Totem* di Arnaldo Pomodoro che, tra il 1970 e il 1990, furono installati in Piazza Verdi a Bologna; e quando, a metà della storia, si legge che “è la primavera dell’84” (Paziienza 2011 [1987], 54).

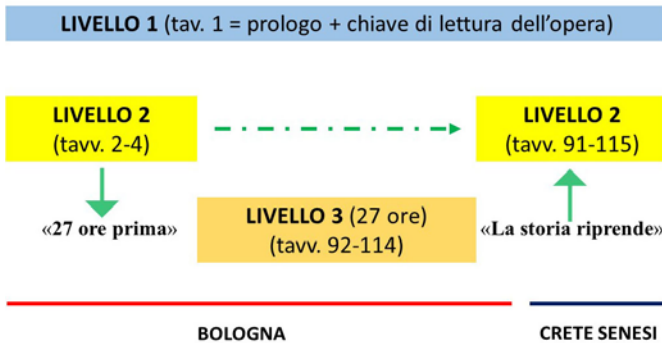


Figura 7 – Lo schema presenta i tre livelli narrativi de *Gli ultimi giorni di Pompeo*

¹⁵ Sull’aspetto linguistico delle opere di Andrea Paziienza, si veda anche lo studio di Fabio Rossi, che non manca di rilevare, per *Pompeo*, la “conflagrazione, espressionistica anch’essa, di stilemi alti e bassi, toscani e letterali da un lato, popolari rozzi e gergali dall’altro” (2009, 133).

Il livello iniziale è, a conti fatti, eleggibile a “grado zero” dell’opera: una sorta di zona d’ombra dove tutto si manifesta ma al tempo stesso non accade; un “anti-testo” la cui densità semantica è ispessita da una presenza assente, e cioè la pseudo introduzione di Alessandro Serpieri a *The Waste Land*:

– ... con il metodo mitico, che anche Eliot adottò con successo, all’incirca tra il 1916 e il 1922, come metodo di organizzazione di un immenso materiale culturale, senza però accettarne infine la visione del mondo che lo sostiene; una visione paradigmatica più che sintagmatica, assolutamente non teleologica, votata ad una paralisi semantica che può essere esorcizzata solo dall’uso sincronico di modelli culturali e di schemi mitici, di un linguaggio a un tempo unico e multiplo, attuale e storico – dunque, essenzialmente, metalinguistico – tramite cui il moderno artista mitopoietico celebra, senza alcuna illusione finalistica, l’infinità dell’uomo in quanto infinita possibilità di nominazione del mondo.¹⁶

– ... Bastardo... (Ivi, 9)

La chiosa di Pompeo non è tanto il sintomo di un “qualunquismo anti-intellettuale” (Cristante 2017, 97), quanto piuttosto sigla l’inizio della storia con “uno dei luoghi letterari più potenti del Novecento, e chi lo menziona – come fa Pazienza – ne rimarca l’importanza strategica” (*ibidem*). Un’introduzione che suona a tratti programmatica e che al tempo stesso fornisce delle specifiche chiavi d’accesso all’opera, delle formule pronte a farne emergere le latenze: “paralisi semantica” (Pazienza 2011, 9), perché Pompeo è un eroinomane e l’uso di stupefacenti altera il processo di significazione del mondo; “uso sincronico di modelli culturali e schemi mitici, di un linguaggio a un tempo unico e multiplo” (*ibidem*), che si fanno latori della modalità tramite cui Pazienza riorganizza il linguaggio e, soprattutto, dei riferimenti iperletterari; “moderno artista mitopoietico” (*ibidem*), giacché il *graphic novel* contribuisce a rinforzare, ma parimenti demolire, il mito di Paz; “l’infinità dell’uomo”

¹⁶ Come nota Cristante, “il libro che maneggia Pompeo probabilmente non è mai esistito: in copertina troneggia il nome di Serpieri, seguito dal titolo originale dell’opera di Eliot. Nelle diverse edizioni italiane dell’opera il titolo è invece nella nostra lingua (*La terra desolata*), e il nome del curatore/traduttore è nella parte inferiore della copertina, sovrastato, com’è ovvio, dal nome dell’autore dell’opera. Inoltre, nell’autentica introduzione di Serpieri (1982) non vi è il passaggio citato da Pazienza. Il testo letto da Pompeo (in italiano) è una probabile rielaborazione da *T.S. Eliot: le strutture profonde*, una monografia critica di Serpieri sull’insieme del lavoro poetico di Eliot. Il *fake* di *The Waste Land* da parte di Pazienza è dunque un atto di personalizzazione editoriale e un probabile *divertissement* per addetti ai lavori. Cose da tesina dell’esame biennalizzato di Semiotica al Dams, con tanto di depistaggio iniziatico” (2017, 96).

(*ibidem*), in ultima istanza, è quella messa in atto da *Gli ultimi giorni di Pompeo*. Una pagina metaletteraria e cross-mediale (Cristante 2017, 99), un “fuori testo”, tanto che l’opera vera e propria inizia in quella che è la tavola successiva (la 2), recando finalmente il titolo e il nome dell’autore, ferma restando una narrazione in terza persona che fa de *Gli ultimi giorni di Pompeo* “un poema che il disegno segue ed esaspera, sottolineando il carattere istantaneo, diaristico della sua scrittura” (Comandini Pazienza 2011, 7). Si procede per piani staccati, ma è proprio questa discontinuità a rendere l’*ouverture* claustrofobica:

Il corriere era arrivato da Milano con la roba: 5 grammi. Pompeo rimase con lui a chiacchierare un po’. Non aveva fretta. Aldo, così si chiamava, si stupiva della disponibilità del suo nuovo cliente, un artista pieno di pillla, abituato com’era ad essere licenziato, con una scusa qualsiasi, non appena effettuata la consegna. Ne approfittava alla maniera dei tossici da due e passa al giorno, *farneticando, compiacendo e menandola*. *Clandestinamente*, il vuoto intellettuale di Aldo confortava Pompeo nella sua ultima ora di vita, *aiutandolo* a credere in un mondo, come il pusher, tutto esaurito. (Pazienza 2011 [1987], 10, corsivi miei)

Il corriere dei piccoli girava per casa *farfugliando* approvazioni, tutto *toccando ed inclinando*, forse *rubacchiando*, finché durante un trasbordo infilò per sbaglio la porta d’ingresso e sparì. Pompeo pensò, allora: “La vita è breve, l’uomo è cacciatore, e saremo per troppo tempo morti”, *Rimanendo* sull’ultimo concetto in forzosa meditazione, per la durata di diverse eco. Da una busta trasse quindi due siringhe sterili da cinque CC. In due cucchiai disciolse tre grammi di polvere bianca e due di Brown, *abbondando* in quest’ultima di limone giacché gli interessava sciogliere il taglio, per un totale di oltre quattro grammi milanesi. (Ivi, 11, corsivi miei)

Gerundi e avverbi contribuiscono a rafforzare un’atmosfera di sospensione e di attesa, laddove Pompeo si specchia in una fisionomia della perdita, nel suo continuo sfigurarsi e ri/figurarsi. Pazienza affianca il gergo bolognese (la “pillla”, cioè il denaro) ai giovanilismi (“menandola”), ma rinuncia a esprimersi come un libro aperto: sceglie di essere fuori luogo e al tempo stesso di depistare il lettore. Ferma restando la rottura di questo preludio, non appena la dose sta per entrare in circolo:

Infilò entrambi gli aghi nella grossa vena del braccio destro, con i gesti alternativi di chi svita i bulloni di una ruota, e tirò a se [*sic*] gli stantuffi provocando l’apparizione di due rosse meduse nelle grosse siringhe. Immaginò di non riuscire a premere fino in fondo i due stantuffi e paventò l’idea d’un sistema di iniezione che ovviasse la sciagura di perdere conoscenza immediatamente dopo i primi due grammi. Pensò che aveva usato troppa acqua. (Ivi, 12)

Le siringhe pendevano trattenute dalla leva degli aghi, come banderillas dalla schiena d'una carcassa, e non smettevano un'aria familiare. (Ivi, 13)

Un'altra particolarità de *Gli ultimi giorni di Pompeo* è costituita da un forte citazionismo: Pompeo, d'altro canto, è un "trovatore, un artista straffatto" (ivi, 24) che "si fa le sue storie" (ivi, 64) e "ha il cervello affabulato" (*ibidem*); ragion per cui il *trobar* provenzale rimanda a uno stile nutrito da un folto numero di ipotesti che tuttavia fanno la loro comparsa in modo "caotico e scanzonato" (Cristante 2017, 109). Accanto ai riferimenti letterari¹⁷ campeggiano quelli cinematografici e fumettistici (Dart Fener, Topolino e Paperoga), per arrivare poi all'ambito musicale (*Azzurro* di Adriano Celentano)¹⁸. Un caso a parte è costituito invece dalle citazioni poetiche, le quali provengono da un "disco di Carmelo Bene [...] con le poesie di Esenin, Pasternak e Majakovskij" (Cristante 2017, 113), senza contare che il "penultimo episodio di *Pompeo* [...] si apre con un verso del *Manfred* di Byron [...] messo in scena da Carmelo Bene nel maggio del 1978 alla scala" (ivi, 115). Rimandi espliciti, criptocitazioni, reminiscenze subliminali: tutto contribuisce a dischiudere l'iperletterarietà dell'opera, come si evince dal primo scambio di battute effettivo dell'opera, alle Tavole 15 e 16. Siamo all'inizio della seconda puntata e Pompeo fa il suo incontro con Mallardo

Cala da quella macchina, direzione amministrativa, direzione quella casa di là dalla via. Ovvvia, sembra un po' la stessa. Assiso sui gradini d'una bi/cocca, uno sfaccendato alza l'occhi su Pompei e ce li rimane. *Occhi da calo-calo*.

Al nostro il 50 % dell'interesse al tipo scema. L'altro mezzo l'avvicina al soggetto comunque. (Pazienza 2011 [1987], 22-23, corsivi miei)

Il "calo-calo" rimanda al motto della cultura gabber "calo calo e non m'ammalo", dove le "cale" stanno a indicare gli acidi lisergici (in tal caso, tuttavia, sarebbe più opportuno leggerlo come occhi di chi è in astinenza). E, più avanti, Pazienza scrive:

– Ciao Mallardo

¹⁷ Cfr. Cristante (2017), 112: "anche le letture di Pazienza entrano in *Pompeo*, come nel caso della pagina di Serpieri, poi seguita dalla menzione del romanzo di Marguerite Yourcenar *Il colpo di grazia* [...], dei *Quarantanove racconti* di Hemingway [...], di un brano di Daphne du Maurier [...] e dalle ennesime riletture de *I tre moschettieri*, libro molto amato dall'artista".

¹⁸ Cfr. Pazienza (2011) [1987], 42: "ero un leone ferito che ruggiva nel tuo giardino di Tartarino. Ero un leone finto impagliato nel tuo giardino di Celentano". In tal caso, il rimando al brano di Celentano è veicolato dalle parole "leone" e "giardino", che rispettivamente si richiamano al primo e ultimo verso della seconda strofa ("Cerco un po' d'Africa in giardino [...] / Non c'è il leone, chissà dov'è").

Ci dice. Sentiamo Mallardo, *voi che un par d'occhi da calo non significa*, ancora. (*Ibidem*, corsivo mio)

Quel “voi che un par d'occhi da calo” nasconde una criptocitazione dalla commedia *I Lucidi* di Agnolo Firenzuola e, precisamente, dalla scena sesta dell'atto quarto:

CORNELIO Eh Lucido, rispondimi a proposito.

LUCIDO FOLCHETTO Be, che ho io a far con voi? E che volete da me, che voi mi date tanta ricadia?

FIAMMETTA O signore, gli è impazzato costui, non vedete *voi*, mio padre, *ch'egli ha un par d'occhi* che pare spiritato?
(Firenzuola 1864 [1549], 378, corsivo mio)

Non sappiamo se Pazienza conoscesse o meno la commedia del Firenzuola, ma lo sguardo di Mallardo, i suoi occhi da “calo-calo” – e quindi fuori di sé perché alla ricerca della dose – sembrano evocare in tralice il passo appena citato; senza contare la riproposizione del “voi” che qui rafforza ulteriormente la tensione citazionale¹⁹. Ed è in un certo qual modo lo spazio libero della tavola ad autorizzare queste operazioni di contrabbando, secondo il regime di una narrazione che si rinnega e si aliena alla stregua del suo stesso protagonista, eppur destinata a trovare un centro nel suo stesso prendere le distanze dal mondo. *Gli ultimi giorni di Pompeo*, dunque, come opera franta e che frange, tra l'eccesso del segno e la forza dinamica, dirompente, delle parole, che come lame incidono la superficie bianca del foglio e lo lasciano sanguinare, in un conto alla rovescia verso la fine e l'attrazione del vuoto:

Era lì seduto e pensava.

Pensava che erano i suoi ultimi pensieri.

E a chi poteva o doveva dedicarli.

Sentiva la sua faccia e il vento e la terra.

Sorrise. Uno sbuffo dalle sue labbra spazzò via un minuscolo insetto dalle catene... Ecco, le catene gli facevano paura.

Qualche lacrima, per prendere un po' di tempo?

Si buttò come se fosse stato, all'improvviso, spintonato.

(Pazienza 2011 [1987], 123)

¹⁹ A questo bisogna aggiungere la ripresa del passo del Firenzuola nel *Dizionario dei sinonimi della lingua italiana* di Niccolò Tommaseo (1892 [1838], 1067), che con tutta probabilità era passato tra le mani di Pazienza studente del DAMS, alle prese con l'esame di Storia della lingua italiana.

Riferimenti bibliografici

- Agamben Giorgio (2007), *Ninfe*, Milano, Bollati Boringhieri.
- Battaglia Boris (2017), *Corto. Sulle rotte del disincanto*, Roma, Armillaria.
- Benoit Pierre (1919), *L'Atlantide*, Paris, Albin Michel. Ed. it. (1920), *L'Atlantide*, trad. di Dario Albani, Milano, Sonzogno.
- Bredenkamp Horst (2010), *Theorie des Bildakts*, Berlin, Suhrkamp Verlag. Ed. it. (2015), *Immagini che ci guardano. Teoria dell'atto iconico*, trad. di Simone Buttazzi, Milano, Raffaello Cortina Editore.
- Bulwer Lytton Edward (1834), *The Last Days of Pompeii*, London, Warne and Co.
- Carrington Leonora (1945), *En bas. Recueilli par Jeanne Megnen*, Paris, Fontaine. Ed. it. (1979), *Giù in fondo*, trad. di Ginevra Bompiani, Milano, Adelphi.
- Churchward James (2010 [1926]), *The Lost Continent of Mû. The Motherland of Men*, Whitefish, Kessinger Publishing.
- Ciardi Marco (2002), *Atlantide. Una controversia scientifica da Colombo a Darwin*, Roma, Carocci.
- (2011), *Le metamorfosi di Atlantide. Storie scientifiche e immaginarie da Platone a Walt Disney*, Roma, Carocci.
- Comandini Paziienza Marina (2011), “Un mucchio di quaderni”, in Paziienza (2011), 7.
- Cresti Emanuela (1992), “La lingua della satira a fumetti”, in Giovanni Nencioni, *Gli italiani scritti: incontri del centro di studi di grammatica italiana*, Firenze, 22-23 maggio 1987, Firenze, Accademia della Crusca, 111-152.
- Cristante Stefano (2016), *Corto Maltese e la poetica dello straniero. L'atelier carismatico di Hugo Pratt*, Milano-Udine, Mimesis.
- (2017), *Andrea Paziienza e l'arte del fuggiasco. La sovversione della letteratura grafica di un genio del Novecento*, Milano-Udine, Mimesis.
- Farina Giorgio (2005), *I dolori del giovane Paz. Biografia a più voci di Andrea Paziienza*, Milano, Milieu Edizioni.
- Firenzuola Agnolo (1864 [1549]), *I Lucidi*, in Id., *Le opere di Agnolo Firenzuola ridotte a miglior lezione e corredate di note*, vol. 1, Napoli, Stabilimento tipografico di Francesco Gianni e C., 336-393.
- Giubilei Franco (2005), *Le donne, i cavalieri, l'arme, la roba. Storia e storie di Andrea Paziienza*, Milano, Edizioni BD.
- (2016 [2011]), *Vita da Paz. Storia e storie di Andrea Paziienza*; prefazione di Sergio Rossi; introduzione di Luca Raffaelli, Bologna, Odoja.
- Glioti Oscar (2009), *Fumetti di evasione. Vita artistica di Andrea Paziienza*, Roma, Fandango Libri.
- Marchese Giovanni (2006), *Leggere Hugo Pratt. L'autore di Corto Maltese tra fumetto e letteratura*, Latina, Tunué.
- Mollica Vincenzo (2005), *Pratt e Corto. Storie di disegni*, Torino, Einaudi.
- Paziienza Andrea (2011 [1987]), *Gli ultimi giorni di Pompeo*, Roma, Fandango Libri.
- Platone (2013a), *Tutte le opere*, a cura di E.V. Maltese, edizione italiana con testo a fronte, Roma, Newton & Compton.
- (2013b), “Τίμαιος”, trad. di Enrico Pegone, in Platone (2013a), 2187-2291.
- (2013c), “Κριτίας”, trad. di Umberto Bultrighini, in Platone (2013a), 2292-2318.
- Pratt Hugo (1979 [1967]), *Una ballata del mare salato*, Milano, Mondadori.

— (1996 [1978]), *Il segreto di Tristan Bantam*, Milano, Mondadori.

— (1997 [1978]), *Appuntamento a Bahia*, Milano, Rizzoli Lizard.

— (2013 [1988]), *Mú. La città perduta*, Milano, Rizzoli Lizard.

Rossi Fabio (2009), “Dannate lingue del Paz! Osservazioni linguistiche sui fumetti di Andrea Pazienza”, in Daniela Petrini (Hrsg.), *Die Sprache(n) der Comics*. Kolloquium in Heidelberg, 16 - 17 Juni 2009, München, Martin Meidenbauer, 127-146.

Tommaseo Niccolò (1892 [1838]), *Dizionario dei sinonimi della lingua italiana*, Napoli, Pesole.